

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Scenáristika a dramaturgie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**VÝPRAVY ZA HRANICE REALITY;  
VYPRÁVĚNÍ V CELOVEČERNÍCH FILMECH  
APICHATPONGA WEERASETHAKULA**

**Vojtěch Bohuslav**

Vedoucí práce: Mgr. Helena Bendová

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Scriptwriting and Dramaturgy

**MASTER'S THESIS**

**TOURS BEYOND REALITY;  
NARRATION IN APICHA TPONG  
WEERASETHAKUL'S FEATURE FILMS**

**Vojtěch Bohuslav**

Thesis advisor: Mgr. Helena Bendová

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Výpravy za hranice reality; Vyprávění v celovečerních filmech Apichatponga Weerasethakula

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 3. září 2020

Podpis

### Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

### **Evidenční list**

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>

Děkuji vedoucí této práce Heleně Bendové za cenné rady a připomínky.

Děkuji také Josefovi a Marii za podporu a trpělivost, kterou se mnou měli.

## Abstrakt v ČJ

Tato práce se zabývá vyprávěním ve čtyřech celovečerních filmech thajského režiséra Apichatponga Weerasethakula – Tajemný předmět o polednách, Slastně tvá, Tropická nemoc a Strýček Búnmí. Pomocí základních pojmů filmové naratologie (jako „nativ“, „diegeze“ a „nativní hledisko“) se ve čtyřech samostatných analýzách pokouší odhalit specifické způsoby, jakými tyto výjimečné filmy vypráví.

## Abstrakt v AJ

This thesis strives to discover and define specific modes of narration in four extraordinary feature films by Thai director Apichatpong Weerasethakul – Mysterious Object at Noon, Blissfully Yours, Tropical Malady and Uncle Boonmee who could recall his past lives –, using elementary terms of film narratology (such as „narrative“, „diegesis“, „narrative point of view“ and „syuzhet“).

## Obsah

<b>Úvod</b> .....	8
<b>1. Apichatpong Weerasethakul: život a východiska</b> .....	12
1.2. Lékařské prostředí a láska k marginalizovaným .....	12
1.3. V krajině paměti .....	14
1.4. Filmové inspirace.....	16
<b>2. Vybrané narativní pojmy a schémata</b> .....	18
2.1. Příběh.....	18
2.2. Diegeze .....	20
2.3. Hledisko .....	22
<b>3. Tajemný předmět o polednách</b> .....	24
3.1. Syžet a styl.....	24
3.2. Film jako etnografická sonda.....	26
3.3. Excesy a manipulace.....	28
3.4. Shrnutí.....	29
<b>4. Slastně tvá</b> .....	31
4.1. Úvod .....	31
4.2. Zastřené touhy, subtilní příběhy .....	31
4.3. Tajnosti aneb práce s očekáváním .....	35
4.4. Osvobození protagonistů, osvobození filmu.....	38
4.5. Film jako sen.....	41
4.6. Narativní ukotvení: voice-over a titulky .....	43
4.7. Závěrem.....	45
<b>5. Tropická nemoc</b> .....	47
5.1. Část první: Roztříštěná queer romance.....	47
5.2. Část druhá.....	56
5.3. Tropická nemoc jako celek .....	61
<b>6. Můj strýček Búnmí</b> .....	63
6.1. Narativní schéma.....	63
6.2. První část.....	66
6.3. Vložená vyprávění.....	69
6.3.1. Búnsong .....	69
6.2.3 Nešťastná princezna.....	70
6.4. Vyprávění v kontrastech.....	72
6.5. Cesta ke smrti .....	73
6.6. Závěrečná část.....	75
<b>Závěr</b> .....	77
<b>Použitá literatura</b> .....	82

## Úvod

Mé první setkání s tvorbou thajského režiséra Apichatponga Weerasethakula proběhlo v době, kdy jsem dokončoval svůj bakalářský scénář o vesnici a kraji mého dětství. Zkoumal jsem minulost a přítomnost tohoto místa, jeho staré příběhy, zkazky a drby, které se vryly do kolektivní paměti; volal jsem nazpět zemřelé a hádal budoucnost živých. V této době jsem zhlédl snímek *Strýček Búnmí* a zahlédl v něm jistou korelaci se svým vlastním scenáristickým záměrem. Mé setkání s filmy Apichatponga Weerasethakula provázely pocity ohromení, překvapení a fascinace i nutková touha vidět a zažít víc. Nemohl jsem se také zbavit dojmu jisté familiárnosti, jako bych vstoupil do snu, který se mi už jednou zdál. Začal jsem se ptát, v čem by tento dojem mohl spočívat, a přemýšlet nad tím, jak jsou jeho filmy vystavěny, jakými tématy se zabývají, v čem jsou si podobné a v čem se liší. Chuť podrobněji probádat Apichatpongovy filmy mne přivedla k záměru sepsat tuto diplomovou práci.

Desítkami svých krátkých i celovečerních filmů a videoinstalací vytvořil Apichatpong Weerasethakul úchvatný svět tajů, obrazů, z nichž se tají dech, ale také humoru. Svět sám o sobě, sám pro sebe, a zároveň pro diváky, které vtahuje a ve svých tenatech vítá. Jsou artové, bytostně umělecké, ovšem zároveň komunikativní, přístupné, ba co víc, vtahující. Již nyní můžeme říci, že v nich dominuje druh vyprávění, který v základu stojí na jiných principech než na dramatickém očekávání. V této práci se je pokusím rozklíčovat a popsat.

Budu zde zkoumat čtyři celovečerní filmy Apichatponga Weerasethakula. Jedná se o filmy *Tajemný předmět o polednách* (2000), *Slastně tvá* (2002), *Tropická nemoc* (2004) a *Strýček Búnmí* (2010). V rámci analýz okrajově zmíním i dva režisérovy celovečerní filmy *Světlo století* (2006) a *Láska z Khon Khaen* (2015). Film *Iron Pussy* do této práce zahrnovat nebudu, neboť se ostatním vymyká stylově, tematicky i produkčním pozadím. Relativně široký záběr mi umožní sledovat vývoj režisérova filmového jazyka v čase a zkoumat dané snímky nejen samostatně, ale také hledat narativní postupy, témata, motivy, formální a stylistické prvky, které se ve filmech opakují. Předmětem mého bádání nebudou Apichatpongovy počiny v oblasti videoartu určené primárně k promítání/vystavování v galerijních prostorech, neboť mechanismy jejich fungování jsou z podstaty odlišné. Meritum práce budou tedy tvořit čtyři vzájemně



provázané analýzy, které v závěru umožní porovnat vyprávěcí postupy daných filmů, pojmenovat jejich společná témata, motivy i to, v čem se liší.

Jelikož jsem si jako dominantní hledisko zvolil vyprávění, teoretickou oporou mi zde budou některé texty a pojmy naratologie, strukturalismu a post-strukturalismu, kterými se souhrnně zabývá Edward Branigan v publikaci *Narativní porozumění a film*, aby na jejich základu konstruoval vlastní naratologické teorie.<sup>2</sup> Využiji zde také některé poznatky Tzvetana Todorova, Christiana Metzera, Davida Bordwella a Kristin Thompson a dalších teoretiků (filmového) vyprávění. Dále v této práci zohledním již existující zahraniční analýzy Apichatpongových filmů.

Edward Branigan klade velký důraz na *porozumění* filmu, ve své knize zkoumá nejen samu materii narativu, která k porozumění vede, ale také kognitivní procesy recipienta – či prostě pozorovatele. Také ve své knize vyslovuje, že porozumění narativnímu schématu samo o sobě k pochopení díla nestačí.

„Spojení mezi narativními prvky rozpoznáváme a zdůvodňujeme s ohledem na takové schematické funkce, jako jsou cíl, reakce, řešení, epilog a narace. Samo narativní schéma nám samozřejmě neposkytuje všechny odpovědi: vždy musíme zvážit důkazy přítomné v textu, ale také být obeznámeni s nenarativními schématy a mít specifické znalosti kulturní.“<sup>3</sup>

Rád bych zde proto stanovil, že můj pohled je pohledem západního diváka. Má znalost thajské kultury, politiky a historie, stejně tak jako znalost celého prostoru sinosféry (zemí silně ovlivněných čínskou kulturou), je limitovaná, a tím i má schopnost některým aspektům zkoumaných filmů porozumět.

Porozumění ovšem není primární ambicí této práce. Tajuplnost, jistá neproniknutelnost a otevřenost rozličným interpretacím jsou koneckonců bytostné vlastnosti Apichatpongových filmů. „Někdy přeci nemusíte všemu porozumět, abyste ocenili určitý typ krásy. Myslím, že film operuje podobným způsobem. Je to jako napojit se na něčí mysl. Vzorce myšlení jsou náhodné, přeskakují tam a zpět jako opice,“ říká režisér v rozhovoru pro Guardian z roku 2010.<sup>4</sup> Tento přístup připomíná estetické uvažování raných ruských formalistů. Viktor Šklovskij ve

---

<sup>2</sup> BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Londýn: Routledge, 1992. (ve vlastním překladu)

<sup>3</sup> BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Londýn: Routledge, 1992. 29 s.

<sup>4</sup> ROSE, Steve. 'You don't have to understand everything': Apichatpong Weerasethakul [online]. Guardian. 11. 11. 2010. [cit. 2020-08-03]. Dostupné z URL: <https://www.theguardian.com/film/2010/nov/11/apichatpong-weerasethakul-director-uncle-boonmee-interview>. (ve vlastním překladu)

slavném textu Umění jako metoda říká: „Cílem obrazu není přiblížit jeho význam našemu chápání, ale vytvořit zvláštní vnímání předmětu, vytvořit *vidění* jeho, nikoli *poznání*.“<sup>5</sup> Nového vidění předmětu, podle Šklovského, umělecké dílo dociluje metodou *ozvláštnění* či *znesnadnění* formy.

Znesnadnění porozumění Apichatpongovým filmům pro mne nebude spočívat pouze v jejich složité formální struktuře, ale také v mé kulturní neobeznámenosti. V této práci se tedy hodlám především dobře dívat, analyticky pozorovat<sup>6</sup>. I s omezenou znalostí kulturního a politického kontextu můžeme koneckonců rozpoznávat povědomé narativní postupy a vzorce, univerzální principy kontrastu, variace, symetrie atp.; bazální lidské, kulturně nepodmíněné emoce; archetypální charaktery a prostředí jako les, jeskyně, ves a město, prostory základní lidské zkušenosti. *Obraz* se vyznačuje svou mnohoznačností, svou otevřeností rozličným signifikacím a mým cílem zde není významy Apichatpongových obrazů jakkoli redukovat.<sup>7</sup>

Vnímání Apichatpongových filmů provází uhranutí, možná dokonce bázeň, kterou někdy přináší konfrontace s krásou. Ale nejde tu pouze o krásu obrazů, která diváku učaruje, ale o vábivou moc jejich tajemství. Nejde jen o to, co *je*, ale stejně tak o to, co chybí – co ukrývá mžik, setina vteřiny mezi filmovými obrazy, a co temný les, co škvíra v zemi? A když jsme již přivedeni o krůček dál, do *jeskyně* – co se nachází dál za její klenutou prázdnotou? Zavedou-li nás do nitra džungle – jaký svět skrývá poslední rozeznatelná struktura jejího listoví? Diskrepance mezi *iluzí* prostorovosti a dvojrozměrnou povahou filmového obrazu diváka nechává do značné míry v moci režiséra. Kouzlo neznámého, nevyřčeného nás vtahuje hlouběji do jeho světa, naše představivost nám v něm umožní svobodnější pohyb, definitivní poznání ovšem zůstává utajeno, *zasvěcování* nemá konce, nepovede k *zasvěcení*.

---

<sup>5</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor. Teorie prózy. Praha: Akropolis, 2003. 20 s.

<sup>6</sup> Pozorování představuje jeden ze základních principů Apichatpongovy tvůrčí metody, jakož i stylotvorný prvek jeho filmů – o tom ale budu hovořit později.

<sup>7</sup> O mnohoznačnosti, polysémii obrazu hovoří Roland Barthes. V jeho pojetí si obraz, jakkoliv může konotovat symbolické významy, zároveň vždy denotuje svůj reálný předobraz, objekt, který byl fotografován. Viz STAM, Robert, BURGOYNE, Robert a FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. Londýn: Routledge, 1992. (ve vlastním překladu)

Než se ponoříme do Apichatpongova světa ožvlých snů, shrňme si některá důležitá fakta o jeho životě.

## 1. Apichatpong Weerasethakul: život a východiska

### 1.2. Lékařské prostředí a láska k marginalizovaným

Apichatpong Weerasethakul se narodil v roce 1970 v Bangkoku, vyrůstal ale ve městě Khon Kaen v provincii Isan na severozápadě Thajska. Oba jeho rodiče byli lékaři, rodina žila přímo v areálu místní nemocnice. V Khon Kaen také absolvoval studia architektury. Později vystudoval filmovou režii na Škole Uměleckého institutu v Chicagu (SIAC). „Joe“, jak ho někdy nazývají kolegové a přátelé, je znám po celém světě pro své poetické celovečerní i krátké filmy, videa a umělecké instalace. Založil vlastní produkční společnost Kick the Machine a spoluzaložil Bangkotský festival experimentálního filmu.<sup>8</sup>

Lékařské prostředí a vše, co k němu patří, autora zjevně silně inspirovalo. Ve své tvorbě zobrazuje svět ordinací, spleť labyrintů velkých nemocnic i malých venkovských zařízení, ležících jen kousek od vábivé džungle; postavy jeho filmů trpí záhadnými nemocemi, podstupují podivuhodné procedury, jejichž přesné fungování a účinnost jsou obestřeny tajemstvím. Můžeme se domnívat, že zdrojem těchto obrazů a témat je autorova raná zkušenost, že nám nabízí svůj pohled dítěte. V rozhovoru pro časopis Cinepur z roku 2011 Apichatpong říká:

„Celé dětství jsem strávil v nemocnici, ve světě, který je zakonzervován sám do sebe. (...) Je zajímavé, že nemocnice na mě nikdy nepůsobila depresivně, ale naopak jako velmi uklidňující místo naplněné pozitivní silou léčení lidí. Nemocnice ze Světla století je ovšem odlišná. Jejím předobrazem není místo mých dětských her, ale místo, kde zemřel můj otec.“<sup>9</sup>

A v jiné části rozhovoru:

„Umírání Strýčka Búnmiho je metaforou, ale zároveň aktualizací mých vzpomínek Strýček umírá na nemoc ledvin, stejně zemřel můj otec, místnost, ve které umíral,

---

<sup>8</sup> Píše se v úvodním slově knihy APICHATPONG WEERASETHAKHUL SOURCEBOOK: THE SERENITY OF MADNESS, sborníku autorových textů, dopisů, deníkových zápisů a inspiračních zdrojů vydaného k příležitosti stejnojmenné výstavy v roce 2016 společností Independent Curators International New York a Muzeem moderního umění v Chiang Mai (MAIIAM) v Thajsku. FELDMAN, Alaina, FOWLE, Kate. Úvodní slovo. In: Apichatpong Weerasethakul Sourcebook: The Serenity of Madness. New York: Independent Curators International a MAIIAM Contemporary Art Museum, 2016. 7 s. (ve vlastním překladu)

<sup>9</sup> JÍLEK, Jan. Apichatpong Weerasethakul: Vybízet k pochybnostem. Cinepur č. 74, 2011. (rozhovor s režisérem)

stejně jako jednotlivé medicínské nástroje, jsou navždycky zapsány v mé paměti.“<sup>10</sup>

Ze zkušenosti světa pacientů a lékařů se nejspíš zrodila fascinace odchylkami od normy, nemocemi, tělesnými postiženími (ať už způsobenými úrazy nebo vrozenými). Formoval se v něm pravděpodobně díky tomuto rodinnému zázemí také smysl pro solidaritu, soucit a sociální cítění, který jeho tvorbou prostupuje. Domnívám se, že s postiženými a sociálně vyloučenými pociťuje sounáležitost také kvůli své vlastní homosexuální orientaci.

Homosexualita je jako postižení vnímána doktrínou theravádového buddhismu, dominantního náboženského směru v zemi. Ten prostupuje všemi složkami života; kulturní normy Thajska navíc do značné míry formovalo (rigidní) čínské učení Konfucia, země ostatně patří do okruhu zemí zvaného sinosféra.<sup>11</sup> Ačkoli je Thajsko v povědomí západu zapsáno jako země s vysokou tolerancí homosexuality (kterou si vydobylo malou kulturní revolucí na konci 90. let), buddhismus ji – podobně jako nemoci a jiná postižení (stížení osudu, chcete-li) – vnímá jako nešťastnou inkarnaci. Dle doktríny nezasluhuje odmítní či odpor, jak tomu je v tradici křesťanství, nýbrž soucit a lítost.<sup>12</sup> Je tedy patrné, že homosexuálům v thajské společnosti nenáleží rovnocenné postavení. Apichatpong miluje vyloučené postavy – ať už jejich queer sexualitou, postižením, jinou než thajskou národností nebo jejich prostou, lidskou „hříšností“.

Hříšnost ve světě, kam nás přivádí tato práce, nejlépe ilustruje leták z buddhistického chrámu, který Apichatpong pro pobavení zaslal v dopise jisté přítelkyni Khro.<sup>13</sup> Pozoruhodné je, že se od brožur dostupných v katolických

---

<sup>10</sup> JÍLEK, Jan. Apichatpong Weerasethakul: Vybízet k pochybnostem. Cinepur č. 74, 2011. (rozhovor s režisérem)

<sup>11</sup> Ve smyslu socio-kulturního rámce zahrnujícího země východní Asie ovlivněné čínskou kulturou a jejími filosoficko-náboženskými koncepcemi – konfucianismem, buddhismem a taoismem, tj. Čína, Japonsko, Korea, Thajsko, Vietnam atp. Učení Konfucia, jež je základem konfucianismu, je normativní náboženství určující hierarchii společenských vztahů; taoismus dává prostor individualitě, podněcuje volný let ducha, rozpoutává proudění vnitřní energie, reprezentuje transcendentální hodnoty a spojuje člověka s přírodou, s půdou, z níž vzešel, je náboženstvím umělců a múz; buddhismus klade důraz na pomíjivost světa a individua v něm, iluzornost já. V Číně se říká, že se člověk rodí s konfucianismem, žije s taoismem a umírá s buddhismem. Stejně tak filmy v duchu „poetické tradice“ čerpají ze všech tří těchto principů, aby ukázaly jejich syntézu. Viz LANGEROVÁ, Viera. Filmový zeměpis, kontinentální Čína, Hongkong, Tchajwan. Praha: SFÚ, 2010.

<sup>12</sup> FUHRMAN, Arnika. Ghostly Desires: Queer Sexuality and Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema. Durham N.C., USA: Duke University Press, 2016. 17 s. (ve vlastním překladu)

<sup>13</sup> WEERASETHAKUL, Apichatpong (ed.). Apichatpong Weerasethakul Sourcebook: The Serenity of Madness. New York: Independent Curators International a MALLAM Contemporary Art Museum, 2016. 38 s. (ve vlastním překladu)

kostelích liší jen v detailech – a ve své detailnosti. Uvádím zde ty nejzajímavější: *chytat ryby pomocí velké sítě, být slušný navenek, ale podlý uvnitř, vyžívat se v obscénnostech, být vůdcem banditů, nebát se hříchu a nestydět se za něj, unášet děti a prodávat je*<sup>14</sup>. Apichatpong nemoralizuje, nesoudí a vyloučené ve svých filmech zbavuje podřadného postavení tím, že jim dává prostor, ba co více, hlas.

„Tvé starší filmy zobrazují lidi, kteří nikdy neměli hlas, Strýček Búnmi je v tomto směru výjimečný,“ konstatuje v rozhovoru s AW teoretička umění, kurátorka Gridthiya Gaweewong.<sup>15</sup> Apichatpong s ní souhlasí a reaguje slovy: „Dnes už se více zajímám o vnější problémy (míněno vně Thajska, pozn. autora), přesto ale nemyslím, že bych se kdy mohl vyhnout politice. Svět se kolem ní točí.“ Jak patrně, dávat hlas marginalizovaným je gestem politickým. Nutno také podotknout, že „marginalizovanými“ nemyslíme pouze lidi, ale také entity mimo sféru pozemského života – mrtvé, zapomenuté, ztracené či zvířecí. Kdo a co všechno má privilegium „hlasu“ v námi zkoumaných filmech? A kdo je skutečně oním hlasem? *Kdo je oním okem a co vlastně vidí?* Otázkami hlasu a vypravěče se budeme zabývat dále v rozborech konkrétních filmů.

### 1.3. V krajině paměti

Jak již bylo naznačeno, osobní vzpomínky hrají v Apichatpongově tvorbě významnou roli. V již citovaném rozhovoru pro Cinepur říká, že filmy pro něj představují jednu z možností, jak si je uchovat. Vysvětluje, že Thajsko podléhá neustálé, překotné proměně: „Paříž nebo Vídeň se za pět let příliš nezmění, v Thajsku se dějí obrovské změny i v rámci jediného roku.“<sup>16</sup> Tímto způsobem se nenávratně mění a mizí i místa režisérova dětství. Svými filmy se je, v nostalgickém gestu, pokouší zpřítomňovat. Film *Strýček Búnmi* (2010), se například celý odehrává v rurální krajině regionu Isan, místě jeho dospívání.

---

<sup>14</sup>PERANSON, Mark, RITHDEE, Kong: Ghost in the Machine: Apichatpong Weerasethakul's Letter to Cinema [online]. Časopis Cinemascope č. 43. [cit. 2020-08-23]. Dostupné z URL: <https://cinemascope.com/spotlight/spotlight-ghost-in-the-machine-apichatpong-weerasethakuls-letter-to-cinema/>. (ve vlastním překladu)

<sup>15</sup> WEERASETHAKUL, Apichatpong (ed.). Apichatpong Weerasethakul Sourcebook: The Serenity of Madness. New York: Independent Curators International a MAIAM Contemporary Art Museum, 2016. 38 s.

<sup>16</sup> JÍLEK, Jan. Apichatpong Weerasethakul: Vybízet k pochybnostem. Cinepur č. 74, 2011. (rozhovor a režisérem)

Režisér o filmu říká, že vypráví o tom, jak s krajinou vyrůstal, o filmech a komiksech, které si z dětství pamatuje, a také o politickém rozměru této krajiny.<sup>17</sup>

Půvabná formulace „vyrůstat s krajinou“, kterou Apichatpong opakuje v rozhovorech pro Cinepur i Cinemascope, nám leccos napovídá o jeho vztahu k přírodě. Oproti běžnému „vyrůstat v krajině“, spojení „vyrůstat s krajinou“ zdůrazňuje její vlastní proměnlivost, poukazuje na to, že i ona se vyvíjí spolu s člověkem, stárne – a mizí. Krajina v tomto smyslu není pouhým prostředím, z něhož vyrůstáme, nýbrž partnerem v našem růstu. A my, lidé, jsme součástí věčných transformací, proměn mezi lidmi, zvířaty a rostlinami – tak jak o nich hovoří buddhismus. Přírodu nazývá režisér svou závislostí,<sup>18</sup> což je z jeho filmů patrné. Příroda a její rozličné varianty v nich hrají vitální role, často přerůstají své funkce prostředí a stávají se entitami, něčím, co se blíží filmovým postavám.

Nejčastěji se ve filmech v hledáčku Apichatpongova zájmu objevuje prostor džungle, jehož role i způsob snímání se v jednotlivých snímcích liší. Podstatnou úlohu zde také hrají vodní krajinné prvky jako řeka, vodopád, či jezero a také topos jeskyně. Všimněme si, že jde o významné archetypy, prostředí základní lidské zkušenosti. Nejsou jen domovem Apichatpongova dětství, ale představují také prapůvodní domov člověka – živočišného druhu. Ve svých filmech se, podle svých vlastních slov, pokouší oživovat své staré vzpomínky, a zároveň pátrá po kořenech *člověka*.

Nejde mu jen o evokaci vzpomínek, ale také o jejich uchování. Své filmy zároveň považuje deníky, časové konzervy, jež okamžitě nabývají historické hodnoty.<sup>19</sup> O filmu hovoří jako o „stroji času“. Zároveň je fascinován samotným procesem filmového zaznamenávání (jeho technickou zázračností a filosofickou hloubkou); preferuje klasický 35mm či 16mm film.

---

<sup>17</sup> PERANSON, Mark, RITHDEE, Kong: Ghost in the Machine: Apichatpong Weerasethakul's Letter to Cinema [online]. Časopis Cinemascope č. 43. [cit. 2020-08-23]. Dostupné z URL: <https://cinemascope.com/spotlight/spotlight-ghost-in-the-machine-apichatpong-weerasethakuls-letter-to-cinema/>. (ve vlastním překladu)

<sup>18</sup> Tamtéž.

<sup>19</sup> Tamtéž.

„Proces zaznamenávání je mocný, díky němu doceňuji obyčejné a všední,“ říká.<sup>20</sup> Zvuk řeči a přirozená choreografie pohybů ho často zajímá víc než obsah.

Struktura Apichatpongových filmů, jak zde již bylo řečeno v úvodu, bývá komplikovaná (k čemuž jistě může přispívat i šíře jeho inspirace). V několika rozhovorech se režisér vyjadřuje, že se svými tvůrčími metodami pokouší napodobovat fungování lidské mysli: „Naše myšlení je ve své podstatě nesouvislé a namátkové – v jedné minutě jsme schopni myslet na desítky spolu nesouvisejících věcí. Snažím se tyto procesy simulovat ve svém díle (čímž navazuji především na experimentální filmaře) a tento postup je pro mne jako pro autora naprosto klíčový.“<sup>21</sup>

#### 1.4. Filmové inspirace

Apichatpongova osobní zkušenost a prožívání, které do svých filmů vtiskuje, pochopitelně nejsou prosty vlivů rozličných filmů a uměleckých směrů, ať už východních nebo západních. Jakožto experimentální filmař a tvůrce videoartu se hlásí k odkazu první evropské i druhé americké avantgardy<sup>22</sup>. Svou snovou obrazivostí, komplikovanou narativní strukturou, nelineárním dějem či potlačením kauzality skutečně mohou některé avantgardní snímky připomínat, např. filmy Luise Bunuela či Mayy Deren a Alexandra Hammida. Apichatpong také proklamuje svou lásku k počátečním dílům kinematografie, používajícím mezititulky a expresivní způsob herectví; k hollywoodským velkofilmům a ságám typu Star Wars, k Planetě opic a dalším a dalším ikonickým dílům popkultury. Zároveň jej můžeme řadit k tvůrcům „duchovního filmu“, jakými byli např. Yasujiro Ozu či Robert Bresson – o lásce k těmto tvůrcům také explicitně hovoří. Kniha Asian Cinema Experience zase o dílech AW hovoří v souvislosti s žánrem thajského duchařského hororu. Tyto filmy kombinují tradiční místní legendy a příběhy a

---

<sup>20</sup> WEERASETHAKUL, Apichatpong (ed.). Apichatpong Weerasethakul Sourcebook: The Serenity of Madness. New York: Independent Curators International a MAIAM Contemporary Art Museum, 2016. 49 s. (ve vlastním překladu)

<sup>21</sup> JÍLEK, Jan. Apichatpong Weerasethakul: Vybízet k pochybnostem. Cinepur č. 74, 2011. (rozhovor a režisérem)

<sup>22</sup> ROSE, Steve. 'You don't have to understand everything': Apichatpong Weerasethakul. Guardian. 11. 11. 2010. Dostupné online z URL: <https://www.theguardian.com/film/2010/nov/11/apichatpong-weerasethakul-director-uncle-boonmee-interview>. (ve vlastním překladu)



popkulturní zkušenost hororu – hollywoodského žánru (a vytvářejí novou, svébytnou normu).<sup>23</sup>

Pestrost autorovy inspirace naznačuje možnou intertextualitu jeho filmů. O té bezpochyby můžeme hovořit v rámci celku jeho díla – jednotlivé filmy na sebe vzájemně odkazují v nevídané míře. Co se týče odkazů na „texty“ jiných tvůrců, nejzřetelněji s nimi pracuje film *Strýček Búnmi*, o jehož filmových i literárních referencích režisér koneckonců explicitně hovoří v některých rozhovorech. V tomto případě se ovšem nejedná ani tak o postmoderní hru s divákem, jako spíš o sentimentální snahu navrátit se k milovaným dílům a žánrům, o jejich re-evokaci.

---

<sup>23</sup> Apichatpong zůstává „svůj“, inspiruje se žánrem „duchařského hororu“ a přetváří jej. Viz TEO, Stephen. *The Asian Cinema Experience: Styles, spaces, theory*. Londýn, 2013: Routledge. 93 – 110 s. (ve vlastním překladu)

## 2. Vybrané narativní pojmy a schémata

### 2.1. Příběh

Jelikož primárním hlediskem, z něhož budu v analýzách nazírat vybrané filmy, je vyprávění, rád bych zde zmínil některá narativní schémata a zamyslel se nad některými pojmy. Nehodlám k rozborům filmů používat konkrétní analytickou metodou, domnívám se ale, že (západní) teorie vyprávění by mohly představovat užitečný nástroj k hlubšímu pochopení jejich struktury.

Edward Branigan definuje narativ jako „základní způsob organizace dat“ a jako „kognitivní aktivitu, kterou organizujeme data do specifického vzorce, jež reprezentuje a objasňuje naši zkušenost.“<sup>24</sup> Tento vzorec má podobu řetězce příčin a následků. Svou definicí autor zdůrazňuje zásadní význam člověka pro existenci narativu a klíčovou roli narativu v našem chápání světa. Můžeme se dokonce domnívat (byť značně antropocentricky), že bez člověka není narativ. Příběh lze chápat buď jako výsledný produkt vyprávění nebo jako výsledek onoho vnitřního, kognitivního procesu organizace dat. Z toho můžeme usuzovat, že i značně fragmentární vyprávění má lidská mysl schopnost přetvořit v narativ. I komplikovaný či neúplný syžet může mysl zorganizovat do podoby přehledné fabule.<sup>25</sup>

Jak naznačují předchozí řádky, příběh není nekonečným proudem dat, nýbrž disponuje začátkem, středem a koncem.<sup>26</sup> V rámci příběhu podstupuje osoba, objekt či situace jistou změnu. Tzvetan Todorov popisuje základní narativ jako kauzální transformaci situace v pěti fázích.

První fází je „počáteční rovnovážný stav“ A.

Druhou fází je „narušení rovnováhy akcí“ B.

Třetí fází je „rozpoznání, že rovnováha byla narušena“ -A.

---

<sup>24</sup> BRANIGAN, Edward. Narrative Comprehension and Film. Londýn: Routledge, 1992. 1 - 3 s. (ve vlastním překladu)

<sup>25</sup> Syžetem rozumíme uměleckou organizaci událostí narativu, která často deformuje jejich lineární, logickou návaznost. Fabulí je míněn lineární, logický řetězec událostí, který mysl zkonstruuje z informací syžetu. Viz STAM, Robert, BURGOYNE, Robert a FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond. Londýn: Routledge, 1992. 71 – 74 s. (ve vlastním překladu)

<sup>26</sup> Jak vidno, jednu ze známých Aristotelových podmínek *dramatu* přejímá i moderní naratologie. Podmínky *dramatu* a *příběhu* se v mnoha ohledech shodují. Přesto tušíme, že *drama* je pojmem užším; ne každý *příběh* lze považovat za drama, ale každé *drama* obsahuje nějaký *příběh*.

Čtvrtou fází je „pokus o napravení narušení“ -B.

Pátou fází je „znovunastolení rovnováhy“ A.<sup>27</sup>

Toto jednoduché schéma dobře ilustruje povahu kauzálních a časových vztahů mezi jednotlivými částmi příběhu. Naznačuje také, že příběh sestává ze statických prvků (tj. například popisů charakterů či prostředí a „stavů“) a prvků dynamických (tj. konání charakterů či např. přírodních živlů).<sup>28</sup> V této práci nám Todorovo schéma kauzálních transformací poslouží jako nástroj pro identifikaci a odlišení různých narativů obsažených v Apichatpongových filmech a jejich nenarativních prvků. Může také pomoci nastínit proporce *příběhu* (narativního jádra) a *diegeze*<sup>29</sup>.

Jednotlivé příběhy obsažené v komplexním uměleckém díle můžeme také rozlišit určením *centra* příběhu, tj. prvku, který spojuje dohromady jednotlivé události. *Centrem* může být konkrétní postava, místo, ale i téma. Existence *centra*, dle Branigana, ovšem ještě nečiní ze série událostí příběh, je ale jednou z jeho podmínek. Aby přesněji vymezil narativ, uvádí Branigan příklady nenarativního uspořádání prvků. Jejich vymezení nám pomůže lépe popsat některé nenarativní prvky Apichatpongových filmů.

*Haldou* rozumí náhodné seskupení dat, přidáme-li *haldě centrum* (tak, že dle konkrétního *kritéria* vybereme určité prvky), vzniká *katalog*. *Nesoustředěný řetězec* je série příčin a následků, ovšem bez jasného *centra* (zde např. sledujeme nejprve jednu postavu, potom další a potom zase jinou). *Soustředěný řetězec* je sérií kauzálně propojených událostí s určitým *centrem*. *Jednoduchý narativ* má podobu soustředěného řetězce, kde jsou části propojeny příčinou a následkem a jejich *centrum* se epizoda za epizodou vyvíjí, *transformuje*. Příběh končí, když jsou jeho kauzální řetězce vymezeny v celé jejich šíři, přičemž konec lze vztáhnout k začátku, od konce lze vystopovat začátek.<sup>30</sup>

Naratolog Stephen Heath rozvíjí teorii Todorova, když říká, že na začátku příběhu stojí narušení homogenity výchozího stavu S, konec je pak znovunastolením homogenity S'. Tyto dva stavy jsou podle Heatha v jistém smyslu stejné (obsahují

---

<sup>27</sup> BRANIGAN, Edward. Narrative Comprehension and Film. Londýn: Routledge, 1992. 4 – 5 s. (ve vlastním překladu)

<sup>28</sup> Tamtéž.

<sup>29</sup> Viz následující kapitola

<sup>30</sup> BRANIGAN, Edward. Narrative Comprehension and Film. Londýn: Routledge, 1992. 19 s. (ve vlastním překladu)

stejné prvky), ale liší se uspořádáním těchto prvků. V *ideálním narativu* podle něj dochází k přeskupování jeho prvků v dokonalé symetrii. Heath ovšem ve své teorii nepátrá po ideálním narativu, ale zajímají ho prvky, které jeho těsné struktury unikají, residua či excesy, které „odhalují skryté psychologické a ideologické procesy operující v *textu*“.<sup>31</sup>

V Apichatpongových filmech nalezneme spoustu „excesů“, odboček z lineárního a kauzálního toku vyprávění, nedokončené, ale i dokonale symetrické příběhy, i četné příklady nenarativního uspořádání dat. Jednotlivé prvky (sekvence, scény i obrazy) jsou často spojeny asociativně a ne kauzálně. Přesněji popsat a rozlišit tato propojení bude jedním z úkolů konkrétních rozborů.

Teoretikové se, zdá se, shodnou na zásadním významu kauzality v narativu. Naratologové Noël Carroll i Gregory Currie se shodují, že doplníme-li narativ o poznámku, že „ve světě tohoto příběhu neexistuje kauzalita, jen samé náhody“, nelze už o narativu hovořit<sup>32</sup>. Ale i když kauzální vztahy nejsou explicitně přítomny v *textu*, lidská mysl má tendenci tato spojení předpokládat a vytvářet. Film má také schopnost budovat kauzální spojení (i zdánlivě nesouvisejících obrazů) svými formálními prostředky, pomocí střihové skladby, stylu.

N. Carroll vyzdvihuje důležitost nekauzálních spojení ve filmu:

„Nelze si myslet, že scény následují jedna druhou jen na základě pravděpodobnosti, resp. kauzality, naopak nejúspěšnější scény příběhu jsou ty, které kauzálně nepředurčuje to, co jim předchází.“<sup>33</sup>

Zastřenost, skrytost kauzality burcuje diváka, překvapení, někdy i šok, že přišlo něco zcela neočekávaného. Taková situace nás vytrhuje z pohodlného toku narace, zároveň nás však zapojuje, ponouká k participaci. Právě překvapení představuje jeden z významných principů Apichatpongovy narativní metody.

## 2.2. Diegeze

Klíčový a často v odborné literatuře zmiňovaný pojem diegeze používal mj. Christian Metz ve svém konceptu „velké syntagmatiky“, v němž se pokoušel o ryze

---

<sup>31</sup> BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Londýn: Routledge, 1992. 10 s. (ve vlastním překladu)

<sup>32</sup> CURRIE, Gregory. *Narratives and Narrators: A Philosophy of Stories*. New York: Oxford University Press, 2010. 41 – 42 s. (ve vlastním překladu)

<sup>33</sup> BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Londýn: Routledge, 1992. 26 s. (ve vlastním překladu)

sémiologickou analýzu filmu. Pojem diegeze si vypůjčil od Aristotela, který jím označoval literární (mluvený) komentář v rámci divadelního přestavení; představoval mód reprezentace založený na povídání spíše než na ukazování.<sup>34</sup>

Ve filmu diegezi rozumíme „sumu denotací filmu“, sumu toho, co reprezentuje. Tj. samotné vyprávění plus fiktivní časoprostorovou dimenzi, kterou příběh implikuje (postavy, krajiny, události atp.). Máme zde na mysli – předpokládaný – homogenní univers filmu v celé jeho šíři. „Diegeze Nabokovova románu Nabokov a jeho Kubrickovy filmové aptace, na příklad, může být v mnoha ohledech identická, nicméně její umělecké zprostředkování ve filmu a románu se může diametrálně lišit.“<sup>35</sup>

„Výhodou užívání pojmu diegeze namísto jednoduchého „příběh“ či „děj“, je jednak, že zaměřuje pozornost na povahu příběhu jakožto konstrukt, a jednak že nám umožňuje oddělovat pojem příběhu od jeho dramatictější konotace vzrušujících událostí,“ poučuje nás kniha *New Vocabularies in Film Semiotics*.<sup>36</sup> Diegeze se tedy odkloňuje od představy příběhu jako série dramatických událostí, je to část vyprávění – ve smyslu postulovaného světa –, o které můžeme mluvit i v případě filmů, kde se toho příliš mnoho neděje.

Filmová teorie rozlišuje diegetické a nediegetické prvky na základě toho, zda náleží postulovanému světu, nebo přicházejí zvnějšku (či z jiné diegeze). S tím souvisí téma filmového zvuku. Kristin Thompson a David Bordwell ustavují kategorie jednoduchého diegetického zvuku (který vychází z fyzického zdroje v rámci obrazu a je s obrazem simultánní), vnějšího diegetického zvuku (který existuje v rámci hranic fikčního světa a jeho postavy jsou si ho vědomy), vnitřního diegetického zvuku (který vychází z mysli jedné z postav v rámci fikčního světa, slyší jej diváci, ale ostatní postavy filmu zjevně ne), dislokovaný diegetický zvuk (který vychází z fikčního světa, ale z období před nebo po samotném ději) a konečně zvuk nediegetický, například podkresovou hudbu, nebo hlas vypravěče, který je nenáleží časoprostoru vyprávění.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> STAM, Robert, BURGOYNE, Robert a FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. Londýn: Routledge, 1992. 38 s. (ve vlastním překladu)

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> Tamtéž. 39 s.

<sup>37</sup> Tamtéž. 60 s.

### 2.3. Hledisko

Široký pojem hlediska je pro (filmový) narativ zcela klíčový. V obecném slova smyslu hledisko utvářejí určitá omezení subjektu. Tato omezení mohou mít rozličnou povahu, může jít o limitace prostorové (umístění subjektu v rámci světa), pohybové (tělesné postižení, ale i nemožnost přesouvat se z místa na místo lusknutím prstu), mentální (určitá vlastnost jako např. zapomnětlivost, psychická nemoc, kognitivní omezení, ale i postoj vůči světu, např. pesimismus, víra, představy o morálce apod.). Hledisko je předpokladem akce, subjekt bez hlediska nemá k jednání důvod.<sup>38</sup>

Nositelem hlediska ve filmovém vyprávění jsou postava, vypravěč i samotný autor díla. Rozlišujeme hledisko optické (vizuální) a narativní.

Tím narativním míníme úhel pohledu, ze kterého je vyprávěn příběh, hledisko vypravěče, které je konstruováno výše zmíněnými faktory. Filmová teorie rozlišuje různé druhy vypravěčů, primárně na základě toho, zda náleží či nenáleží filmové diegezi, tj. vypravěče diegetického a niediegetického. K užší specifikaci vypravěče ve filmu užívají filmoví teoretici (jako např. Ch. Metz) kategorie ustavené literárním teoretikem Gérardem Genettem. „Intradiegetickým vypravěčem“ rozumíme postavu filmu. Pokud tato postava vypráví příběh, ve kterém sama vystupuje, hovoříme o „homodiegetickém vypravěči“. Pokud je postava součástí filmu, ale ve svém vyprávění nevystupuje, hovoříme o „heterodiegetickém vypravěči“. „Extradiegetický vypravěč“ není součástí žádné diegeze a manifestuje se prostřednictvím syžetu (organizace prvků) a stylu.<sup>39</sup> Tento typ vypravěče někdy bývá považován za implikovaného autora.

Vizuální, optické hledisko odhaluje či naznačuje zdroj a motivaci konkrétního filmového záběru. V nejužším slova smyslu rozumíme optickým hlediskem takzvaný POV (point of view) záběr, tj. záběr z pohledu postavy filmu. Hlediskový záběr je nějak motivovaný pohled v rámci diegeze.<sup>40</sup> Záběr, který nemá explicitní zdroj v rámci diegeze, může implikovat obecnější narativní hledisko, postoje vypravěče či samotného autora.

---

<sup>38</sup> CURRIE, Gregory. *Narratives and Narrators: A Philosophy of Stories*. New York: Oxford University Press, 2010. 86 – 89 s. (ve vlastním překladu)

<sup>39</sup> STAM, Robert, BURGOYNE, Robert a FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. Londýn: Routledge, 1992. 97 s.

<sup>40</sup> KUČERA, Jakub. Hledisko [online]. *Cinepur* č. 28, červenec 2003. [cit. 2020-09-02]. Dostupné na URL: <http://cinepur.cz/article.php?article=2>. (ve vlastním překladu)

Volbou narativního hlediska strukturujeme diskurz filmového vyprávění a manipulujeme diváka. Pomocí hlediska deformujeme (či v duchu Šklovského ozvláštňujeme) fabuli. Kombinací narativních i optických hledisek můžeme vyvolávat dojem překvapení (když změnou úhlu pohledu odhalíme nečekanou informaci), napětí (když někdo ví víc než druhý) i zvědavost. Dá se říci, že všechny složky filmu (obraz, zvuk, střih, vložené titulky atd.) odkazují k různorodým hlediskům, které ve filmu operují.

Volbou optického hlediska můžeme určovat vztahy mezi charaktery v rámci prostoru, ale také vztahy psychologické a sociální (hierarchii, náklonnost apod.) V tomto smyslu může optické hledisko pomáhat vytvářet hledisko narativní. Téma hlediska tedy úzce souvisí s tématem filmového stylu. V tomto smyslu, jak nás ostatně poučuje David Bordwell, je nutno neoddělovat filmový styl od vyprávění, neboť se přímo podílí na narativní struktuře a může přímým způsobem odrážet ony limitace vyprávějících entit a tyto entity od sebe odlišovat.

„Filmový styl může být organizován a zdůrazňován do té míry, že se stává přinejmenším stejně důležitým jako vzorce syžetu,"<sup>41</sup> říká Bordwell v knize *Narration in the Fiction Film* a svou myšlenku demonstruje na příkladu opery, kde hudba neslouží pouze *textu*, rozvíjí se svým vlastním způsobem. V tomto smyslu filmový styl utváří vzorce odlišné od vzorců syžetu, např. vzorce symetrií a repeticí ne nepodobné vzorcům hudebním, čímž se významně podílí na naraci.

---

<sup>41</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. 275 s. (ve vlastním překladu)

### 3. Tajemný předmět o polednách

#### 3.1. Syžet a styl

Film tajemný předmět o polednách (Mysterious Object at Noon, Dokfa nai meuman), celovečerní debut Apichatponga Weerasethakula z roku 1999, kombinuje dokumentární a hrané prvky. Režisér a jeho tým – Apichatpong se v závěrečných titulcích pasuje do role pouhého „strůjce“, resp. autora myšlenky<sup>42</sup> – jej natáčeli po dobu tří let na různých místech napříč Thajskem. Pracovali s neherci či ochotníky na principu jednoduché hry, v níž každý participant doplňuje kus příběhu, který se tak může rozvíjet překvapivými směry podle libovůle (alespoň se to tak jeví) konkrétního hráče.

Své vypravěče režisér posbíral po celé zemi. Do filmu vstupujeme rozkolíbanou jízdou, zjevně z perspektivy automobilu. Ve zvuku slyšíme sladkobolnou hudbu (spojitost pravděpodobné jízdy v autě a zvuku s typickým šumem implikuje, že jde o zvuk z rádia) a jakýsi sentimentální příběh o lásce a zradě (možná rovněž z rádia, možná ne). Zda je komentář diegetický, či ne, zde nemůžeme rozlišit. Jaksi se vymyká daným kategoriím – je komentářem „strůjce“ nebo jen náhodným příběhem z rádia? Diskrepance mezi náhodným a záměrným se zdá být jedním z výrazných rysů Apichatpongovy tvorby. Můžeme se domnívat, že jeho přístup v tomto konkrétním filmu je konceptuální. Koncept určuje mantinely, v nichž může docházet k náhodám.

Způsob snímání je typicky dokumentární – rozpohybovaná kamera, zdánlivě nekomponované záběry, kamera-oko, žádný záměrný symbolismus. Megafon na dodávce proplétající se skrze uličky Thajska hlásí nabídku ryb (až později zjišťujeme, že to mluví řidič do mikrofonu). Dodávka drkotá a přivádí nás do světa thajské všednosti – všímá si světa. Strůjce si ho všímá, těší se z něj (neb nám jej ukazuje). Tento svět a tento filmový styl není západnímu divákovi nikterak cizí. Tu pes, tu člověk, tu zátiší městské periferie – potenciály příběhů, které musíme minout, opustit. Nyní nám jde o jiný příběh – nebo snad o vyprávění jako takové?

V dodávce se setkáváme s první vypravěčkou tohoto příběhu, prodavačkou v pojízdné prodejně potravin. Ta nejprve vypráví svůj vlastní příběh o tom, jak ji rodiče prodali jejímu strýci za cenu jízdenek na autobus, aby se mohli vrátit do rodné vesnice (z cizího světa, kam se i s dcerou přestěhovali), dcera pak zvlčela,

---

<sup>42</sup> Stojí tam „Conceived by AW“.



prodala vše a žije neutěšený život v tenatech Bangkoku. Vyprávění prodavačky by mohlo zmohutnět, rozkošatět se. Její život nás ale zajímá jen nepřímo. Režisér pokládá respondentce otázku – a odhaluje svou přítomnost i svou roli. Divákova zkušenost automaticky identifikuje povědomý modus vyprávění, tj. dokument s respondenty. Otázka zní: „Máte nějaký další příběh, který byste nám mohla vyprávět? Skutečný nebo vymyšlený.“ Všimněme si, že režisér – explicitní strůjce tohoto filmu – fikci a realitu staví na jednu úroveň, zrovnoprávnjuje je. Svou otázkou, jakkoli může působit až necitlivě, nabízí respondentce možnost úniku z neutěšené reality, iniciuje výpravu za její hranice – v duchu toho, čím celý film je, totiž oslavou vyprávění.

V pojízdné prodejně (jejíž klikatý pohyb se zastávkami, s vyzváním k participaci – k nákupu, se stane metaforou vyprávěcí struktury celého filmu) tedy započíná páteřní příběh filmu – historka – historie o chlapci na vozíku a jeho učitelce Dogfahr. Tento příběh tvoří jednu samostatnou rovinu vyprávění, nazvěme ji orální. Kde skončí jeden vypravěč, započne jiný – na jiném místě a v jiném čase. K zaznamenání jednotlivých fragmentů užívá režisér nahrávací zařízení (tento modus operandi filmu je nám odhalen někdy ve třetí třetině, kdy se zařízení objeví v záběru). Příběh se zde předává z úst do úst a dotváří.<sup>43</sup> Orální rovinu záhy doplní rovina obrazová, *filmová* – režisér kusy vypravování začíná inscenovat. Prvotní dojem umělosti hraných scén podporuje jedna ze zvukových stop – v obraze přetrvává zvuk z rámcové situace, tj. z pojízdné prodejny. Můžeme jej považovat za nediegetický, neboť nenáleží fikčnímu světu narace. Tento formální postup se ovšem týká jen prvního fragmentu, postupně se obrazová a orální rovina historky o chlapci a Dogfahr prolnou v organický celek, některé její pasáže jsou hrané, některé povídané.

Výsledkem jejich vypravování je bláznivá historka zahrnující dvojníky, mimozemského chlapce, který spadl z nebe, obra či tygry. Je otázkou, zda ji lze považovat za narativ nebo nikoli. Jistě některé podmínky narativu splňuje – vyvíjí se v čase a má začátek, střed a konec. Spojitost mezi jednotlivými sekvencemi ve většině případů není přímo kauzální, ale spíše konsekutivní. Branigan by ji tedy nejspíš označil za soustředěný řetězec událostí. *Centrem* jsou zde pochopitelně ústřední postavy ochrnutého chlapce a jeho učitelky. Přesto se ale v historce

---

<sup>43</sup> Tak je tomu ostatně i v procesu utváření legendy či mýtu, kde ovšem k transformacím a doplňování materiálu nedochází cíleně.

objevují náznaky kauzálních spojení a psychologických pohnutek postav, ale i propojení scén na základě jiné logiky, tj. logiky legendy či pohádky, v níž jsou osudy postav do velké míry řízeny zásahy vyšší moci. Implicitně, například, vychází najevo, že mimozemský chlapec schoval učitelku do skříně a sám na sebe vzal její podobu – *aby* si získal nad chlapcem kontrolu. Jako příklad jiného typu logického spojení mohu uvést pasáž, kdy učitelce nejsou dost dobré květiny, které jí nosí chlapec, jde si je natrhat sama, když v tom se objeví tygr a sežere ji. Tygr se zde neobjevil náhodně, nýbrž jako trest za učitelčinu marnivost. Z tohoto příkladu je patrné, že zakotvené morální kódy vypravěčů mohou být zdrojem oné (kauzální) logiky, kterou Branigan vyžaduje od narativu.

Tato naše historika jistě není konzistentní, lze ji ovšem označit za základ funkčního narativu, který by z ní mohl dotvořit *de facto* jakýkoli člověk. Když sledujeme surový tok narace, jasně se vyjevuje přirozená tendence lidské mysli různé typy logických propojení utvářet. Vyprávějíci k nim docházejí nahodile a často *ex post*. V komentářích mimo diegesis historiky se také přirozeně vyjevují jejich individuální postoje k ní. Například farmářka explicitně říká: „Jsem ráda, že má chlapec dobrou učitelku.“ Jiný participant říká: „Můj příběh moc nesouvisí, je to první, co mě napadlo.“ Ambice stvořit funkční narativ není ani tak záměrem režiséra, nýbrž samotných vypravěčů.

### 3.2. Film jako etnografická sonda

Individuality vypravěčů hrají ve filmu velmi podstatnou roli, jsou rozhodně důležitější než výsledek vyprávění a neméně důležité než jeho proces. Film lze číst jako etnografickou sondu do života v Thajsku. Tato rovina, rámuje příběh o chlapci a učitelce, má, jak je zřejmé z přechozích řádků, formu dokumentárního filmu. Film nám představuje různé lidi z rozličných končin Thajska.

Setkáváme se tedy s prodavačkou v pojízdné prodejně, dále s postaršími farmáři v pahorkaté rurální krajině, s tvrdě pracujícími chlapci – loupači gumovníkových stromů – jezdícími na zotročených slonech; skupina ochotnických herců předvádí kus historiky o učitelce a chlapci formou tradičního divadla. Dále nahlédneme do světa zápasníků *thai-boxu*, na ně navazují dvě hluchoněmé dívky – znakovou řečí utvářejí svoji část historiky; skupina školních dětí vyprávění uzavírá.

Patrná touha režiséra poznat své protagonisty – a dát jim hlas – zdůrazňuje sociální rozměr filmu. To se projevuje dlouhými observačními scénami podmanivé krásy – chlapců hrajících nohejbal kdesi na okraji džungle či loupajících kůru z gumovníkových stromů, bojujících zápasníků. Způsob snímání je sice „dokumentární“ (pohyblivá kamera těkající jako oči), ale obrazy svou vytríbeností prozrazují přítomnost režiséra. Výjevy z charakteristických činností, pro západního diváka exotické, střídají familiární scény lidské pospolitosti – příprava jídla, společné popíjení, běžné rozhovory, smích. Posloucháme útržky z konverzací, fragmenty z životů našich *protagonistů* – často nelehkých – a v mysli se nám skládá matný obraz Thajska. Jak je zřejmé z textu výše, vypravěči nejsou povětšinou jednotlivci, ale často celé skupiny, z nichž přirozeně vyvstává jeden vypravěč dominantní – ostatní pak nesou úlohu vypravěčů podpůrných. I způsob interakce ve skupinách nám o těchto lidech leccos říká.

Povšimněme si, že režisér akcentuje kolektivní rozměr vyprávění, které je z podstaty participativní. Film zdůrazňuje vitální roli narace v lidské komunikaci a roli kreativity ve snaze porozumět světu. Narace zde není pouhým únikem z reality, nýbrž ji spoluutváří a obrozuje.

*„Je možné, aby se ten předmět proměnil v dítě? Asi ne, co?“*

*„Ale jistě, všechno je možné.“*

*„Ten objekt byl... vypadal jako hvězda, spadl z nebe a proměnil se v člověka. Přebýval v chlapcově těle... asi... asi tak týden nebo dva...“* fabuluje veselá farmářka.

Sledovat čistý proces fabulace, se zámlkami, doplněný gesty a mimikou, vraštěním čela, je jako být svědkem zázraku. Apichatpoingova hra nemá mnoho pravidel, její koncept, jak již bylo naznačeno, udává prostor *volnému rozletu ducha*. Odkud se berou slova a obrazy, zůstává samozřejmě tajemstvím. Lze se domnívat, že do jisté míry plynou ze zkušenosti mluvčích – zkušenosti mýtů a legend – jejich výjevů a logiky, ale též z televizních pořadů, ze zaslechnutého, z viděného či ze snů (z podvědomí). Proces surové fabulace nemůžeme označit za mimetický, nýbrž je svébytným sdělením o povaze světa.

Některé motivy ve vypravování lidí se opakují a vypovídají tak o kolektivní zkušenosti. Například motiv metamorfózy (v jiného člověka, z hvězdy v člověka,

do této kategorie můžeme zařadit i vstání z mrtvých), dále motiv únosu dítěte (máme jej v první historce a zopakuje se v příběhu o chlapci a Dogfahru), motiv lásky (souseda k Dogfahru či chlapce k Dogfahru) a v neposlední řadě motiv násilí a války (která patří ke zkušenosti každého Thajce).

### 3.3. Excesy a manipulace

Doposud jsme hovořili o třech rovinách filmu, tj. rovina orální, rovina inscenace a rovina dokumentární. Jak film postupuje, tyto roviny se prolínají a metamorfují – do té míry, že je těžké je od sebe oddělit. Apichatpong, zdůrazňující kolektivitu filmového procesu, se sice označuje za pouhého autora myšlenky, jeho manipulace s materiálem i zjevný konceptuální záměr jsou ale značně distinktivní. Mnohem spíše se pro něj tedy hodí ono označení *strůjce*. Jak se film formálně vyvíjí?

Princip zachování zvuku z rámcové situace – tj. hlasu daného vypravěče a ruchů okolí v rovině inscenace příběhu – režisér opouští hned s druhou vypravěčkou. Jestliže první hraná sekvence působí poněkud těžkopádně (připomíná začátky kinematografie), s každou další se tato těžkopádnost a strojenost vytrácí. Fikční filmové vyprávění se emancipuje, odpoutává se od orálního a stává se *filmem*. Mezi vyprávěním účastníků hry a jeho obrazovou interpretací vzniká diskrepance. Hluchoněmé dívky, na příklad, v laskavém duchu popisují, jak se učitelka živila jako tanečnice: „*Tančila tak krásně!*“. Apichatpong tuto indicii manipuluje – předvádí nám záběry z bangkokského nočního klubu, polonahých svíjejících se tanečnic. Nota bene, nejedná se o hrané záběry, nýbrž o dokumentární. A nejde jen o potměšitou, ironizující ilustraci, z délky scény, z prodlévání, ze „zvědavosti“ kamery, cítíme ambici režiséra vyprávět o světě Thajska. Z prvotního excesu se pak stává princip. Později stačí jen natuknutí nějakého tématu v rovině orální, aby režisér navázal svými asociacemi – např. archivními záběry z války. Z toho je patrné, že záměrně zkoumá kolektivní nevědomí Thajců a pokouší se nám vyjevit jeho reálné zdroje. Respektive pro orálně vyprávěný příběh hledá ilustrace v realitě.

Rovinu emancipovaného fikčního příběhu tedy napadají obrazy skutečnosti – podobného stylu a kvality, jakou skýtají obrazy původně rámcové. Apichatpong rovněž postupně odhaluje proces natáčení těchto fikčních situací. Probíhá to přirozeně, nejprve promluví, tu a tam vidíme v záběru mikrofon. Postupně rovina

procesu natáčení zbytnuje. Sledujeme režiséra komunikovat s herci. Tak jako odkrývá mechanismy HRY (vysvětluje vypravěčům její pravidla, přehrává záznam předchozího fragmentu z diktafonu...), odhaluje zároveň i mechanismy natáčení fikčních scén. Ke svým hercům začíná přistupovat jako ke svým vypravěčům – observativně. Ukazuje nám například celý štáb, jak interaguje během přestávky na jídlo, či představitelku učitelky Dogfahr, jak si v pauze hraje se svými dětmi v zahradě. Tuto scénu lze ale zároveň chápat jako rozvinutí příběhu postavy Dogfahr, tedy že to sama Dogfahr, ne herečka, si hraje s dětmi v zahradě. Realita a fikce se slévají a nelze je odlišit.

### 3.4. Shrnutí

Shledali jsme, že Apichatpongův ambiciózní debut je po čertech složitý, mnohaúrovňový, divergentní snímek, který konstruuje dva dominantní fikční – či iluzivní – světy. Jedním z nich je svět historky o Dogfahr a postiženém chlapci. Zde se diegezi v mysli diváka utvořit nedaří (a není to ani záměrem), neboť je konstantně upozorňován na procesy jejího formování. Primární diegezi Tajemného předmětu o polednách můžeme nazvat „představou Thajska“ – tj. představou o Thajsku, kterou z filmu nabývá divák.

Ve filmu jsme se setkali s mnoha explicitními vypravěči. Z pohledu vložené historky je můžeme považovat za nediegetické (jsou vně diegeze vyprávění). V Gennetově terminologii bychom je mohli označit za heterodiegetické, neboť nejsou součástí diegeze, kterou budují. Z pohledu filmu jako celku jde ale o jednající postavy. Postavy, které zkrátka a prostě – vyprávějí. Fundamentálním vypravěčem ve smyslu naratologickém je zde implikovaný strůjce.

Poučili jsme se také o některých typických rysech Apiachatpongovy tvůrčí metody. Těmi jsou např. jeho dokumentární přístup – zdá se, že jako dokumentarista vyčkává na kouzlo okamžiku, kouzlo náhody. Zárodky příběhu a krásu spatřuje ve všedních věcech. Je pozorovatel, ale s materiálem důmyslně manipuluje. Jako režisér se vyznačuje žánrovým a formální eklekticismem, tento postmoderní rys jeho tvorby ovšem není pouhou svévolnou hrou, nýbrž přímo odráží rozmanitou realitu Thajska, v níž se mísí vlivy západní popkultury a starých příběhů a zvyků.

Jedno z dominantních témat Tajemného předmětu o polednách představuje samo vyprávění, které hraje důležitou roli v mezilidských vztazích a má světotvornou

moc. Hra spojuje lidi z různých koutů země. Film je zde zázrakem, jenž zhmotňuje divoké představy, ale také umožňujeme zaznamenávat skutečnost, konzervovat čas. Sny, fantazie a fotografický odlesk reality nabývají stejné podoby a vzniká svébytný, komplexní celek.

## 4. Slastně tvá

### 4.1. Úvod

Slastně tvá (Blissfully Yours, Sud sanaeha) je druhým Apichatpongovým celovečerním snímkem. Měl premiéru v roce 2002 a představuje vstup režiséra do světa plně hrané kinematografie. Jedná se o lineárně vyprávěný film s koherentním časoprostorem, třemi hlavními protagonisty a dvoudílnou strukturou. Ačkoli jde o film narativní, můžeme v něm vysledovat zřejmou kontinuitu s Tajemným předmětem. Porozumění poměrně jednoduchému vzorci syžetu zde znesnadňuje signifikantní, proměňující se styl, který v mnoha případech naraci zcela dominuje. Děj je zde významně potlačen ve prospěch atmosféry, jejíž nuance a transformace vedou k emočnímu zapojení diváka. Podivuhodný, sladkobolný, trýznivý i konejšivý – a v neposlední řadě k popukání, film Slastně tvá si podmaňuje diváka primárně jinými prostředky než budováním dramatického očekávání. Rezonují v něm žánry melodramatu, komedie (i *slapstick*) a „duchovního filmu“, vytváří ale zcela specifický, svůj vlastní způsob vyprávění. Důležitým formálním prvkem filmu je jeho rozdělení na dvě části. Ačkoli na sebe tyto části filmu navazují chronologicky, stylem a náladou se liší natolik, že působí dojmem sice propojených, ale svým způsobem svébytných realit. V této analýze budu zkoumat vzorce syžetu a stylu. Pokusím se zde ukázat, jak významně se filmový styl podílí na vyprávění, konstrukci filmových postav a narativního hlediska. Zamyslím se nad proporcemi diegeze a děje.

### 4.2. Zastřené touhy, subtilní příběhy

Film vypráví o Orn, ženě ve středních letech a majitelce ženské ubytovny, Roong, mladé pracovníci továrny na dekorační předměty a barmském imigrantovi jménem Min, který trpí záhadnou vyrážkou. Min pracoval v továrně, ale byl vyhozen. Tři hlavní postavy jsou propleteny v jakémsi milostném trojúhelníku. Obě protagonistky k Minovi chovají afektivní vztah, zvláštní touhu, zároveň milostnou a mateřskou.

Pokusím se nejprve v základních obrysech načrtnout příběhy jednotlivých postav filmu a pomocí Todorovova schématu ověřím jejich narativitu.

**Orn** má manžela Sirota a milence Jimmyho, touží po dítěti (první dítě se jí utopilo), ale ani jeden jí tuto touhu nesplní – manžel s ní nechce spát (bojí se, že se další

dítě zase utopí), s Jimmym spí s kondomem. Bere antidepressiva. Možná proto, že svou touhu nemůže naplnit, upíná se k Minovi, pečuje o jeho podle všeho pochroumané zdraví, pokouší se mu vybavit zdravotní potvrzení, aby mohl zase pracovat. Lze se domnívat, že jí nahrazuje dítě, o které musí být pečováno (zároveň by ale potenciálně mohl být otcem jejího dítěte). Když Min a Roong jednoho odpoledne odjedou na výlet, střetává se Orn v lese s Jimmym, kde se spolu milují. Kdosi ukradne motorku, na které přijeli, Jimmy se za ním vydává a mizí. Je zastřelen anebo není zastřelen ve vojenském pásmu. Orn hledá Jimmyho, ale naráží místo toho u řeky na Mina s Roong. Zde na chvíli zapomíná na své trápení, pak se do něj ale opět noří, částečně proto, že má roli „třetího kola u vozu“.

Takto lze příběh Roong poskládat z indicií, z pečlivě ukrytých střípků, které film nabízí. Nota bene, událost s největším dramatickým potenciálem zůstává ambivalentní, střelbu slyšíme ve zvuku, zatímco prodléváme s Orn v lese, kde po odchodu milence Jimmyho zůstala. Každopádně se zdá, že můžeme mluvit o nějakém *příběhu*, co je to ale za příběh, co je jeho jádrem a proč se jeví jako vachrlatý? Pokusme se jej ověřit Todorovovým schématem kauzálních transformací:

*A (rovnovážný stav): Orn touží po dítěti*

*B (narušení rovnováhy): Manžel to odmítá*

*-A (rozpoznání, že rovnováha byla narušena): Touha je nenaplnitelná*

*-B (pokus o nápravu narušení): Orn se upíná k Minovi, věnuje mu mateřskou péči + spí s Jimmym*

*A (znovunastolení rovnováhy): Orn marně touží po dítěti*

Tímto pokusem jsme sice objevili možnou narativní strukturu, ta ale filmu proporčně naprosto neodpovídá, mnohem důležitější je v něm evokace emocí, které Orn prožívá – smutek, bolest, touhu, zmatení (vše tak ostré, strhující). Do schématu jsem rovněž musel zahrnout zjednodušující předpoklad, pouhou interpretaci, že vztahem s Minem si Orn kompenzuje přání mít dítě. Zdá se, že prosté Todorovovo schéma nám v tomto případě nestačí. Své přání mít dítě sice Orn vyslovuje a její touha je dozajista upřímná a spalující (to z filmu vyplývá zcela jasně), jak ovšem vidno z náčrtu výše, konání Orn povětšinou nesměřuje



k naplnění této touhy, nýbrž spočívá v iracionálních (zástupných) aktech. Právě tento fakt značně oslabuje dramaticnost a narativitu, neboť kde není zjevné směřování k cíli, nemůže být ani *komplikující akce*<sup>45</sup> a konflikt, základ tradičního dramatu. Orn se rovněž zřetelně netransformuje (proměňují se její nálady a emoce, její melancholické nastavení ale zůstává nezměněno). V tomto případě tedy můžeme hovořit o „implicitním narativu“, resp. narativech. Složitou postavu Orn nelze redukovat na jeden příběh (určením její dominantní touhy), stejně tak bychom jako její primární aspiraci mohli označit touhu po Minovi, kterou komplikuje Roong a zůstává nenaplněna nebo touhu po sexu a tak dále, a tak podobně.

Sestavit linii Roong do podoby jakéhosi narativního schématu se zdá o poznání snazší. **Roong** pracuje v továrně na kýčovitě dekorativní předměty, den co den koloruje zástupy postaviček západní popkultury. Je to úmorná práce, kterou nemá ráda. Roong pojí jakýsi vztah k Orn, které platí spousty peněz (možná bydlí u ní na koleji?). Spolu s Orn se stará o Mina, který byl vyhozen z továrny. Má přítele, který ji jednoho dne zbije. Navíc v práci nesplnila kvótu a musela tam být do noci. Proto se další den vymluví na malárii a utíká s Minem do přírody. Později se vrací ke svému příteli a živí se prodejem nudlí.

Takto rozprostřená linie Roong je zjevně, explicitně narativní, avšak podle všeho není primárním záměrem syžetu nám tento příběh v jeho nuancích zprostředkovat. Film nám nabízí scénu s Minem v ordinaci, krátkou pasáž v továrně, dlouhý odjezd do džungle a prodlévání v džungli a u řeky, které je těžištěm linky Roong. Potenciálně nejdramatičtější událost této linky – zbití přítelem – není zobrazena, ba co víc, dozvídáme se o ní na samém konci, a to z vložené kresbičky Mina. Logické důvody pro akce Roong (útěk s Minem...) jsou buď ozřejmeny ex post, anebo jen naznačeny. Kauzální logika zde představuje cosi marginálního, pouhý kontext, který mimoděk doplňuje Minův voice-over, obrázky, které si kreslí, a závěrečné titulky. Podstatné je prožít s protagonisty situace, ve kterých se

---

<sup>45</sup> „Komplikující akce“ je jedním z osmi prvků (funkcí) Braniganova narativního schématu. Jedná se o překážku ve snahách postavy dosáhnout „cíle“ (Dalšími funkcemi jsou např. „orientace“, „iniciační událost“ apod.; Braniganovo narativní schéma je unikátní v tom, že má podobu hexagonu, kde každému vrcholu náleží jeden prvek. Pohybem mezi vrcholy hexagonu pak lze pořadí jednotlivých prvků narativu libovolně variovat, což může být užitečné při analýze složitějších syžetových struktur.). Viz BRANIGAN, Edward. Narrative Comprehension and Film. Londýn: Routledge, 1992. 17 – 18 s. (ve vlastním překladu)

nacházejí, cílem je evidentně zprostředkovat emoce – skrze uhrančivé obrazy a jejich skladbu, zvuk a styl obecně.

Linka Mina se odráží v předchozích. Barmánc **Min** pracuje v továrně na thajském maloměstě, je vyhozen. Roong a Orn se o něj starají, léčí jeho vyrážku a on o sebe nechává pečovat. Orn (a z nějakého důvodu i její manžel Sirote – snad je pro něj levnou pracovní silou?) se jej pokoušejí udržet v Thajsku. K oběma ženám chová Min zvláštní náklonnost. Min odchází s Roong na místo v přírodě, kde spolu stráví odpoledne plné slasti. Potom se setkávají s Orn. Později Min opouští Thajsko.

**Minova** linie se zprvu nejeví jako narativ v pravém slova smyslu, ale spíše jako *soustředěný řetězec událostí*, spojených konsekutivně i kauzálně. Min je konstruován jako nomád, který přichází a odchází, putuje po cizích zemích, tu a tam zanechá stopu na lidech, které potká. Netransformuje se, ale oddává se toku času, je *plynutím*. Určité své cíle Min vyslovuje ve voice-overu (tj. vágní plány na stěhování do jiné země), jeho finální voice-over na konci filmu ovšem této nezacílenosti odporuje, řetězec se koncentruje. V *dislokovaném diegetickém voice-overu*<sup>46</sup> adresuje (zjevně v dopisu) svou manželku a dítě, což zpochybňuje jeho nomádství a nabízí důvod pro jeho přesuny – tím může být snaha vydělávat na svou rodinu v Barmě.

Dramatické události filmu *Slastně tvá* jsou tedy jaksi vytlačeny mimo rámec – nezřídka se odehrávají mimo záběr, mimoděk v proudu všedních dialogů nebo jsou nám osvětleny ve voice-overu. To z nich ale nedělá cosi marginálního, bez nich by byl film proudem úchvatných oživlých obrazů, rozličných emočních intenzit, jistě srozumitelných, byť abstraktních. Tyto informace emočně nabitě obrazy ukotvují, dodávají jim narativní kontext, který je prohlubuje a alespoň částečně usnadňuje jejich interpretaci. Zároveň také rozšiřují a konkretizují diegezi (střelba značí blízkost jakéhosi vojenského pásma, špitnutá poznámka o duších mrtvých svědčí o pověrčivosti postav daného světa...).

Stejně tak jako u *Tajemného předmětu* se ve *Slastně tvá* setkáváme s mnohými náznaky příběhů, které zůstávají nerozvinuty. To se týká hlavních postav, které překypují nevyřčenými příběhy (jak přišli Orn a Sirote o dítě, jak se Min octl v Thajsku, proč byla Roong zbita, v čem spočívají její platby Orn atd. atd.),

---

<sup>46</sup> Dle terminologie Bordwella a Thompson jde o voice-over, který sice náleží diegezi, ale má zdroj v minulosti či budoucnosti vlastního syžetu. Viz kapitola 2.2.

vedlejších postav (příběh Sirota by nás též zajímal, stejně tak Jimmyho, který sáhl Minovi na stehno a zároveň spí s Orn) a postav, které jako by se ve filmu objevily pouhou náhodou: Do ordinace, když skončí vyšetřování Mina, přicházejí další pacienti, nota bene nahluchlý otec s dcerou, které stejně jako lékařku známe z Tajemného předmětu<sup>47</sup>, a úhel kamery se nezmění, snímá nové pacienty, sledujeme jejich hádku, fragment jejich příběhu. Film tak dává do jisté míry průchod přirozené rozbíhavosti vyprávění (a tím vyprávění jako takové tematizuje), ale usměrňuje ji.

#### 4.3. Tajnosti aneb práce s očekáváním

Přesná povaha vztahů mezi postavami je zpočátku zcela nejasná, v některých případech se vyjasní, v jiných zůstává enigmatická. Jedním z principů, na jejichž základě režisér buduje syžet, je tedy postupné, pozvolné odhalování vztahů mezi postavami, aureoly tajemství, jíž jsou obestřeny, jejich tužeb a jejich zázemí, historie i budoucnosti. Tento postup bychom mohli přirovnat k zasvěcování do zvláštního světa, kde ale zasvěcení není cílem. Zsvětitelem je zde implikovaný autor, který si s divákem hraje, čímž ho zapojuje. Informace předkládá tak, aby vyvolal jistá očekávání, jistá vágní tušení, která pak potvrzuje nebo vyvrací (s účinkem radostného zadostiučinění „já to tuší!“ či s účinkem překvapení „aha!“).

Vezměme si hned první scénu v ordinaci, kde vystupuje Orn, Roong a Min, který je zde předmětem vyšetřování a péče dvou žen. Tato scéna překypuje nejasnostmi, z nichž některé bijí do očí. Předně, Min nemluví, nepromluví za celou scénu. Jeho jménem ovšem promlouvají Orn i Roong. „Je němý,“ říkají, „je takový už dlouho, už od narození.“ Vztahy mezi trojicí postav jsou nejasné, z předkládaných indicií ovšem můžeme vyvozovat, že se jedná o rodinu – z míry péče, kterou ženy Minovi projevují (a která zároveň není doplněna nějakým zjevným projevem milenecké lásky či touhy), z informace, že Mina znají od narození. Dojem, že jde o rodinu, je ovšem, jak víme, klamný, což se postupně vyjevuje ve scénách následujících. Roong a Orn lékařce lhaly, Min předstíral němotu, aby nevyšlo najevo, že je barským imigrantem, neboť pro něj chtějí vybavit zdravotní potvrzení pro účely zaměstnání. Nejasnost vztahů a jevů je

---

<sup>47</sup> Tato scéna se ve stejné podobě objevila v Tajemném předmětu, ve Slastně tvá je nám ukázáno zjevně to, co jí předcházelo.

ovšem udržována velice dlouho, a výsledkem tedy není jeden moment překvapení („*Aha, on mluví!*“), ale pozvolné uvědomování si toho, jak se věci mají. Mimo ordinaci Min tu a tam něco zamumlá, doopravdy, souvisle a živě hovoří až ve scéně v továrně – barsky, s barskými členy ostrahy (tj. asi ve třetině filmu).

Tou vůbec nekřiklavější nepatřičností celé první scény je Minova „vyrážka“, pro kterou je primárně léčen. Ona pro diváka neviditelná vyrážka je (v první části filmu) konstruována dialogy – postavy hovoří o tom, jak se zhoršila, lékařka zkoumá kůži a ptá se, zda se ženy držely jejích pokynů („*Jeho kůže je celá červená! Čím jste ho mazaly?*“) a hereckou akcí: Mina očividně kůže svědí, potom, co sleze z lehátka, sestra promptně smetává neviditelné odumřelé kusy kůže, které z Mina po celý film, jak se *zdá*, odpadávají. Nejpozoruhodnější na tom ovšem je, že ačkoli divák vyrážku nevidí, nemůže si být jist, zda tam je, nebo není.

Této ambivalence je dosaženo volbou širě záběru, který celou scénu rámuje. Je natolik široký, že si zkrátka nelze být jist, zda vyrážka existuje, nebo představuje cosi, co vidí postavy, co snad existuje v *diegezi*, ale film, okénko do *jiného světa*, to nepřenáší. V celku (resp. v celcích – v první dlouhé pasáži dojde asi ke třem střihům) je snímána celá scéna. Záběr se jeví jako nekomponovaný, jako by jen umístili kameru (možná dokonce skrytou) kamsi do kouta, aby zaznamenávala dění v ordinaci. Tato stylová volba vytváří pocit autenticity, pocit, že snad jde o jakýsi technický záznam reality; zmíněné nesrovnalosti – podivné vztahy, roboticky působící doktorka a záhadná vyrážka – ovšem iluzi realističnosti narušují. Výsledkem je dojem (autentické) surreality, jako bychom přes sklo sledovali dění na jakési planetě velice, velice podobné naší zemi, která se ale přece, přece jen, v některých signifikantních detailech liší.<sup>48</sup>

Na rozdíl od Minovy němoty, Minova vyrážka zůstává záhadnou po většinu filmu. Až v závěrečné pasáži cosi jako slupující se kůži na Minově těle zahlédneme. To umožní signifikantní proměna stylu spočívající mj. v užívání detailních záběrů. Jak

---

<sup>48</sup> Tento dojem je pravděpodobně zesílen u západního diváka, který nezná thajské reálie a zvyklosti. Stephen Teo nás v knize *Asian Cinema Experience* informuje, že „původním záměrem filmu *Slastně tvá* bylo vytvořit science-fiction, jak Apichatpong odhaluje v úvodu k prvnímu vydání filmu na DVD. (...) Když ale začal zkoušet s herci, začal na základě toho přepisovat scénář.“ Kromě toho, že tato informace podporuje interpretaci filmu jako okna do cizího světa, poučuje nás o důležitosti improvizace v Apichatpongově tvůrčí metodě. TEO, Stephen. *The Asian Cinema Experience: Styles, spaces, theory*. Londýn, 2013: Routledge. 202 s. (ve vlastním překladu)

již bylo naznačeno, vyrážka má také zásadní význam pro děj, motivuje k akci obě další hlavní postavy, které se předhánějí v péči o Minovu kůži. Vodí kvůli ní Mina k lékařce, Orn pak nakupuje zeleninu na tržišti, potom ji v dlouhé scéně krájí a míchá s rozličnými krémy z drogerie; výsledkem je lektvar, kterým bude po zbytek filmu natírán. V druhé části dvě ženy Mina koupou, aby ulevili svědění, které stále pociťuje.

Interpretace vyrážky se přirozeně nabízí, můžeme ji číst jako metaforu Minova podřízeného postavení imigranta – je postižen, vydělen a znevýhodněn, je také němým objektem určeným ke zkoumání (lékařskému) či exploataci (jako levné pracovní síly či jako nástroje sexuálního uspokojení). Povšimněme si, že jeho postižení z něj nedělá pro ostatní postavy osobu odpudivou, naopak, je žádaným sexuálním objektem (pro Roong, Orn i Jimmyho). Vyrážka pro naše protagonisty představuje důvod k lítosti, soucitu a péči, jeho postavení ovšem i tak zůstává podřadné (viz 1. kapitola, kde popisují obdobný vztah Thajců k homosexuálům), alespoň po dobu první části, odehrávající se na maloměstě a v přilehlé továrně, to jest v civilizaci.

Prostřednictvím filmového stylu ovšem Minovo podřadné postavení budováno není, možná dokonce naopak. Dlouhé scény s minimem střihů dominují celé první části, narativní hledisko zůstává neutrální. Jsou to primárně akce, které vypovídají o vztazích postav a film se tváří jako pouhé oko, pozorovatel – voyeur. Kamera si drží až uctivou vzdálenost, v sekvenci na pracovišti Orn, Sirota a Jimmyho se např. několikrát zastaví, když postavy vejdou do prosklené kanceláře – výsledný záběr skrze sklo pak skutečně působí jako pohled voyeura. Všimněme si, že v této sekvenci je Min několikrát instruován, ať počká, zůstane za dveřmi. Pohled skrze sklo ale není jeho, nýbrž se jeví skoro jako gesto strůjce filmu, implikovaného autora, který jako by se tímto stavěl na Minovu stranu.

Narativní hledisko se zdá jako neutrální, signifikantní stylové volby odporující konvenci ovšem dávají tušit právě přítomnost – a postoj – *strůjce*. Jednoznačný POV (hlediskový) záběr je ve filmu použit pouze jednou. Na konci scény výroby masti se kamera ztotožní s pohledem Orn. Jejíma očima vidíme jejího manžela a milence – subjektivitu pohledu vytvářejí přesladké, nepřirozené úsměvy obou pánů a jakýsi narůžovělý filtr – *Orn oba dva miluje!* Užití takto stylizovaného a ojedinělého POV nevede k většímu zapojení diváka, ale působí spíš jako onen strůjcův náznak toho, jak se věci mají, o kterých jsme mluvili. Předznamenává

milenecký vztah Orn a Jimmyho, který je později explicitně vyjádřen jejich sexem. Právě ve scéně sexu se nachází možný další POV záběr, pohled Orn do korun stromů.<sup>49</sup> V prvním případě vede užití hlediskového záběru k naznačení vztahů mezi postavami, ve druhém možný POV záběr evokuje individuální emoci.

U scény Ornina sexu bych se rád zastavil, neboť má velmi zajímavou pozici v rámci syžetu a setkávají se v ní různé druhy práce s očekáváním. Je zcela nečekaným narušením plynulé sekvence dostaveníčka Mina a Roong. Jako exaktní, až medicínské zpodobnění kopulace vytrhává diváka z oné dlouhé, konejšivé, slastné scény mladých milenců v lůně přírody. Účinkem je zde překvapení, šok. Zároveň může scéna působit i jako naplnění matně budovaného očekávání, že mezi Jimmym a Orn „něco je“. Povaha jejich vztahu byla až do tohoto momentu tajnosnubná. V neposlední řadě se scéna může jevit jako naplnění Orniny touhy po dítěti, kterou jsme v první části této analýzy označili za možnou hlavní aspiraci této postavy. To by z ní činilo zcela zásadní moment Ornina příběhu. Pak ale, jen na pár okének filmového pásu, zahlédneme kondom, který si Jimmy po aktu sundává. Scéna tedy nezobrazuje onen „pokus o napravení narušení rovnováhy“, jak by se mohlo zdát, ale pravděpodobně pouze konstatuje stav věcí: Orn spí s Jimmym – s kondomem.

#### 4.4. Osvobození protagonistů, osvobození filmu

Již jsem na značil, v polovičce filmu dochází k proměně stylu, tedy i způsobu vyprávění. Tato proměna nastává s přechodem do druhé části, která počíná výpravou Mina a Roong do přírody – nejprve se prodírají podmanivou džunglí, pak tráví čas na skále s úchvatným výhledem.

Přechodem mezi dvěma realitami městečka a přírody je dlouhá jízda Roong a Mina v autě, vlastní přesun do lesa. Omezený prostor auta nutí režiséra k bližším záběrům (a standardním pohledům – protipohledům, pokud jde o interakci těch dvou), což samo o sobě vede k většímu zapojení diváka. Jejich interakce působí jako intimní hra nesmělých milenců, kde Min je opět v roli opečovávaného – Roong ho za jízdy maže domácí mastí, přiměje ho ostříhat si nehty. Kromě toho, že je zde prohlubován vztah Mina a Roong, je důležitá cesta jako taková. Sledujeme

---

<sup>49</sup> Subjektivitu záběrů je pochopitelně dosahováno standardním způsobem -- stříhovou skladbou, kdy POV záběru předchází obraz postavy na něco koukající.

ubíhající krajinu v dlouhých záběrech kopírujících reálný čas, doopravdy tak můžeme prožít její proměnu z rurální na divokou. Narativní hledisko zde opět náleží implikovanému autorovi, který se projevuje jako filosof a básník. V jednu chvíli se odvrací od budoucích milenců a nabízí nám dlouhý záběr skrze zadní sklo auta. Je to tak všední obraz (obraz základní zkušenosti civilizovaného člověka) a přitom hluboký, umožňující správně naladěnému divákovi prožít emoci, koncept opouštění, unikání. Tento záběr se vyskytl i v první části, tam se ale po chvíli na silnici objevil Jimmy na motorce, který záhy začal laškovat s Orn předjížděním a kličkami na vozovce. Zde máme ovšem jen ubíhající šmouhy krajiny a bílý obzor – bez narativního opodstatnění.

Jakmile postavy vystoupí z auta u lesa, způsob vyprávění se dál nenápadně proměňuje. Dlouhé celky zůstávají, ale začínají je prokládat bližší a bližší pohledy, což vede k oslabení distance příznačné pro první část. Výsledný dojem voyeurství ale trvá, a dokonce se posiluje, neboť postavy sledujeme ve scénách implicitně a později i explicitně erotických. Kamera navíc přestává být strnulá, ale pohybuje se, prodírá se skrz listoví džungle, a zpoza větévek nabízí pohled na Roong a polonahého Mina, jak jdou džunglí (který se záhy po vstupu do lesa musel svléknout, protože ho „svědila vyrážka“). Jindy sleduje Mina, jak močí a jak sbírá bobule – a to způsobem evokujícím přírodovědné dokumenty, kde se pozorovatel snaží přiblížit zvířeti, ale nanejvýš pozvolna a opatrně, aby ho nevyplašil. Filmový styl v této scéně očividně neslouží primárně narativu, nýbrž přispívá k budování konceptuálního sdělení. Min, krmící se v lese bobulemi, je metaforou zvířete. Postava Mina pro tento okamžik filmu funguje spíše jako zpodobnění jistého principu (člověk jako živočich), konceptu návratu k prazákladům člověka, k jeho povaze lovce a sběrače. Roong se připojuje ke sběru bobulí a říká, že jí to „připomíná dětství“. Režisér zde spojuje návrat ke kořenům (k prazákladům lidí jakožto lovců a sběračů) s návratem do dětství.

Podstatnou úlohu má ve druhé části také zvuk. Ambientní ruchy džungle, zvířecí skřeky, šelesty, rozšiřují omezené vizuální hledisko, evokují svět v neprostupných korunách stromů a mimo rámeček obrazu, který protagonisty obklopuje. Jde tedy zjevně o zvuky diegetické, prohlubující a rozšiřující diegezi. Tyto přírodní zvuky ovšem doplňuje také nelibý zvuk připomínající cirkulárku. Tento zvuk, byť se mísí s ruchy přírody, je pravděpodobně nediegetický. Nevíme, zda ho postavy slyší nebo ne, v divákovi ale vyvolává neklid, vytrhává z bezpečí lesního úkrytu. Jde o

cizorodý, umělý, subversivní prvek. Jestliže tento výlet vnímáme jako únik z neutěšené civilizace, pak tento zvuk jako by svou technicistní povahou na existenci civilizace upozorňoval.

Počínání Mina a Roong v lese a na skále s výhledem na kopce a bílou nicotu pozorujeme buď v dlouhých celcích, které vedou k distanci (a zmíněnému dojmu sledování zvířat v přírodě, k němuž přispívá i to, že povětšinou nedělají nic jiného, než že se krmí, napájí či si spolu hrají) nebo v plynulých kombinacích bližších pohledů a pohyblivé kamery, v nichž se distanc vytrácí. A dech se přizpůsobuje dechu postavy, divák se stává součástí jejich podivuhodného, skoro hmatatelného, ale přeci tak vzdáleného světa. V širokých záběrech postavy tu a tam mrknou do kamery, opatrně, stydlivě – *byl to jen mžik, možná se to ani nestalo*. Pohledy do kamery sice v jistém smyslu vedou ke *zcizení* (zvědomují fikční povahu filmu), zároveň ale posilují jeho *dokumentární* autenticitu.

Obrazy této části působí jako záměrně komponované (žádná kamera postavená do kouta) a některé nesou metaforické a symbolické významy, např. obraz vstupu postav do lesa, kdy Roong a Mina vidíme jako siluety v protisvětle, jak procházejí branou z větví, tj. symbolickou branou do odlišného světa, či již zmíněný obraz krmení se bobulemi a vyměšování. Dlouhé záběry na mlžnou pahorkatou krajinu (jako z čínské perokresby) lze též číst jako metaforu prázdnoty v životech dvou protagonistů, nejasnost, zamženost jejich budoucnosti. Tyto významy ovšem na diváka netlačí, vyvstávají jako pouhá interpretační možnost, volně, krásně plynou, nezatíženy obhroublou symbolikou či narativními významy.

Vytlačení narativu do poznámek, titulků (jim se budeme věnovat později) a řeči tedy umožňuje osvobození filmu, který se stává formou eseje – a básně. Film předkládá jak symbolické obrazy, tak výjevy přírodních zákoutí, scénérií, korun stromů, výjevy osvobozené od jednoznačných symbolů a významů. Povšimněme si, že tento formální vývoj filmu koresponduje s jeho narativní rovinou, v níž rovněž dochází k osvobození – vymanění protagonistů ze *zkrocených* životů v civilizaci a k jejich návratu k přírodě.

Výlet Roong a Mina vskutku můžeme interpretovat jako únik z neutěšené (nad)reality městečka, kde se v absurdní kombinaci spojují západní vlivy a místní tradice (lékařkou předepsané léky x domácí zeleninová mast, továrna na Mickey Mouse apod.) a kde se pravděpodobně daří nacionalismu, do původního světa



divoké přírody, který dualitu západního a východního postrádá a kde se národnostní rozdíly stírají.

#### 4.5. Film jako sen

Jak již bylo řečeno, sekvenci dostaveníčka Mina a Roong naruší signifikantní scéna Ornina sexu. V tuto chvíli se vyprávění stává paralelním, sledujeme střídavě jak Mina a Roong, tak Orn a Jimmyho. Účinkem je zde kontrast, kontrast nesmělých her mladých milenců a animálního sexu těch zkušenějších. Zároveň jsou scény ale analogické. Scéna s Orn je zprvu snímána v neutrálním celkovém záběru, a to tak dlouho, že to vede k distanci (ztrátě pornografické povahy). Dochází ovšem k postupnému přibližování pohledu, čímž se vytrácí distanc a je budována emoce slasti a blízkosti dvou tvorů, emoce příbuzná té, kterou vyvolávala předchozí sekvence. Zde ji ovšem doplňuje ještě jiný pocit, pocit, který čteme z tváře z Orn, z jejích pohledů do korun stromů, jimiž uniká z *tady a teď*, pocit smutku, beznaděje. Co se bude dít dál, nelze předjímat, cokoli se stane, bude pro diváka překvapením.

Vskutku, příchod zloděje motorky přichází jako překvapení, vytrhává nás z atmosféry táhlé melancholie a opojné slasti. Jimmy vybíhá nahý za zlodějem, máchá rukama a křičí, na moment se zdá, že jsme se ocitli v otřepané komedii, snad se i smějeme. Jenže pak, prásk, prásk mimo obraz, studená sprcha. A Orn je apatická, nejančí, jen zírání. Jisté žánrové očekávání, vyvolané pár obrazy, je zklamáno a divák zůstává jako opařený, odtahuje se, opět získává dojem, že pozoruje zvláštní absurdní svět, svět jiné, snové logiky.

Následuje kontrastní obraz Mina a Roong, řeka je křišťálově čistá, prosvěcuje ji slunce, prostupuje jí slast, opojení. Ke spojení dvou paralelních linií (a dvou prostorů) vede cesta Orn lesem. Tento les se liší od lesa, do něhož utekli Roong s Minem. Je budován jako nepřátelský, a to hereckou akcí – Orn s lesem zápasí, trní ji škrábe, stylem – rapidní střihy, roztěkaná kamera, záběr zezadu na tápající postavu – jakoby očima štvavého zvířete, i mizanscénou. V této džungli se setkáváme s residui civilizace, s odpadky, s rouškami... Cesta na emoční úrovni propojuje dva dosud oddělené světy – svět civilizace a svět přírody. Scénu celou provází onen technický, řezavý zvuk, který narušuje poklidné zvuky imanentní lesu. Tato cesta představuje v rámci syžetu reakci Orn na možnou smrt Jimmyho

a umožňuje nám vžít se do Ornina emočního nastavení. Všimněme si, že chování Orn je zde zcela iracionální (nasazuje si použitou roušku, máchá před sebou klackem v relativně prostupném lese...), v tomto smyslu to celé působí jako sen.

Moment setkání tří hlavních postav v prostoru u řeky je formálně vystavěn nanejvýš zajímavě. Sledujeme Mina a Roong uprostřed felace v celkovém záběru, v popředí jsou větve, což opět evokuje voyeurský pohled. Následuje záběr klopýtání Orn, ta se zastaví, vidíme ji z ánfasu, jak kamsi zírá – pohled se vrátí k záběru felace skrze větve. Původně neutrální optické hledisko se zde, konvenčními prostředky, ztotožňuje s pohledem Orn a stává se POV záběrem. To jako v obdobných případech, které jsme zmínili dříve, vede ke zmatení narativního hlediska. Jde ovšem opět o ojedinělý případ, jakmile Orn vstupuje na toto místo, z postavy hledící se stává figura snímaná.

Zjevení Orn narušuje soukromí milenců, skrytost, svatost, nevinnost tohoto říčního zákoutí. Emocí rozrušenosti, kterou si nese, infikuje dosud poklidnou scénu. Pocitům Orn odpovídá i její vzezření – je celá poškrábaná, má v ruce klacek, kterým si klestila cestu, a na ústech roušku, kterou našla. V duchu snové logiky se nese celá závěrečná pasáž, tou nejlogičtější akcí je zde mazání a koupání Mina, což provádějí obě ženy synchronně. Ostatní činnosti zůstávají do velké míry tajuplné. Roong vstupuje oblečená do řeky, táhne do ní i Orn, která se brání, chce domů. Orn ji nicméně přinutí, cáká na ni. Orn se podvoluje, uměje se, emoce se promění z tenze v uvolnění. Tato interakce nijak nezřejmuje přesnou povahu jejich vztahu, ale dovoluje nám prožít jeho podivuhodnost. Následně se emoce opět promění, Roong začne předstírat, že se topí a Orn se vyleká, vybavuje se nám informace, že se Orn utopilo dítě. Následně obě ženy propojí společná činnost, péče o ponenáhlu opět zcela pasivního Mina. V úchvatných obrazech jej koupou, jako by ho křtily. A ejhle, znovu zvrát, Roong si přivlastňuje Mina, Orn se tváří kysele, stahuje se, vybírá tajně Roong peněženku a zapaluje si cigaretu. Význam jejího oddělení od dvou milenců je budován také v rámci mizanscény – na jedné straně obrazu máme dva milence, na druhé Orn, oddělenou keřem. Orn pláče a Roong se chápe Minova penisu (snad jako by se sevřením jeho hmoty pokoušela udržet v přítomné chvíli?). Dlouhou, předlouhou scénou masturbace film končí.

„Jedním ze způsobu, jak této scéně porozumět, je, že esencí erotismu je emoce. Dlouhý záběr je klíčový pro tuto zkušenost. (...) Postupně začínáme penis vidět jinak. Pornografický dojem se vytrácí a naše vnímání se posouvá – penis vidíme

jako estetický/organický objekt vyjadřující emoci slasti," píše o scéně Stephen Teo.<sup>50</sup>

Jak naznačuje Teo, dlouhý záběr (podobně jako v případě sexu Orn a Jimmyho) vede ke zcizení zobrazovaného. Na penis se koukáme, jako bychom podobný objekt viděli poprvé v životě. Práce s distancí je pro tento film evidentně klíčová, běžné jevy se stávají prazvláštními. Distance přispívá k tomu, že jej čteme jako okno do familiárního, a přeci vzdáleného světa.

Závěrečná sekvence představuje vrchol onoho osvobození filmu, vše je plynulé jako říčka, kamera pohyblivá a zkoumavá, záběry detailní i celkové, překrásné, poetické, v některých případech již explicitně symbolické. Vezměme si na příklad obraz Orniny ruky se zlatými hodinkami ponořené ve vodě. Výjev sám o sobě fascinuje svou krásou a jako symbol vypráví o plynutí a zastaveném čase, dvou pojetích času (lineárním a cyklickém).<sup>51</sup> Film, který od počátku udivoval netradiční prací s diváckými očekáváními a nejasným ukotvením jádra příběhu, se stal čistou básní, snem, z něhož se nechceme probudit.

#### 4.6. Narativní ukotvení: voice-over a titulky

Jak již bylo řečeno, narativní ukotvení tohoto filmu-básně představují do značné míry titulky a voice-over. Minův voice-over a jeho naivní kresby, které jsou tu a tam exponovány na samotný obraz (můžeme jim říkat picture-over), jsou výrazným formálním prvkem. Minův hlas se ozve v momentě, kdy se na výletě s Roong přiblíží lesu. Min, „němý“ imigrant, dostává v gestu zrovnoprávnění dar hlasu. Jedná se o vnitřní diegetický voice-over, který jednak přináší ukotvení „osvobozeného“ filmu do narativního rámce, jednak je prostředkem budování Minovy postavy. Min vysvětluje, že vzal Roong na tohle místo, protože byla vyčerpaná prací v továrně, kde musela být do noci, neboť nesplnila kvótu. Vypráví o svém pobytu v Thajsku, že ho Roong učí thajsky, což je jako učit psa, protože neví nic (film tak připodobňuje Mina ke zvířeti, které je nutno civilizovat).<sup>52</sup> Jedná

---

<sup>50</sup> TEO, Stephen. *The Asian Cinema Experience: Styles, spaces, theory*. Londýn, 2013: Routledge. 204 s. (ve vlastním překladu)

<sup>51</sup> Stejný obraz rukou či nohou ve vodě (i ve vzduchu) se ve filmu opakuje několikrát a vrací se i ve Strýčkovu Búnním a Tropicke nemoci.

<sup>52</sup> Představa Mina jako nepopsaného listu souvisí s bílým nic, které se před mladými milenci doslova rozprostírá (a které lze také vnímat jako metaforu budoucnosti našich postav, jež je nejasná, zamžená).

se o důležitý moment Minovy linky – najednou na něj nahlížíme jinak, přestává být němým objektem, ale projevuje se jako cílevědomá postava. Minovo subjektivní vyprávění neodpovídá (naoko) neutrálnímu narativnímu hledisku roviny obrazové: vnitřním hlasem vyjadřuje své osobní vidění dějů, sdílí poměrně osobní informace, je ovšem snímán jako objekt, nota bene způsobem, který evokuje pozorování zvířat.

Minův voice-over ovšem není oním plynulým tokem narace, kterým jsme se těšili v Tajemném předmětu. Zjevnost funkce voice-overu, tj. doplnění jistých faktických informací, svědčí o narativní dominanci implikovaného autora. Informace se v Minových promluvách objevují postupně, jsou důmyslně dávkovány. Např. informaci, že Roong zbil její přítel, získáváme až na úplném konci. Ve své promluvě Min hovoří o deníku, kde si kreslí a zkouší psát thajsky (v první fázi ho dokonce při této činnosti zahlédneme). Říká, že deník nesmí nikdo vidět, protože by se mu smáli, my diváci ovšem přístup k Minovým kresbám, připomínajícím jeskynní malby dávných předchůdců, máme. Kresby neslouží jako pouhé ilustrace toho, co Min říká, ale objevují se nezávisle na voice-overu, a to i ve scénách, kde Min vůbec nevystupuje. Režisér s nimi zachází s hravostí sobě vlastní – např. do scény Ornina prodírání se lesem (poté, co se jí ztratil její milenec) přidává obrázek „Koupající se Orn“ a předznamenává tak následující pasáž, v níž se Orn skutečně koupe. Takto volné zacházení s kresbami také nasvědčuje tomu, že deník jako by měl „v rukách“ strůjce a informace v něm dle své vůle dávkoval.

Až závěrečné titulky nám nabízejí uzavření příběhů jednotlivých protagonistů: Min našel práci v Papuy Nové Guineji, Roong se vrátila ke svému přítelovi. A Orn? „Orn se nadále živí jako komparzistka v thajských filmech.“ V hravém gestu zde Apichatpong spojuje postavu Orn s herečkou, která ji ztvárňuje (vzpomeňme na Tajemný předmět, kdy je herečka postavy Dogfahr snímána i v situacích mimo rámec fikčního světa), fikční povaha filmových postav je zde znejistěna.

---

dále předestírá možnost, že odjede pracovat někam jinam, do Singapur, kamkoli. Dozvídáme se, že je „nomádem“. Roong se zase chystá odejít z továrny. Co bude dál, neví. Prázdnota zde ovšem nevede k propastné nejistotě, mnohem spíše představuje potenciál budoucnosti. Je tabulou rasou, jíž je možno popsat čímkoli, ale ne hned, a ne z *horroru vacui*. Je třeba vyčkat, oddat se plynutí, neboť jedině tak se lze udržet v přítomném okamžiku. Východní filosofie oslavuje fádnot, nijakost (či prázdnotu), jak nás poučuje sinolog a filosof Francois Jullien. Fádnot je vlastností mudrců, je chutí, která se ještě nerozvinula.

#### 4.7. Závěrem

V analýze prvního ryze hraného snímku Apichatponga Weerasethakula jsme zkoumali příběhy, které film pečlivě ukrývá do proudu zvláštních obrazů i zvuků, které si podmaňují diváka svou krásou či podivností. Mluvili jsme v tomto smyslu o *implicitních* narrativech. Participace diváka je zásadní pro to, abychom vůbec mohli hovořit o příbězích v pravém slova smyslu. Film nechává na divákovi, aby vytvořil naznačená či neexistující kauzální spojení a domyslel motivace postav.

Analýzou filmu nicméně vystoupil na povrch jistý univerzální narativní vzorec, který můžeme nalézt u všech tří hlavních protagonistů, ale i napříč Apichatpongovou kinematografií. Je to vzorec, v němž subjekt uniká ze *zkrocené* reality k jakési původní podstatě. V případě tohoto filmu dochází k návratu protagonistů zpět. Tomuto vzorci koneckonců odpovídá i postupné osvobozování filmové formy, které jsme popsali.

Ve filmu *Slastně tvá*, v básni a eseji, hraje význačnou prázdnota (která v taoismu umožňuje „volný let ducha“). Tu nalézáme v rovině obrazové (vysoké zamžené nebe nad propastí, mžitky ubíhající krajiny za okénkem auta), narativní (dlouhé scény všedních činností a hovorů), v rovině tematické (bezcílnost, resp. necílevědomost a otupělost, letargie protagonistů) i v rovině zvukové (dlouhá mlčení, ambientní zvuky namísto podkresové hudby). Ony dlouhé meditativní záběry poutají divákovu pozornost svou krásou, dávají zároveň prostor myšlenkám, aby se rozvinuly, rozběhly do všech směrů. Lze tedy říci, že film nejen na různých úrovních tematizuje *osvobození*, ale také jej nabízí divákovi.

Zároveň si ovšem neváhá diváka přivést zpět prostřednictvím překvapení. Když to nejméně čekáme, nepředvídatelný obraz či akce nás vtáhnou zpět do děje. Na základní úrovni film funguje na principu střídání distance a zapojení. Plynulost vyprávění je důsledně narušována nediegetickými prvky – pohledy do kamery, subversivním řezavým zvukem, i výraznými stylovými volbami, které upozorňují na existenci implikovaného autora.

Shledali jsme, že jeho ambicí je, spíše než vyprávět komplexní příběhy – podrobné, prokreslené, motivované –, evokovat hluboké emoce, zprostředkovat je do nejpodrobnějších nuancí. Užívá k tomu všech dostupných prostředků, herecké akce, zvuku, střihu, záběrování, mizanscény atd. Ačkoli se tedy s postavami možná neztotožníme pochopením jejich historie a motivací, sžíváme se s nimi na

emocionální úrovni. Porozumění a prožití jejich emocí nám pomáhá pochopit a dotvořit jejich příběhy.

## 5. Tropická nemoc

Tropická nemoc (Sud pralad, Tropical Malady) je třetí celovečerní film Apichatponga Weerasethakula z roku 2004, oceněný Cenou poroty na festivalu v Cannes.

U Tropické nemoci můžeme vysledovat velmi úzkou kontinuitu s předchozími dvěma snímky. Filmu Slastně tvá se podobá formálním rozdělením na dvě části i silnou linkou nestandardní romance, na rozdíl od Slastně tvá ovšem nemá lineární strukturu – tak jako Tajemný předmět. Stejně jako Tajemný předmět, Tropická nemoc experimentuje s narativní strukturou a naraci jako takovou tematizuje. Poetický styl je příznačný pro celý film.

Rozdělení na dvě části je zde patrnější než u Slastně tvá, neboť se liší nejen tempem, stylem či náladou, ale jde o dva zcela odlišné časoprostory a v určitém smyslu i o dva separátní příběhy. Přesto spolu tyto dva světy, dvě dimenze, na různých úrovních komunikují a vzájemně se potřebují. Proto se mi jeví jako příhodné analyzovat nejprve každou část zvlášť a poté se zamyslet nad jejich vzájemnou provázaností.

### 5.1. Část první: Roztříštěná queer romance

Tato část filmu nabízí scény a obrazy týkající se vztahu dvou mladých mužů, Kenga a Tonga. Jistě by se dalo říct, že film *vypráví* o jejich vztahu, první věta se mi ale zdá přesnější. Významnou část filmu totiž zabírá vyprávění o něčem jiném, o světě, ve kterém se hoši pohybují, o městě, vesnici a džungli, kde se film odehrává, o místních zvycích a tradicích, o kontrastech tohoto světa, o Thajsku. Budování diegeze zde má minimálně stejnou důležitost jako budování příběhu. U některých scén a sekvencí je obtížné určit, v jakém časovém vztahu, které popisuje naratologie, obrazy jsou. Mnohdy tento vztah nemůžeme označit ani za vztah konsektivní („a potom“) – nevíme totiž, zda neplatí spíše „a předtím“ – a ve většině případů ani kauzální. Ze všeho nejspíš bychom mohli strukturu filmu označit za řetězec vynořujících se vzpomínek. Je to, jako když si prohlížíme album fotografií, u některých spočineme dlouho, pár jich přeskočíme, jiné vyvolají další vzpomínky či asociace. Tento řetězec má jedno *centrum*, tím je právě vztah Kenga a Tonga. I přes komplikovaný syžet film zprostředkovává jednoduchý narativ. Jde

o základní příběh nešťastné lásky, který má následující obrysy: Zkušený Keng se zamiluje do nejistého Tonga. Různými prostředky se pokouší získat jeho srdce. Tong ale Kengovu pozornost přijímá jen váhavě. Nakonec Kenga opouští.

Již způsob, jakým do filmu vstupujeme, dává tušit, že zprostředkovat tento příběh není jeho jediným záměrem. První scéna zobrazuje skupinu vojáků, kteří naleznou v krajině jakousi mrtvolu, narativní hledisko je neutrální, snímání dominují celky. Vojáci (či jacísi para-vojáci) se chovají podivně, tj. jinak, než by dle naší (žánrové) zkušenosti měli, fotí se s mrtvolou (kterou nikdy nespátříme), pak skrze vysílačku laškují s nějakou ženou na druhém konci. Následující obraz nahého muže v krajině může a nemusí znázorňovat mrtvolu před skonem. Mezi vojáky se mimoděk vyskytuje jedna z hlavních postav dominantního narativu, Keng. Jeho důležitost ovšem není žádným stylovým prostředkem zdůrazněna. Film by z tohoto bodu mohl pokračovat jakkoliv, očekávání není budováno, jen fascinace obrazem zvláštní, snové logiky, jeho záhadností. Ať už bude následovat cokoliv, nejspíš nás to překvapí.

Následně se ocitáme v primitivním domku uprostřed džungle. Dokumentárním stylem sledujeme jeho chod, vaření, komunikaci mezi jeho četnými obyvateli – mohlo by se klidně jednat o jednu z „rámcových“ scén Tajemného předmětu. S předchozí scénou ji spojuje přítomnost dvou vojáků (jedním z nich je Keng) a mrtvoly – visí v plachtě natažené mezi stromy. To naznačuje konsekutivní vztah s předchozí scénou. Rozlišit přesné vztahy mezi postavami jejich rozhovory neumožňují a nenapomáhá tomu ani objektivizující, dokumentární styl (celky) bez POV záběrů. Všichni jsou stejně významní. Vyprávění v celcích zde nebudí dojem oné výrazné stylové volby jako v případě *Slastně tvá*, střih je plynulý, kamera pohyblivá, jako *oko* pokoušející se o objektivní zachycení světa v jeho celistvosti. Sledujeme zárodky příběhů, které nebudou vyprávěny, stydlivé pohledy mezi dívkou a chlapcem apod. Setkáváme se zde i s druhým hlavním protagonistou Tongem, poprvé ho spatříme, jak vychází z hmoty zelenkavého pralesa, pak vidíme, jak si hraje se svým psem (který se později rovněž ukáže být důležitým). Tato sekvence by bývala mohla být standardně expoziční, orientační. Mohla by se celá točit kolem seznámení vojáka Kenga a venkovského, lesního kluka Tonga. Mohla by být, ale není, její potenciální narativní funkci režisér potlačuje. Co se tím získává? Prostor pro *epickou šíři*, pro diegezi, prostor pro poezii a pro tajemství.



Režisér zde působivě, tajemně a poeticky, pracuje se světelným designem, uprostřed džungle rozsvěcí přízračné zářivkové trubice, prosvěcuje jimi chatrný domek a latrínu a přináší asociativní obraz celého pole světel, snad jakýchsi lapačů škůdců. Poezie je zde osvobozena od funkce generovat významy (narativní, symbolické), utváří do jisté míry svébytnou rovinu filmu.

I v této sekvenci můžeme sledovat žánrová vodítka, tak jako v té předchozí.

*„V noci se jeho tělo nafoukne a jeho duch se uvolní?“* říká starší muž u ohýnku.

*„Ty tady mluvíš o duších,“* smějí se ostatní.

Mohl by např. následovat „duchařský“ horor (tradiční thajský žánr, jak víme z první kapitoly této práce). Ti, co se smáli představě duchů, by své bláhovosti museli hořce litovat. Mohlo by následovat cokoli. Na konci sekvence v lesním domku se oko zastaví na jedné figuře, na Kengovi. A ten do něj hledí, do kamery, dlouho a svůdně. Doslova s ní flirtuje. Zkušenost – i zkušenost Tajemného předmětu o polednách – nám naznačuje, že možná bude vyprávět. Film se tak v tomto okamžiku ustaluje, podobně jako těkavá mysl se začíná koncentrovat na příběh dvou mladých mužů.

Filmový styl, ustavený scénou v domku, se po celou tuto část významně nemění, a i přes signifikantní Kengův pohled, který do jisté míry následující děje subjektivizuje, zůstává narativní hledisko neutrální. Stejně tak film nepolevuje ze své ambice zaznamenat rozličné malé děje a výjevy, všímá si náhodných lidí ve městě, kolemjdoucích či prodavačů, zaznamenává ruch dopravy, zboží v obchodech či přírodní scenerie. Výsledek působí dojmem městské, resp. venkovské symfonie. Všechny její věty ovšem nějakým způsobem zahrnují Tonga, Kenga či oba dva. Jednotlivé prvky filmu-symfonie, soustředěného řetězce, jsou celé sekvence (epizody vyznačující se místní a časovou jednotou), samostatné scény i pouhé obrazy. Většinou zobrazují dva muže a svět ve všedních, běžných situacích. Umístit tyto prvky zpětně na časové ose je, jak již bylo řečeno, náročným úkolem.

Např. určit časový vztah mezi úvodní sekvencí v domku a následující scénou není vůbec snadné. Ocitáme se s Tongem v otevřeném autobuse, záhy se objeví vojenský nákladník s Kengem, který Tonga nějakým záhadným způsobem pozná zezadu. Tong si ale nepamatuje jeho jméno. Keng se naoko uráží, ale zve Tonga,

aby ho navštívil na základně. Možná, že se scéna nachází někde na začátku jejich vztahu, po scéně v lesním domku. Přímo ale na scénu v dialogu neodkazují a že se tam seznámili, nám nebylo ukázáno, nýbrž si to můžeme jen dovozovat. Docela dobře by tak scéna mohla pocházet z času dávno po románku dvou kluků, kdy si Tong už nepamatuje Kengovo jméno. Fakt, že si jméno nepamatuje, ať už v jakémkoli čase, má ovšem význam pro konstrukci jejich vztahu. Keng je zde vykreslen jako dychtivý, zatímco Tong jako rezervovaný (nota bene, v autobuse pokukoval po dívce). V tomto smyslu je scéna pro narativ významná.

Povšimněme si také, že scéna tohoto setkání sama o sobě obsahuje esenciální narativ filmu jako celku. Keng si tu všímá Tonga, usiluje o něj (o jeho návštěvu na základně), Min to ale nebere vážně, nakonec se sobě vzdalují. Významnou roli zde hraje mizanscéna, ti dva se setkávají na dvouproude silnici, každý v jiném vozidle a pruhu, k jejich vzdálení pak nedojde z jejich vůle, nýbrž odlišnou rychlostí provozu v pruzích (vojenský truck odjíždí, autobus stojí). Nejde sice o výjev okatě symbolický (čemuž napomáhá dokumentární styl), ale můžeme ho takto číst: jako naznačení jisté determinace obou mužů, která, ať už způsobena čímkoli, znemožňuje vztah naplnit.

Uvedu ještě další příklad zmatení časové souslednosti v rámci syžetu: Jedné noci naleznou hoši na silnici bezvládného Tongova psa, následuje výjev, kde je pes živý a zdravý a hraje si s Tongem. Působí to jako asociativní vzpomínka, mohl by to ale být i obraz budoucnosti – pes přežil. Ne, nejde o výjev z budoucnosti, to ale zjišťujeme až mnohem později, všimneme-li si, že v lesním domku mají jiného psa, štěňátko. Tropická nemoc obsahuje i dlouhou, zvláštní scénu na veterině, kde skupina lékařů psa vyšetřuje. Tato scéna ovšem nenásleduje bezprostředně po nalezení psa, což by se zdálo logické, ale až o několik scén později. Mezitím máme možnost pozorovat Tonga, jak se přes den poflakuje po městě a hledá si práci, a Kenga na návštěvě v lesním domku. Zjevná kauzální i konsekutivní spojitost scény nálezu psa a scény u veterináře je zde tedy rozrušena.

Pasáž po signifikantní scéně setkání na silnici je věnována Tongovi. Sledujeme ho, jak hraje nohejbal, tedy, nejen jeho, zajímají nás všichni sportovci a scenérie hřiště. Pak se Tong toulá se po městečku. Pak vidíme, jak rozřezává pomocí cirkulárky velké kostky ledu. Jde o vizuálně působivou, poetickou scénu, obrazy jsou komponované, přesto se neztrácí dojem všednosti, dojem, že jde pouze o záznam Tongovy profese. Pravděpodobně tedy pracuje, pracoval, či bude pracovat

jako řezač ledu, v tomto smyslu má scéna v rámci vyprávění jednoznačnou orientační funkci. Výjev ale můžeme číst i jako symbol odkazující k chladu, ledovosti, odtažitosti Tonga vůči Kengovi. Scéna nám možná říká: Tong je *chladný*, resp. Tong je *chladný pracovník ledárny*.<sup>53</sup> Její narativní funkce tedy může být hlubší, než by se na první pohled zdálo. Symbolika zde ale není čímsi zjevným, film si zachovává svou svobodu, nechává obrazy plynout, aniž by diváka zahlcoval zjevnou symbolikou či narativními významy.

V každé scéně, kterou nám film v této fázi předloží, se dozvídáme o trochu více o Tongovi, Kengovi a způsobu, jakým spolu komunikují, o jejich možných motivacích, inklinacích a minulosti a stejně tak o světě, v němž žijí. Sledujeme je pod besídkou u jezera a jeskyně, trávíme s nimi čas, délka scén umožňuje prožít jejich vztah, být s nimi, v témže čase. Doprovázíme je na rande do města, sestupujeme s nimi do jeskyně, jedeme s nimi na návštěvu k ženě, kterou náhodně potkají. Způsob vyprávění, tj. styl (dlouhé scény snímané primárně v celcích, zaměření na okolní děje) a syžet (který funguje na principu zdánlivě až náhodného skládání střípků mozaiky), jsou natolik signifikantní, že dramatickost jádra filmu potlačují.

V tomto jádru, jak již bylo naznačeno v úvodu této kapitoly, je aktivní snažení Kenga protichůdnými silami (komplikujícími akcemi) mařeno – za těmito silami stojí zmíněná Tongova nejistota a zdrženlivost, jeho odmítání (které se projevuje tak, že každou romantickou snahu svého *dobyvatele* otočí v žert). Pozoruhodné na Apichatpongově vyprávění je, že nemá potřebu příliš opodstatňovat jednání postav (v potlačení kauzality a jasných psychologických motivací koneckonců spočívá onen dojem „nedramatičnosti“), ony prostě jsou, jaké jsou a jednají, jak jednají. V tom, jací dva muži jsou (a v čem se liší), ovšem spočívá základ děje.

Tonga poznáváme jako pasivní, poněkud bezprizorní postavu. Absolvoval vojenskou službu, v jednom bodě pracuje v ledárně, pak si ale hledá práci (oblečený do vojenské uniformy, aby ji získal snáz), hraje střílečku ve veřejné počítačové místnosti apod. Místy se skoro zdá, že s Kengem tráví čas, protože nemá nic moc jiného na práci. Nijak ukotven či ustálen Tong není ani v oblasti své sexuality, vyměňuje si pohledy s dívkou, mluví před Kengem o tom, že měl

---

<sup>53</sup> „Polysémie obrazu“, jak ji popisuje Roland Barthes, zůstává zachována. STAM, Robert, BURGOYNE, Robert a FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. Londýn: Routledge, 1992. 29 s. (ve vlastním překladu)

v minulém životě určitě spoustu žen apod., zároveň s ním ale čas tráví a občas podlehne Kengovu romantickému naléhání. Ve filmu je také budována jistá Tongova inherentní temnota. Keng u něj v jednu chvíli objevuje jizvy na zápěstí.

Keng je sice voják z povolání, ale zdá se, že má moře času, nevíme nic o tom, o vlastně jako voják dělá. Svými projevy připomíná karikaturu melodramatického svůdce a snílka (všimněme si žánru melodramatu, se kterým si Apichatpong zahrává). Říká: „Bylo by strašné zemřít, aniž bych v životě miloval...“ či „Když se naše čáry života propojí v královskou bárku, jsme si souzeni...“. Keng evidentně se svou homosexualitou problém nemá a zřejmě má milostné zkušenosti, možná dokonce zkušenosti ne zcela romantického typu. Když jde na záchod během rande s Tongem, střetává se u pisoáru s mužem, se kterým se evidentně zná. „Jeho výsost se změnila, vypadáš hezky. Jsi tu dneska sám?“ zahajuje konverzaci muž...

Rozpor mezi Kengem a Tongem ilustruje i scéna hudebního čísla postarší zpěvačky a Tonga, který se k ženě zničehonic přidává jako zkušený kolega. Zatímco je na rande s Kengem, Tong v procítěném vystoupení vyznává lásku ženě. Prožívá zde svou heterosexuální fantazii, najednou se chová uvolněně, romanticky, tak, jak se s Kengem chovat nedovede. Ve svém každodenním životě (soudě podle střípků, které předkládá film), mimo karaoke fantazii, ale s žádnou ženou kontakt nenavazuje. Kromě toho, že se tato scéna podílí na konstrukci diegeze (poučuje nás o zálibě místních obyvatel v těchto zpívánkách apod.) a je sama o sobě pěkným hudebním číslem, má tedy také důležitou roli v rámci hlavní narativní linky – Kengovi se zde vyjevuje vnitřní rozpor jeho milého.

Konflikt Kenga a Tonga má rozličné úrovně. Další jeho úroveň představuje rozpor venkovského a městského. Kontrast venkova (přírody) a města má pro film jako celek zásadní význam. Město je konstruováno jako výspa westernizace, komerce, tyglík, v němž se v barevném chaosu světél a reklamy mísí západní a východní prvky. Město, dekadentní tržiště, svítí ve dne v noci a „bije do očí“, vábí zákazníky, poživatele jednorázového zboží a zábavy a možná i sexu. Les a jeskyně jsou oproti tomu zahaleny v temnotě, v oparu tajemství, tímto tajemstvím ale také vábí.<sup>55</sup> Keng je spojen s prostředím „tržiště“ a i jeho sexualita je explicitní, nemá problém

---

<sup>55</sup> Jejich atmosféru ovšem režisér buduje též pomocí světél. Umělé nasvícení se významně podílí na jejich vnímání jako magických topů.

ji projevit (a žít). Tong oproti tomu náleží lesu, jeskyni, lůnu, místům svého původu; je záhadný a neproniknutelný, svou sexualitu potlačuje.

Tento druh rozdílnosti dvou protagonistů se projevuje např. ve scéně sestupu do jeskyně. Tonga jeskyně vábí, Keng je zdrženlivý, má strach. Protahuje se úzkými chodbami spolu se záhadnou ženou, která je do jeskyně přivedla.

„V téhle chodbě se jednou za týden vyskytne jedovatý plyn, lidé tam málem umřeli, chcete se tam podívat?“

Tong souhlasí, Keng je ale rozrušený, táhne milého pryč, uráží se. Naše dva protagonisty rozdělují též odlišené inklinace – k lásce a životu v případě Kenga a ke smrti v případě Tonga (nota bene, Keng mu v jiné scéně objeví jizvy na zápěstí). Smrt v daném kulturním rámci samozřejmě nevede k věčnému životu na zemi či k věčnému zatracení v podsvětí, nýbrž k metamorfóze, reinkarnaci. Pro Tonga by tak mohla smrt představovat příležitost pro změnu sexuální orientace.

Tongovu touhu prozkoumat jeskyni bychom mohli – jistě poněkud vulgárně freudovsky – interpretovat také jako symbolický projev jeho zájmu o ženy. Kengův nezájem o jakékoli „jeskyně“ je v tomto smyslu od počátku zřetelný. Spojení ženy, symbolického lůna s nebezpečím smrti je vsutku humorné. A možná je jen výplodem mé imaginace, od režiséra, který barmského imigranta prezentuje jako člověka zvířecích pudů nebo věnuje dlouhý záběr tomu, jak dívka natírá krémem řadící páku a slastně po ní přejíždí, bychom tento typ humoru ovšem mohli čekat.

Uvedli jsme několik příkladů, jak se ve scénách – i nepřímo, symbolicky – vyjevuje elementární konflikt dvou protagonistů. Vraťme se nyní k tomu, jak je přímo budován v rámci narativní struktury. Explicitně Tong Kenga odmítá reakcí na jeho milostné psaníčko. „Moc se mi líbíš,“ stojí na něm. Tento vzkaz nachází v Tongových kalhotách jeho matka (nebo teta či babička) zhruba na začátku třetí třetiny této části filmu. Implicitní konflikt zde nabývá trochu méně abstraktní podoby. Vzápětí následuje scéna konfrontace, matka ukazuje Tongovi psaníčko. Ten zde má jasnou příležitost pro coming out, ale zahraje to „do outu“: „To je pro tebe,“ říká matce. Pak na papírek připisuje: „Přestaň si dělat srandu.“<sup>56</sup> Právě

---

<sup>56</sup> Matka zde přitom nepůsobí nijak nepřátelsky, nýbrž zcela neutrálně. Ani průvodkyně v jeskyni na projev jejich homosexuality nijak pozitivně ani negativně nereaguje, tváří se, jako by šlo o zcela běžnou věc. Příběh Tonga a (pravděpodobně) matky budován není a postava matky není ani příliš využita v rámci struktury hlavního vyprávění (např. jako element komplikující lásku dvou mužů či jako příčina Tongových pochybností...).

v jeskyni Tong nenápadně strčí Kengovi do kapsy svoji odpověď (mimořádně, stane se tak skoro přesně v polovině této části filmu). Když Keng objeví psaníčko s odpovědí, nevede to k přímé, konkrétní reakci, nýbrž k určité emoci, která se projeví v hercově výrazu. Dochází zde tedy k potlačení dramatického konfliktu, přičemž se zdá, že to není dáno ztajením, vynecháním scén přímých konfrontací, nýbrž jistou letargií samotných postav světa tohoto filmu. Ne náhodou ovšem Keng objeví odmítavé psaníčko ve scéně, kdy s Tongem přihlížejí hromadnému cvičení, které vede svalovec v mini šortkách. Hned poté, co si Keng vzkaz přečte, svalovec si jej (na dálku asi 50 metrů) všimne, významně na něj zamrká a zamává mu, Keng mrknutí opětuje. Zřejmě se znají a povahu této známosti si lze lehce domyslet (zatímco Tong měl v minulém životě, podle svého přesvědčení, spousty žen, Keng měl nejspíš ve svém „minulém životě“ nejednoho muže). Místo toho, aby Keng Tonga konfrontoval, uniká pohledem za někým jiným.

Kromě vloženého hudebního čísla, které se tak či tak vztahuje k hlavnímu příběhu, máme ve filmu ještě jeden vložený element, který s ním explicitně nesouvisí. Jedná se o příběh, který chlapcům vypráví průvodkyně v jeskyni. Jde o prostý alegorický příběh s morálním poučením: „chamtivost vede ke ztrátě“. Režisér tento zřejmě folklorní příběh v duchu Tajemného předmětu ilustruje (voice-over průvodkyně ale trvá). „Byli žili dva muži, potkali mladičkého mnicha a ten je přivedl k jezeru – támhle, zrovna k támhletomu jezeru,“ podotýká vypravěčka a ukazuje kamsi před sebe. Prostředí říkanky a prostředí, v němž se protagonisté aktuálně nacházejí, se spojují. Nejde tedy už jen o pohádku z dávného času, která nás má svými limitovanými možnostmi vést k morálnějším životu, nýbrž o živou materii mýtu, který je všudypřítomný, a v mnoha variantách jej dnes a denně žijeme, stále *dokola*. Tento výklad ostatně potvrzuje i vypravěčka svým dodatkem k historce: „Chamtivost je metla lidstva. Tuhle jsem koukala na Chcete být milionářem a jedna žena tam hrála pořád dál, až nakonec prohrála a odnesla si minimální částku.“ Nabízí tak jinou verzi téhož příběhu, verzi ze současnosti, ne náhodou spojené s thajskou variantou americké televizní soutěže. Tato historka nám zjevně říká cosi podstatného o diegezi, v níž se ocitáme (tj. hovoří o mísení tradice a modernity). Přímo sice nesouvisí s hlavní narativní linkou, tematicky se k ní ale vztahuje. Motiv chamtivosti v ní můžeme najít – je významný v prostoru tržiště, které je v obecném smyslu odrazem lidské chamtivosti, ovšem i Kengův

tlak na Tonga, jeho touha jej ochočit – a do jisté míry vlastnit – může být považována za jistý druh chamtivosti. Vskutku, tak jako chamtivci své zlaté cihly, Keng Tonga nakonec ztratí – v temnotě noční silnice. Jestli je analogičnost vložených příběhů s hlavní dějovou linkou (ať už takto okatě vložených do syžetu nebo příběhů lidí, které ti dva potkávají, např. dvou žen, které spolu žijí, tvrdí, že jsou sestry a ukazují jim dřevěný falus) intencí autora nebo výplodem fantazie diváka, který se tomu všemu snaží přiřknout smysl, se můžeme jen dohadovat.

Kromě dominantní narativní linky milostného „dobývání“ Tonga Kengem, režisér konstruuje o mnoho hubenější linii jeho „ochočování“. Vzpomeňme, že vůbec první obraz Tonga znázorňuje, jak vychází ze zelené, neprostupné hmoty lesa. Tong je také několikrát ztotožněn se svým psem. V dialogu Keng Tonga přirovnává ke psovi („Já nejsem pes,“ vysvětluje Tong). V úvodní scéně máme scénu, kdy Tong vchází do umývárny a po chvíli z ní vychází pes (přeměnil se). Ve scéně na veterině, když má podepsat nějaké papíry, se vyjevuje, že Tong neumí moc psát. Neumí ani řídit, Keng ho tomu učí, stejně tak ho provází městem. V sotva znatelné podobě se nám zde opakuje příběh „civilizování prostáčka“, se kterým výrazněji pracuje *Slastně tvá*.

Během dlouhé scény na veterině se u Tongova psa prokáže rozbujelá forma rakoviny. Jestliže pes zde do jisté míry funguje jako analogie Tonga, trpí i on nějakou nemocí? Co stojí za názvem filmu *Tropická nemoc*? Může to být – kromě Kengovy horoucí touhy – právě Tongova homosexualita, kterou on jako nemoc vnímá?

K „rozchodu“ těch dvou dochází na noční silnici. Jedou autem, kolem se míhají jen světla, svět jako by nebyl (vzpomeňme na scénu cestování ve *Slastně tvá*, kde se za oknem míhá svět a která je únikem z tohoto světa). Z předchozí zkušenosti již víme, že cesty autem mohou vést ke změně aktuálního stavu. Zastavují, aby se Tong vyčůral. Keng mu potom olíže ruku, animální erotické gesto (a nejerotičtější kontakt, který spolu doposud měli). Tong s váháním na hru přistoupí a začne Kengovi těž lízat ruku. Situace je vyprávěna z neutrálního narativního hlediska, žádný prvek nenarušuje divácký prožitek. Sledujeme dva pejsky v lidských tělech. Pak se ale Tong rozesměje – snad zahlédne situaci z našeho diváckého pohledu –

jako humornou, divnou, absurdní. Rozruší ho každopádně erotičnost situace, vysměje se jí. Pak odchází do tmy. Kengův palčivý pohled prozrazuje jeho smutek.

## 5.2. Část druhá

Do druhé části filmu nás nepřivádí nic jiného než jízda, panoramatická jízda Kenga na motorce. Ačkoli ji předchází scéna *vzdálení* dvou mužů, Keng se záhadně usmívá. Proměnou emoce režisér buduje pocit vykoupení. Ujíždějící kamera sleduje křiklavá světla stánků, reklamní nápisy, obchody s oblečením se stojany vyvrženými až do ulice, prodavače a kolemjdoucí, rvačku chlapů (náhodnou či zinscenovanou?). Podobnost s přechodem do lesa ve *Slastně tvá* se nabízí, dokonce hraje táž podkresová, nediegetická hudba. Tato tranzice ale není plynulá, je překotnou mozaikou. Nejedná se o přechod do realistické džungle, ale do zvláštního, mýtického světa. Ponenáhlu už Keng nejede na motorce, ale na otevřeném vojenském nákladáku. Apichatpong nám nabízí svůj charakteristický pohled zezadu ujíždějícího vozidla, který je v tomto případě zcela zahalen do vzdýmajícího se prachu, jako by prach zastíral minulost. Signifikantní stylový prvek, odvrácení se od protagonisty, konotuje předchozí film *Slastně tvá* a nabízí diváku chvilkové odcizení, prostor ke kontemplaci.

Druhá část *Tropické nemoci* má vlastní název „A Spirit's Path“ – Stezka ducha nebo též přízraku – a odehrává se výhradně v džungli a v přilehlé krajině. Zatímco svět předchozí části byl konstruován jako více méně realistický (víra v kouzla a nadpřirozeno byla vlastní postavám, ale nedocházelo přímo k magickým událostem), zde se ocitáme ve světě magických principů, ve světě duchů a šamanů proměňujících se ve zvířata. Prostředí, ve kterém se odehrávala předchozí část, mělo fragmentární povahu, a bylo světem kontrastů (města a venkova). Prostředí druhé části se naopak vyznačuje koherencí, děj pak kontinuitou. Těžištěm děje je strastiplné bloudění vojáka Kenga temným hvozdem. Zde stopuje záhadného ducha a je jím stopován. Nakonec dochází k jejich střetu a osudovému propojení.

Samotnému vstupu Kenga do lesa předchází prolog. Uvnitř lesního domku (pravděpodobně toho z první části) vidíme nejprve Tonga, jak se probouzí, následuje obraz, v němž Keng vchází do domku, poté do pokoje. Postel je rozestlána, ale Tong zmizel. Stříhovou skladbou režisér utváří magický efekt. Zatímco si v melancholické atmosféře voják prohlíží album s fotkami svého milého,



mimo obraz zaznívá rozhovor (asi) vesničanů o tom, že mizí dobytek a že by za tím mohlo stát jakési velké monstrum. Kengovu pátrací výpravu do lesa v tomto smyslu můžeme číst jako (vojenskou) misi, která má zachránit vesničany před řáděním monstra. Prologem zde režisér vytváří určitý žánrový rámeček. Dotýkáme se zde žánru westernu/samurajského filmu (vzpomeňme např. na syžet *Jódžinba*), žánru válečného filmu (to především v rovině stylu) a konečně žánru legendy, resp. pohádky. Každý z těchto žánrů propůjčuje filmu některé své vyprávěcí postupy, výsledkem je ovšem zcela svébytný způsob vyprávění. Dominantním narativem zde není příběh osamělého vojáka Kenga, jenž zachraňuje vesnici, nýbrž milostný příběh Kenga a Tonga, který pokračuje v jiném, zapeklitém modu.

Úvodní titulky a krátká filmová ilustrace (á la Tajemný předmět) nás informují, že *Stezka přízraku* je inspirována skutečnou thajskou legendou o mocném khméřském šamanovi, který na sebe dovedl brát různé zvířecí podoby, byl ale zabit lovcem. Teď se jeho duch proměňuje v tygra a straší vesničany. Následující film pak není ilustrací tohoto příběhu, ale jeho rozvinutím. Apichatpong si přisvojuje legendu a po svém ji rozvíjí, přivádí do ní současného vojáka Kenga a ztrápeného ducha dávného šamana ztotožňuje s Tongem, přetváří legendu v příběh fatálního vztahu dvou bytostí, k jejichž propojení může dojít pouze smrtí jedné z nich.

Shrňme si nejprve děj tohoto filmu ve filmu. Keng (resp. prostě voják) zde po dobu několika dní stopuje Tonga (resp. ztrápeného šamanova ducha), který má dvojí podobu, lidskou a tygří. Voják sám je zároveň šamanem stopován. K prvnímu přímému střetu dochází v polovině filmu. Šaman sebere vojákovi batoh, následuje honička a boj, šaman vítězí, sráží vojáka ze skály. Voják žije, plouží se sám kamenitou pustinou, nachází svůj batoh (jakoby tygrem) rozervaný a rozsápané torzo krávy. Voják se vrací do džungle, kde se setkává s opicí, která mu objasňuje fatalitu jeho propojení se šamanem: „Tygr tě sleduje jako stín, jsi jeho kořist i jeho společník. (...) Zabij ho a vysvobod' ho ze světa duchů nebo se jím nech pozřít a vstup do jeho světa.“ Kengovo chování se v tomto bodě mění, barví se bahnem a sám adoptuje jisté zvířecí chování. V noci tygra vábí jakýmisi zvuky, stává se svědkem smrti krávy, kterou opustí duch (tělo přestane dýchat a nad ním se zhmotní jeho světelná varianta). Voják pak následuje tohoto ducha a setkává se s tygrem, dochází k jejich splnutí.

Vyvstává zde před námi symetrický narativ vypínající se od stavu rozdělení dvou bytostí A (ten nastavila už předchozí část filmu), přes vzájemné stopování (a zároveň snahu utéct si) B, jejich střet -A, snahu nalézt se -B, po splynutí A. Nyní se zaměříme na to, jak je tento příběh budován.

Zásadní význam pro konstrukci příběhu má zde styl. Ten se výrazně liší od předchozí části filmu. Využívá např. roztřesených POV záběrů, záběrů všech šíří, rozpohybovaných i statických, střih je častý a dynamický. Právě stylem je zde vytvářen dojem, že Keng stopuje a zároveň je stopován (což následně stvrdí opička-rádkyně), jeho POV tu a tam vystřídají pohledy na něj zezadu skrze listoví, které se jeví jako pohled někoho jiného. U celých sekvencí můžeme mluvit o „zesílení kontinuity“, střih je plynulý a někdy sotva postřehnutelný (Keng hýbe hlavou, následuje POV kopírující ten pohyb). To spolu s výjimečnou autenticitou herecké akce a působivostí mizanscény diváka. Ztotožňujeme se s Kengem a příběh vnímáme jako vyprávěný z jeho narativního hlediska. Z těchto sekvencí nás ale vytrhují statické celky, překrásné přírodní scenerie, průhledy skrze větvoví na nebe, které zjevně nejsou pohledem žádné entity náležící diegezi, nýbrž patří k oné svobodné poetické rovině Apichatpongových filmů; budují atmosféru džungle, která se jeví jako živý organismus pohlcující člověka.

Výrazným stylovým prvkem je zde také „herní záběr“ (tj. jako z počítačové hry), buď POV „za chůze“, který jakoby následuje pohyby hlavy a těla postavy (tento typ záběru se koneckonců objevil již v první části, a to právě v momentě, kdy Tong hrál střílečku -- režisér nám ukázal obraz přímo ze hry) nebo záběr, kdy v popředí máme postavu zezadu v jakémisi americkém plánu, která jako by pochodovala a jednala za nás diváky. Střílečku samozřejmě také evokuje Kengovo vzezření vojáka, jeho zbraň.<sup>57</sup> Druhý zmíněný typ záběru je zajímavý, protože do jisté míry přispívá k zesílení kontinuity, zároveň ale svou specifičností (odkazující na počítačovou hru) upozorňuje na fikční povahu filmu. Dotýká se tak jakési metafyzické dimenze Apichatpongovy tvorby, otázek fikce a reality, svobodné vůle a determinace (postav filmu, potažmo člověka).

---

<sup>57</sup> Příbuznost vyprávění jistého typu počítačové hry a Apichatpongových filmů lze jistě vystopovat – v základu spočívá ve zbytnění diegeze na úkor lineárního děje, resp. v jeho fragmentárnosti.

Věnujme se nyní podrobněji syžetu. Syžet první poloviny Stezky přízraku je vystavěn na principu postupného odhalování identity šamana. Nejprve o jeho přítomnosti svědčí pouze stopy v blátě – otisky rukou a otisky tlap, které Keng zkoumá, a lidský/tygří řev. Mezi stromy se mihne nahá postava. Keng tráví noc v lese, pokouší se s kýmsi komunikovat vysílačkou (s *reálným* světem, snad se světem předchozí půle snímku, hledaje vysvobození ze strastiplné mise). Následujícího dne je nám nabídnut delší pohled na šamana, je to Tong! Drbe se o strom jako zvíře. Na moment pak Kenga ztrácíme a následujeme Tonga. Ke Kengovi se vracíme, až když ho Tong objeví, poté dochází k jejich střetu. V tomto momentě Keng přichází o svou vysílačku, spojení s civilizací.

Od střetu ústícího ve zranění vojáka dochází k postupnému sžívání se Kenga s lesem a k přijetí jeho údělu. Jeho motivace prchat před přízrakem, resp. nalézt jej a bojovat s ním, se mění v motivaci setkat se s ním. V této části přibývá scén zobrazujících Kenga v momentech běžného fungování v lese. Sledujeme ho v celcích, jak dělá běžné věci, vyměšuje se nebo si obstarává potravu. Tyto realistické observační scény konotují scény všednosti v první části. Dodávají příběhu na plasticitě a samy o sobě vyprávějí příběh o postupné transformaci civilizovaného člověka v původního člověka lesa. Tato postupná transformace se pak dále vyvíjí směrem k proměně ve zvíře. Keng začíná imitovat kočičí chování, drbe se a líže se, pak si kleká na všechny čtyři a pohybuje se tak listím.

Syžetem (ale i stylem) je též budováno možné ztotožnění stopaře Kenga se stopovaným Tongem. Keng na příklad zkoumá stopy „ducha“ v bahně, vypadají jako opičí či lidské, přikládá ke stopě ruku – zdá se, že odpovídá otisku. Jiný příklad: Keng se vyměšuje obklopen lesním podrostem, jen o pár záběrů dále se sklání k exkrementu jako k vodítku. Význam ztotožnění dvou figur zde ale není konstruován přímo (obrazy vyměšování a nálezu exkrementu jsou od sebe příliš vzdáleny apod...). Zjevným záměrem je zde ale vyvolání dojmu ambivalentní identity dvou postav. Tato „hra na dvojníky“ předznamenává splnutí obou figur v rovině příběhu.

Zvláštním způsobem je ve filmu užíváno titulků. Objevují se buď spolu s vloženými, prastaře vypadajícími mýtickými výjevy (tygra, tygřího přízraku a tygra pohlcujícího duši člověka), jako klasické mezititulky nebo jako titulky v obraze. Zprvu reprezentují rovinu původní legendy: „Byl jednou jeden mocný šaman...“, už zde je ovšem autenticita legendy rozrušena, když nás titulky mimoděk upozorní,

že tělo tygra/šamana, kterého lovec zabil, je vystaveno v jistém muzeu.<sup>58</sup> To prozrazuje přítomnost implikovaného autora, resp. nediegetického vypravěče, který disponuje takovými faktografickými informacemi. Vypravěč má také přehled o tom, na co protagonisté myslí: „Vojáka přepadl zvláštní pocit...“, ale i „Přízrak je fascinován vojákovým zvukovým zařízením.“ Tuto informaci by jistě bylo možné odvyprávět standardně, přesto se ale režisér rozhoduje pro titulky, čímž rozrušuje narativní kontinuitu a posiluje dojem, že máme možnost nahlížet do tajemného, cizího světa. Zároveň se tak oprošťuje od nutnosti budovat narativní význam, což mu umožňuje volnou práci s obrazem a zvukem. I slova opičího rádce můžeme zařadit do roviny titulků -- byť opička vojákově radí jako jediná postava, její slova (či spíše skřeky) jsou překládána v titulcích. Obecně vzato titulky netvoří koherentní rovinu, některé se zdají být redundantní, jiné výrazně usnadňují orientaci ve filmu, jako Barthesova *anchorage*<sup>59</sup> usměrňují polysémii Apichatpongových obrazů (v tomto smyslu je významný právě monolog opičky). Zdroj titulků se od začátku zdá být mimo diegezi, pak se ovšem objevuje ona opice, která toto zdání znejišťuje. Všechny následující titulky pak jistě lze interpretovat jako slova moudré opice. Není ovšem vůbec nepravděpodobné, že to „strůjce“ na sebe vzal podobu opice a sestoupil do diegeze, aby promluvil ke své postavě.

Poslední titulek filmu zjevně náleží implikovanému autorovi: „Žil byl jeden mocný šaman,“ opakuje se začátek mýtického příběhu, „bytost, kterou utvářely pouze vzpomínky druhých.“ Strůjce zde opakuje úvodní titulek a dotváří jej, zdůrazňuje vitální roli vzpomínek příběhu i světa. Film pak v tomto smyslu představuje pokus o zachování, zhmotnění vzpomínek.

Samotné setkání Tonga (v podobě tygra) a Kenga je vyprávěno v klasických protipohledech a doprovází ho voice-over, který může náležet jak jednomu, tak druhému. „Vidím sebe, mou matku, otce, strach a smutek – vše bylo tak skutečné, že jsem získal život. Jakmile pohltnu tvou duši, nebudeme zvíře ani člověk,“ zaznívá. „Monstrum, dávám ti svého ducha, své maso, své vzpomínky,“ pokračuje voice-over, tentokrát je zdrojem mysl Tongova.

---

<sup>58</sup> Všimněme si podobného provázání staré legendy s realitou jako v případě příběhu s mnichem a dvěma chamtivci z první části: „Mnich je poslal k jezeru, zrovna k támhle tomu,“ ukazuje žena na jezero.

<sup>59</sup> STAM, Robert, BURGOYNE, Robert a FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. Londýn: Routledge, 1992. 29 s. (ve vlastním překladu)

Ovšem tím možná vůbec nejpodstatnějším pro tuto scénu je budování určité emoce, emoce vyčerpání, strachu, tajemství. Děje se tak hereckou akcí a úchvatnými obrazy, složených často pouze z černoty a světla, ultimátních kontrastů.

### 5.3. Tropická nemoc jako celek

Na začátku této analýzy jsme mluvili o tom, že dvě části Tropické nemoci spolu komunikují a vzájemně se potřebují. Analogické vztahy mezi nimi vyvstávají jasně.

V rovině příběhu v obou případech Keng *stopuje* Tonga, v obou částech Tong uniká, zároveň ale Kenga sám vyhledává. V první části po různých peripetiích (resp. nahodilých zážitcích) Tong Kenga opouští odchodem do temnoty. V části druhé jej Keng – v temnotě pralesa – nalézá. Dochází k jejich splnutí, tj. naplnění Kengovy explicitní touhy, které je ale zjevně vykoupeno obrovskou ztrátou. To z příběhu jako celku dělá kardinální příběh nešťastné osudové lásky. Příčiny nemožnosti jejího naplnění v pravém slova smyslu nejsou zjevné, film nám spíše tuto „nemožnost“ umožňuje prožít.

Způsob, jakým jsou dvě části vyprávěny, se samozřejmě liší. První část můžeme považovat za sérii epizod s jasným centrem (tím je vztah Kenga s Tongem), začátkem, středem a otevřeným koncem. Scény zde jsou řazeny konsekutivně, jakož i anachronicky. Explicitní kauzální spojení se zde téměř nevyskytují. Vztah Kenga a Tonga se v průběhu první části nepromění, řetězec sice operuje na základě dynamiky „oddalování a přibližování“ – a stejně funguje i část druhá –, zůstává ovšem konzistentním vztahem-nevztahem. Koherenci vyprávění v první fázi nepřispívá ani ambice filmu vyprávět o Thajsku, to jest vytvářet představu o Thajsku, můžeme jej tedy označit za divergentní.

V druhé fázi se vyprávění koncentruje v symetrický příběh s jednoznačným začátkem, středem a koncem a centrem, které se proměňuje a promění. Keng v něm pronásleduje zakletého ducha, střetává se s ním v boji, podstupuje *malou smrt*, proměněn se s duchem setkává, nechává se pozřít, čímž naplňuje, co bylo předurčeno. Ona osudovost zde představuje zdroje kauzality, která je považována za nutnou podmínku příběhu.

Druhou část filmu můžeme vidět jako pokračování té první nebo jako její variantu. V realistické rovině film končí ambivalencí. Tong sice významně odchází do tmy, k explicitnímu rozchodu ale nedochází, klidně by mohla následovat scéna, kdy spolu ti dva zase sedí v přístřešku (další den, po měsíci či po roce). V tomto smyslu tedy řetězec nemá konce. Druhá část má jasný konec – ti dva se stávají ambivalentní bytostí, ani živou, ani mrtvou, zakletou. Tento vztah můžeme považovat za mýtickou (či pohádkovou) reprezentaci jejich vztahu-nevztahu.

Tongova neukotvenost a váhavost, kterou projevuje v první části, se v pohádce manifestuje jeho dvojakou povahou (má podobu člověka i zvířete). Jeho jistá zvířecost, která byla velmi subtilně budována první fází budována, je zde vyjádřena doslovně. Keng se pak z lovce v přeneseném slova smyslu stává lovcem skutečným.

Styl druhé části umožňuje větší zapojení diváka, mluvili jsme v tomto smyslu o „zesílení kontinuity“. Zatímco v první části zůstáváme pozorovateli zvláštního světa, v druhé jsme jaksí vtaženi dovnitř, do nitra džungle, snad do kolektivního nevědomí. Obě pasáže mají výrazné poetické kvality, první budí dojem jakési městské symfonie vyznačuje se jistou dokumentárností, druhá fascinuje prací se světlem – zapadající slunce prosvěcující listoví, odlesky světla na zpoceně štvancově tváři, světelný buvol, enigmatický strom plný blyštivých světélek. Tak jako je v první fázi významný kontrast venkova a města, tradice a modernity, zde dominuje kontrast světla a temnoty.

Slastně tvá je filmem dualit, jeho diegeze sestává ze dvou dimenzí, realistické a mýtické. Jedná se o svět bezprizorních vojáků<sup>60</sup>, bojujících neznámé bitvy, jeskynních chrámů a pověr, ale o i svět modernity, konzumu, barevných světél, reklamy. Z tohoto světa se lze propadnout do hájemství starých legend a snů, mluvících zvířat, duchů, do prostoru věčné metamorfózy (do mýtu). Tato druhá dimenze není *absurdní* jako ta první a prostupuje ji ultimátní konflikt světla a stínu, který stojí, koneckonců, i v základu kinematografie jako takové.

---

<sup>60</sup> Motiv ne bezprizorního, ale rovnou spícího vojáka hraje zásadní roli ve filmu *Láska z Khon Khaen*.

## 6. Můj strýček Búnmí

### 6.1. Narativní schéma

Strýček Búnmí (Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives, Loong Boonmee raleuk chat) je pátý Apichatpongův celovečerní film z roku 2010, který vznikl jako součást projektu Primitive, v jehož rámci byly v Apichatpongově režii vytvořeny také další dva krátkometrážní filmy, umělecká instalace a kniha. Jednotlivé části projektu spojuje region Isan na severozápadě Thajska, kde během 60. let docházelo ke krvavým konfliktům mezi vojenskými autoritami a místními sympatizanty s komunismem.<sup>61</sup>

Strýček Búnmí byl nadšeně přijat na západě – mj. byl oceněn Zlatou palmou na festivalu v Cannes –, ale i v rodném Thajsku (o tom svědčí fakt, že snímek země vyslala na Oscary). Může to souviset s tím, že má film poměrně přehlednou narativní strukturu a jasné hlavní, důmyslně rozvíjené téma. V této analýze se pokusím definovat, v čem spočívá režisérův krok k přehlednější naraci, co se tím získává a co ztrácí. Budu také zkoumat kontinuitu s předchozími rozebíranými celovečerními filmy.

Film Strýček Búnmí opouští dvojdílnou strukturu přechozích filmů Slastně tvá, Tropická nemoc a Světlo století. Je tvořen nezpochybnitelným (dalo by se říci až konvenčním) narativem, tím je příběh strýčka Búnmího, který má nevyléčitelnou chorobu ledvin a následně umírá. Jeho příběh se rozprostírá od snahy vzdírat se blížící smrti (pití zázračného čaje z Číny, důsledné dodržování doporučení lékařů), přes postupné přijímání a přijetí její blízkosti až po aktivní cestu za ní. Je více než zřejmé, že tento narativ odpovídá Todorovovu schématu logických transformací, kdy:

*Počáteční rovnovážný stav* A představuje statické bytí nemocného Búnmího na farmě; za *narušení rovnováhy akcí* B můžeme považovat příchod bytostí z „onoho světa“, z mýtického lesa (tj. ducha Búnmího manželky Huay a ztraceného syna Búnsonga); *rozpoznání, že rovnováha byla narušena* -A přichází v momentu, kdy

---

<sup>61</sup> BORDELEAU, Érik, PAPE, Toni, ROSE-ANTOINETTE, Ronald, SZYMANSKI, Adam. Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul [online]. Open Humanities Press: Londýn, 2017. 86 - 87 s. [cit. 2020-08-15]. Dostupné z URL: <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/nocturnal-fabulations/>. (ve vlastním překladu)

si Búnmí uvědomí, že jeho dny jsou sečteny, což je proces vrcholící během posledního rozhovor s mrtvou manželkou (Búnmího aspirace se mění z *přežít* na *odejít*); *pokus o napravení narušení* -B je Búnmího aktivní cesta do jeskyně; *návratem k rovnováze* A je smrt. Počáteční a závěrečná rovnováha zde nejsou týž, mohli bychom tyto dva stavy dokonce považovat za antiteze. V podstatě (tj. právě v jejich rovnovážné, statické podstatě) se ale neliší. Obecně nahlíženo zde máme co dočinění s ultimátním příběhem transformace života ve smrt.

Z našeho schématu je také zřejmé, že vedlejší (podpůrné) postavy hrají významné role v Búnmího příběhu, ty chimérické (Búnsong, Huay) ho vedou ke smrti, katalyzují její přijetí a cestu k ní, ty živoucí (laoský pomocník Jaai, snacha Jen, její synovec Toong) ho zadržují v životě (čištěním ledvin, vařením zdravé stravy a v případě Jen celkovým přístupem). Když dochází k proměně Búnmího myšlenkového nastavení v momentě, který bychom také mohli nazvat *bodem obratu*, stávají se i živoucí postavy jeho průvodci (a to doslova) ke smrti.

Dané schéma samozřejmě nepokrývá zkoumaný film jako celek, neb filmy – a Apichatpongovy filmy zvláště –, jak již zde bylo několikrát naznačeno, představují syntézu rozličných úplných a neúplných narativů a nenarativních prvků. V tomto případě jde o příběhy vedlejších postav, které jsou povětšinou vykresleny, ze střípků poskládány, do překvapivé celistvosti, viz vložený příběh o thajské princezně, a též dílčí *bazální* narativy zvířat a rostlin, zrození a zániku, světla a stínu...

Jen přijíždí pečovat o Búnmího, možná se s ním přichází také rozloučit (všimněme si, že blízkost smrti svou magnetickou silou přitahuje nejen chimérické postavy, ale též postavy živoucí). Je jí nabídnuto převzetí farmy s tamarindovým sadem, avšak z toho, že se pohřeb Búnmího odehrává ve městě, můžeme soudit, že tuto možnost nevyužívá. Jen také touží po lásce. Ačkoli říká, že „Laosané smrdí“, když ji Búnmí ponouká, aby Jaaiovi v okolí našla dívku (zřejmě ve snaze oddálit jeho návrat do Laosu, kde má ve skutečnosti přítelkyni – tj. oddálit svou vlastní smrt), reaguje poznámkou, že je sama single. Příběh Jeniny touhy po lásce či blízkosti se dále rozvíjí v poslední, městské, části filmu. Tongova story je pak asi ze všech nejzáhadnější, dostaneme se k ní později.

I úvodní sekvence celého filmu je imanentně narativní. Sledujeme vodního buvola přivázaného k primitivnímu domku primitivní rodiny, buvol se utrhne z provazu a



uteče do lesa, aby ho zanedlouho našel jeho pán a odvedl zpátky – prostý a přeci kouzelný, hluboký, bazální narativ, narativní emblém hovořící o aktu svobodné vůle, pokusu o návrat k primitivní podstatě (do lesa) a o nucený návrat ke zkrocené realitě. V různých podobách jej můžeme vystopovat snad ve všech celovečerních filmech Apichatponga -- vzpomeňme na příběh Mina ve Slastně tvá. I příběh strýčka Bunmího je koneckonců příběhem odtržení, vytržení ze zkroceného života. Opětovné zkrocení – tj. zkrocení duše hmotou – pak spočívá v potenciální reinkarnaci.

Z našeho popisu bazálního narativu vychází najevo, že i vložené, dílčí příběhy, mají zřejmou tematickou či strukturní vazbu na dominantní vyprávěcí linii, což svědčí o míře záměrnosti, důsledné práce s významy, která u Apichatponga dosud nemá obdoby. Tuto domněnku nakonec Apichatpong sám potvrzuje v rozhovoru s G. Gaweewong:

„GG: Když vytváříš film, jsou akce tím, co určuje strukturu? Přemýšlíš o tom takhle?

AW: Vezmi si Slastně tvá (Sud Sanaeha). Tady jsou ty nejméně významné akce ty nejvýznamnější.

GG: Takže ti nezáleží na obsahu nebo na příběhu?

AW: Na začátku to bylo to poslední, na čem mi záleželo, později jsem se ale začal obsahem zabývat více.“<sup>62</sup>

V předchozích řádcích jsem naznačil fabuli příběhu Búnmího i některých vedlejších postav. Zaměřme se nyní na to, *jak* je film vyprávěn. Ačkoli je zde narace tradičnější než u přechozích filmů, i zde se z hlavní narativní linky propadáme do zvláštních světů. Významné a četné stylové proměny film rozdělují do jakýchsi ne zcela diferencovaných částí. V následujících kapitolách se budeme věnovat tomu, jak spolu tyto části komunikují a jak se liší.

---

<sup>62</sup> WEERASETHAKUL, Apichatpong (ed.). Apichatpong Weerasethakul Sourcebook: The Serenity of Madness. New York: Independent Curators International a MAIAM Contemporary Art Museum, 2016. 49 s. (ve vlastním překladu)

## 6.2. První část

První část filmu zahrnuje příjezd snachy Jen a jejího synovce Tonga na Búnmiho farmu, kde žije s pomocníkem Jaaiem, jehož hlavním úkolem je čistit strýčkovy nefunkční ledviny zvláštním domácím systémem hadiček. Obraz čištění ledvin je velice působivý – vidíme celek ložnice venkovského domu s ležícím nemocným venkovským mužem. Tento výjev by mohl být docela prostý, univerzálně rozpoznatelný. Co narušuje obyčejnost a všednost tohoto výjevu, je právě přítomnost zvláštních hadiček a drénů, o jejichž přesném fungování divák nemá potuchy. Vizuální kontrast venkovského a nemocničního narušuje významovou jednoznačnost obrazu a vyvolává onen těžko popsatelný (a nám již dobře známý) pocit, že se ocitáme v jakési posunuté verzi reality. Nepatřičnost a nekonkrétnost této domácí dialýzy ve venkovském pokoji, a distanc, z níž proces pozorujeme, nás vede k vnímání celého výjevu jako metafory – fyzické proplachování těla, symbolizuje spirituální čištění karma (karma je tématem mnoha rozhovorů ve filmu, strýček Búnmi sám později vyjadřuje své přesvědčení, že jeho nemoc je důsledkem špatné karma). Tato zřetelná symboličnost obrazu je něco, s čím jsme se v předchozích filmech Apichatponga Weerasethakula nesetkávali až tak často, význam konkrétních obrazů a scén v mnoha případech zůstával nezřetelný. Metafora drénů a hadiček se v průběhu filmu rozvíjí. Ve scéně Búnmiho smrti v jeskyni mu duch jeho manželky Huay vytahuje hadičku z těla, voda z ní prýští na zem – z Búnmiho se vytrácí život.

Čištění ledvin provádí „špinavý“, „smradlavý“ (jak ho lehkomyšlně popsala Jen), dost možná ilegální imigrant z Laosu Jaai. „Nebojíš se nelegálních migrantů? Okradou tě, zabijí a zmizí,“ varuje Jen strýčka ve scéně jejich prvního rozhovoru. Jaai je vykreslen jako obětavý, skromný muž, který „špinavou“ práci nedělá pouze za účelem zisku -- když se ho Jen ptá, jestli mu Búnmi platí dost, ošívá se. Má jasnou funkci „čističe krve“, což je úkol nanejvýš důležitý. Svou činností zároveň očišťuje sebe -- ostatní postavy, a především Jen, jsou, jak se zdá, nuceny přehodnotit své rasové předsudky (Jen se později chová k Jaaovi kamarádsky).

Nejsou to jen marginalizované postavy, které ve filmu dostávají prostor, ale též postavy zmizelé, zapomenuté a vydělené v doslovném smyslu.<sup>63</sup> Vyprávění v Apichatpongově pojetí vnímám jako inkluzivní pole nekonečných možností, do kterého mohou přicházet a odcházet rozličné postavy na základě ne zcela odhalitelných pravidel. Búnsong, ztracený, zpola opičí syn Búnmího a duch jeho manželky Huay se prostě jednoho poklidného večera, po společné večeři Búnmího, Tonga a Jen, objeví. Nejedná se ale o zjevení zcela nečekaná, očekávání, že se možná stane něco podivuhodného, je zde budováno, a to především na úrovni stylu. Mizanscéna je strnulá, statická, takřka divadelní, dvě židle u stolu jsou ponechány volné, přímo vybízejí k usazení. Celková strnulost a dominance celků působí až provokujícím dojmem, vždyť jsme přeci ve filmu, chceme se dostat blíž, chceme proniknout dovnitř a nechat se unášet. Co ukrývá šelestivá temnota džungle v pozadí obrazu, zdroj ambientních zvuků podkreslujících scénu? A k čemu slouží tajemná bílá světla na políčku? Celková atmosféra před zjevením chimérických postav připomíná ticho před bouří, klid nabitý potenciálem proměny, zázraku. Mizanscéně ve Strýčkovi Búnmím se podrobně věnuje již citovaná kniha *Nocturnal Fabulations*.

„Strýček Búnmí je typickým příkladem stylu snímání, který je nazýván *découpage en profondeur* (všechny plány záběru zde mají stejnou ostrost pozn. autora), až na jednu zásadní odchylku: nemá pozadí, které by mohlo být ostré či neostré. Má jen jakousi zatemněnou zónu metamorfózy, která nemá konkrétní podobu. (...) Duchové (kteří bývali lidmi) se z této zóny neprůhlednosti, kde leží džungle, vynořují na světlo. Stávají se viditelnými a jejich odosobněné vzpomínky jsou zpřístupněny všem,“<sup>65</sup> píše se v ní.

Poloprůsvitný přízrak Huay se prostě zhmotní na jedné z židlí, jako by tam seděl od začátku, snad celé věky. V reakcích ostatních postav čteme počáteční úlek, rozhodně ale nezpochybňují její „pravost“, tj. nezávislost a svébytnost v rámci

---

<sup>63</sup> O ambici filmu navracet zmizelé lidi (lidi, kteří uprchli před vojenským násilím do džungle a už se nevrátili) se na různých místech hovoří v již zmíněné knize *Nocturnal Fabulations*. BORDELEAU, Érik, PAPE, Toni, ROSE-ANTOINETTE, Ronald, SZYMANSKI, Adam. *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul* [online]. Open Humanities Press: Londýn, 2017. [cit. 2020-08-15]. Dostupné z URL: <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/nocturnal-fabulations/>. (ve vlastním překladu)

<sup>65</sup> BORDELEAU, Érik, PAPE, Toni, ROSE-ANTOINETTE, Ronald, SZYMANSKI, Adam. *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul* [online]. Open Humanities Press: Londýn, 2017. 58 s. [cit. 2020-08-15]. Dostupné z URL: <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/nocturnal-fabulations/>. (ve vlastním překladu)

jejich světa, a záhy ji přijímají s „otevřenou náručí“. Příčinou Huayina příchodu je zjevně Búnmiho blížící se smrt. Jak již bylo naznačeno dříve, Huay jako postava-funkce jeho odchod katalyzuje. Je také nositelkou principu nekonečna, věčnosti, který kontrastuje s představou lineárního času. „Už nerozumím konceptu času,“ říká. Je zachována v té podobě, v jaké zemřela, vypadá zrovna jako na fotografiích, které si během této nestandardní rodinné sešlosti prohlížejí. Huay ovšem nepředstavuje pouhou funkci či filosofický princip, i ona má příběh, i ona *jedná*. Smrt Búnmiho, jak se dozvídáme z dialogu, pro ni znamená nutnost transformace. Jako duch je vázána na člověka, na svého manžela, jeho smrtí se ale závazek rozplétá. „Až zemřeš, nepotkáme se, duchové jsou vázáni na lidi, ne na místa.“ I dosavadní existence Búnmiho byla statická: „Pracovníci z farmy odcházejí a přicházejí, jen já zůstávám,“ říká. Žil zde zjevně dlouhé roky, obklopen přírodou s jejími cykly, nyní je z života vytrháván – v rámci tohoto cyklu.

Režisér nám sice zatím neumožňuje vstoupit do neproniknutelnosti lesa, přivádí ale z jeho útrob postavu Búnsonga. Hraje si s diváky, postavy slyší jakési šustění a poté kroky a otáčejí se směrem ke čtvrté stěně, snad jako by na malý okamžik pocítily přítomnost jiného světa, *jeskyně promítacího sálu*, již ozařují. Je to jen stříhová hříčka, šťouchnutí do diváka: „Tohle je film, je tu s tebou, pro tebe.“ Nejeví se to jako výsledek improvizace neherců jako v případě *Slastně tvá*. Búnsong dozajista nepřichází z nediegetického světa, nýbrž z jiné, magické vrstvy diegeze. Divák Búnsonga nevidí poprvé, byl součástí úvodní sekvence, zjevil se v lese krátce po nuceném odchodu vodního buvola a čekal, číhal tam a číhal kdesi v naší mysli, aby se v pravý čas vynořil. Ani pro protagonisty filmu nejsou opičí duchové bytostmi neznámými. „Byli to opičí duchové, ti, o kterých jsme slýchávali v dětství,“ vysvětluje Búnsong později svou podobu. Búnsong přišel za svým otcem, jehož blížící se smrt „je cítit ve vzduchu; probouzí se mnoho bytostí“. Reakce ostatních postav na Búnsonga nejsou o nic více překvapené, než kdyby se objevil ve své původně lidské podobě. Jen se ptá Búnsonga bez zjevné ironie, proč si nechal narůst tak dlouhé chlupy, jako by jeho zjev – černá srst a rudě žhnoucí oči – byl pouhým excentrickým módním rozhodnutím ztraceného syna. Jestliže zde mluvíme o postavách a jejich funkcích (postavách jako funkcích), Jen je jednoznačně nositelkou humoru.

Nadpřirozené, řeklo by se, až žánrové figury Búnsonga a Huay se zde stávají součástí dosud realistického příběhu, filmu užívajícího principů snímání všednosti,

běžných rozhovorů, krajiny, zdánlivě nahodilých zátiší v rámci mizanscény apod. Tento režijní přístup je zachován i po příchodu nadpřirozených figur, které jsou tak do vyprávění hladce, organicky začleněny (což je, nota bene, typickým znakem žánru magického realismu). Zatímco v Tropické nemoci onen svět mýtů, tajů a legend funguje stále do jisté míry odděleně – ať už jako součást vloženého vypravování (o kouzelném mnichovi) nebo jako celá samostatná část (Kengova a Tongova bloudění v mýtickém lese) či jako cosi tušeného, co doléhá na všední, reálný svět – v případě Strýčka Búnmího jsou tyto dva světy, tyto dvě verze reality od počátku promíseny a společně utvářejí diegezi duální povahy. Ve filmu se nanejvýš organicky tedy propojuje „realita“ a „fikce“, což je zároveň gestem zpochybnění těchto kategorií.

### 6.3. Vložená vyprávění

#### 6.3.1. Búnsong

I Strýček Búnmí obsahuje vložená vyprávění – příběh Búnsonga a příběh jakési dávné thajské princezny, přičemž každý z nich je do celku filmu zapojen jinými narativními prostředky a každý v něm má jinou funkci. Zaměříme se na první z nich.

Vložený příběh Búnsonga vyrůstá z jeho orálního vypravování a primárně slouží k objasnění aktuálního stavu věcí, tedy toho, jak a proč došlo k jeho transformaci do současné podoby opo-člověka. Orální vyprávění zde představuje reakci na zvědavost ostatních postav, kterým Búnsong jaksi dluží vysvětlení svého dávného zmizení. Stejná zvědavost je pak vzbuzována v divákovi. Příběh Búnsongovy proměny záhy získává obrazovou podobu, jeho vyprávění však pokračuje jako voice-over.<sup>66</sup> Formálně se jedná o poměrně konvenční retrospektivu, která je přehledně oddělena od hlavní narativní linie. Do rámcové situace se průběžně vracíme.

Búnsongova proměna má kořen v jeho zápalu pro fotografii. Na jedné ze svých fotografických výprav do divé přírody nevědomky zachytí podivnou bytost, zpola

---

<sup>66</sup> Tento princip nám připomíná Tajemný předmět, kde se ale časové, narativní linie, jak film postupuje, slévají; vzhledem k předchozímu filmu Apichatponga W. Světlo století, kde k prolínání několika časových rovin i snů dochází velmi organicky a spontánně, se jasné ohraničení retrospektivy v případě Strýčka Búnmího jeví jako značný posun v autorově tvůrčím přístupu.

lidskou, zpola opičí. K odhalení podivuhodného úkazu dochází v přítmi fotokomory. Temná komora, tak jako *camera obscura*, jež stála na samém počátku vynálezu fotografie a filmu, chemické, *alchymistické* procesy vyvolávání fotografií ukazují Búnsongovi odraz reality, té reality, do níž se má zakrátko propadnout. Fotografie, zachycení minulého okamžiku, ho vede po stopách oné bytosti a de facto mu vyjevuje jeho vlastní budoucnost – sám se stane opičím duchem a zapomene na Svět, zůstane uvězněn v mýtu, zachycen ve fotografii, která, tak jako mýtus, specifickým způsobem Svět odráží (a zároveň funguje jako realita svébytná, nezávislá).<sup>68</sup>

Búnsongův vložený příběh má jasné, subjektivní, narativní hledisko, vypravěčem je on, on vykládá o svém zážitku rodině (i všem posluchačům, ke kterým se jeho slova donesou). Pasáž je ovšem dominantně snímána z neutrálního pohledu pozorovatele (fotografa či dokumentaristy...), což vytváří nesoulad. Narativní a vizuální hledisko jsou zde v rozporu, obrazová, filmová varianta historiky zde do jisté míry funguje jako důkaz její hodnověrnosti -- *ano, takto se to stalo a zde je o tom záznam*. Na pouhý záznam příběhu se ovšem neomezuje, nýbrž se osvobozuje, přináší úchvatné poetické obrazy pralesa. Búnsong ve voice-overu hovoří o procesu své metamorfózy: „*Mé zorničky se pomalu zužovaly...*“, režisér nám zatím nabízí pohled na drobné večerní slunce žhnoucí ve větvoví, které až hypnoticky poutá naši pozornost, zmenšuje se a obraz zvolna potemňuje. Mohlo by jít o pohled Búnsonga, mnohem spíše se ale jedná o ilustraci básníka, o vizi implikovaného autora. Tento narativní princip velmi dobře známe už z Tajemného předmětu. Tam ovšem odchylky vizuálního ztvárnění od výchozí, orální, narace většinou generují významy, zatímco zde utvářejí nálady, pocity.

### 6.2.3 Nešťastná princezna

Vložené vyprávění o bohaté princezně trpící pro svůj vzhled a nedostatek lásky se k žádné z postav hlavní narativní linie nevztahuje přímo, není jí podřízeno a nemá v ní zjevnou funkci pro děj (např. že by odhalovala minulost či budoucnost některé z postav). Prostě je, je drahým kamínkem v blyštivém řetězu filmu (princezna je

---

<sup>68</sup> Sama tematizace fotografických procesů pak jistě vede k úvahám o filmu jako médiu, není ovšem prvkem narušujícím diezezi, odhalujícím procesy fungování uměleckého díla.

šperky celá ověšená), nezávislým a přeci na různých úrovních komunikujícím s hlavním proudem narace.

Příběh uvádí krátký obraz Tonga spícího v síti, můžeme jej tedy interpretovat jako jeho sen. To je samozřejmě velmi konvenční metoda, jak ve vyprávění vstoupit do říše snů, fantazie, pohádek. Po obrazu Tonga následuje pohled na lesnaté kopce, zahalené do smrákání a mlh, v němž prodléváme o něco déle. Podobný obraz předznamenal i zjevení Búnsonga na strýčkově farmě a tato předchozí zkušenost v nás vytváří očekávání, že dojde k něčemu zvláštnímu; stejně jako jakási tradiční, nediegetická, hudba, která zvolna začíná hrát. Od předchozí části filmu se tato pasáž odlišuje také signifikantní stylizací – obraz nejen že pokrývá namodralý filtr, ale je i jaksi zamžen (jakoby závojem, který zahaluje princeznu; jakoby vodní tříští vodopádu). Kamera střídá různé velikosti záběrů včetně detailu, střih je dynamičtější. Nemáme zde žádné dominantní hledisko, které by posilovalo naše tušení autora nebo podporovalo princeznu subjektivitu, propůjčovalo jí moc nad obrazem. Pasáž svým stylem připomíná magickou, kostýmní, historizující pohádku – se vši parádou a se vši „hutností“.

Shrňme si ve stručnosti princeznin příběh: má, na co si vzpomene, šperky a zástup sluhů, kteří ji nesou na nosítku, kteří ji doprovázejí ke kouzelnému jezírku s vodopádem. Tam chodí, protože když se do něj podívá, nevidí svou ve skutečnosti zohyzenou tvář, ale tvář krásnou a mladou. Princezna udržuje jakýsi milostný poměr z jedním ze svých nosičů, jeho polibek ale označí za nepravý: „Představoval sis tu ženu v odraze,“ vyčítá mu. Pak na ni promluví tvůrce, manipulátor obrazu na hladině, jenž se ukáže být kouzelným sumcem. S prosbou, aby ji udělal mladou a krásnou, princezna vstupuje do vody a odhazuje své šperky – obětiny. Sumec ale její přání neplní, v explicitní scéně, v nejerotičtější scéně celého filmu, se s ní páří a princezna se sama stává rybou.

Můžeme se domnívat, že tento příběh má předobraz ve skutečné thajské legendě, rovněž se můžeme domnívat, že původní legenda skýtá moralizující poučení – marnivá princezna chtěla být krásnou a stala se rybou. Apichatpongova verze příběhu ovšem tušenou moralistní rovinu potlačuje – sex s rybou princezně evidentně přináší potěšení (bůhví, kdy naposledy měla sex) a je možné, že v jezírku našla lásku, že v sumci, který ji vždy viděl jako krásnou, našla partnera. Zas a znovu se zde setkáváme s gestem zrovnoprávnění všech bytostí.

Všimněme si, že se zde opakuje motiv sexu, páření, které vede k metamorfóze – i Búnsong nabyl podoby opičího ducha pářením s jedním z nich, přičemž proměna formy představuje v tomto filmu cosi nevratného, co dává zapomenout na okolní svět (na rozdíl od Tropické nemoci, kde spolu koexistují tygří a lidská varianta Tonga, vzájemně se nevyklučují, nýbrž zůstávají ve věčném kontrapunktu). Motivickou provázaností příběhů Búnsonga a princezny režisér propojuje zdánlivě nesouvisející části, čímž dociluje posílení koherence. Příběh princezny bychom snad dokonce mohli vnímat jako variaci příběhu Búnsongova, variaci na též téma proměny. Ve vloženém vyprávění o princezně nalezneme i další odkazy na protagonisty filmu -- můžeme tedy říci, že hlavní narativní linii komentuje. Jen například tak jako princezna postrádá lásku a stejně jako princezna se potýká s tělesným defektem, má jednu nohu kratší. Princezna prohlížející si svůj sličný odraz na hladině je variantou Jen prohlížející si svou fotografii z mládí ve scéně zjevení nadpřirozených postav: „Byla jsem krásná, skoro modelka,“ říká.

Huay je zachována v mladé podobě, Búnmí zestárl a v intimní scéně s Huay se své ženě svěřuje, že se stydí za to, jak vypadá, že je starý, zatímco ona mladá a krásná. Příznačně, tato scéna bezprostředně navazuje na sekvenci s princeznou, která se zjevně podobně cítila v kontaktu se svým mladým sluhou.

Předchozí řádky nám tedy vyjevují, že jedním z pozoruhodných narativních principů, na kterých Strýček Búnmí operuje, je princip sofistických analogií, variací týž motivů i dějů. To přispívá k soudržnosti filmu jako celku.

#### 6.4. Vyprávění v kontrastech

Dalším z výrazných principů filmu je kontrast, který se projevuje jak v rovině syžetu, tak v rovině stylu. Noční sekvence první poloviny filmu (vrcholící zjevením zmizelých bytostí) funguje v silném kontrastu s následující sekvencí „všednosti na farmě“, kterou celou zalévá slunce; prosvěcuje staré tamarindové stromy. Jen se prochází Búnmího sadem – zkrocenou, utilitární obdobou lesa – nejprve konverzuje s Jaaiem, který jí říká, že odjíždí do Laosu, kde bude mít svatbu. Později Jen Búnmí vysvětluje, jak to na farmě chodí a představuje jí dělníky. Film v této části sleduje volné plynutí života, venkovskou každodennost, zachycuje nenucené rozhovory, konejší diváka a nechává jej v sobě spočinout – jeví se jako režisérovo dokumentární pozorování reality, jež je nám dobře známo z Tajemného předmětu,



ze Slastně tvá i z Tropické nemoci. Ona přirozenost je ovšem do velké míry klamem (pohrávajícím si s předchozí zkušeností diváka), vyprávění zde má implicitně symbolickou povahu, obrazy, které předkládá, představují zpodobnění Života: stromy darující sladké plody, včely a opojný med, který Jen a Búnmií sají přímo z pláství jako životadárnou mízu, hravý psík, který se zničehonic objeví. Smrt zde reprezentuje hubení škůdců insekticidem, které jako refrén prostupuje celou sekvencí (a navazuje na Jenino ustavičné zabíjení brouků v částech přechozích). Konverzace Búnmiího a Jen se týká života a smrti – a karmy a reinkarnace. Búnmií spekuluje, že jeho nemoc je důsledkem špatné karmy z toho, že „zabil příliš komunistů a brouků na farmě“. Jakkoli je tedy sekvence nedějová, ve všem směrech se vztahuje k hlavní narativní linii strýčka Búnmiího, prohlubuje jeho charakter a jeho příběh. Dozvídáme se, že se účastnil kontroverzního zabíjení příznivců komunismu, též poznáváme jeho odkaz – farmu, jeho vztah k dělníkům i jeho vynalézavost, s jakou si v sadu vybudoval různé vychytávky. Sekvence též prohlubuje, resp. dotváří charaktery a příběhy Jen a Jaiie.

Jak patrně, režisér zde podřizuje obrazovou rovinu narativu a hlavnímu tématu filmu, důsledně vede diváka se zjevnou ambicí utvářet významy, a to v míře dosud nevídané. I tak si film zachovává jistou esejistickou povahu, vypráví o životě a smrti, o paměti a zapomnění, o věčné obrodě – nekonečných proměnách, o trvání a okamžiku, zdání a skutečnosti – o kontrastech, které samy o sobě disponují narativním potenciálem.

#### 6.5. Cesta ke smrti

K významné proměně filmu dochází v bodě, který jsme již na začátku této analýzy nazvali bodem obratu, totiž v momentě, kdy se Búnmií rozhodne pro aktivní cestu, odchod vstříc k smrti, transformaci. Tímto rozhodnutím se vyprávění koncentruje – Jen a Tong se vydávají na cestu spolu s Búnmiím, duch Huay pochod vede. Opičí duchové skupinu pozorují ze svých lesních skrýší, hypnotickými, statickými záběry opolidí je prokládáno dynamické snímání cesty, někteří opolidé skáčou a následují skupinu. Jaii se z filmu vytratil – prostě proto, že jeho příběh byl dokončen, jeho mise skončila.

Prostředí lesa bylo předtím pečlivě konstruováno jako záhadné útočiště tajemných, zapomenutých existencí (ono neurčité pozadí realistické scény večere), jako

mystický, neproniknutelný prostor starých příběhů, oddělený od světa živých. Do nitra lesa jsme dosud vstoupili jen jednou, skrze vloženou legendu o princezně. Nyní do něj vcházíme spolu s postavami, nikoli stříhem, ale fyzicky, pohybem kamery. Jedná se o jinou džungli, než v jaké se ocitáme v Tropické nemoci. Tato je statictější, namodralá (jakoby snímána přes modrý filtr), záběry širší, minimum detailů. Filmový styl zde neuvádí onen dojem pohlcení příznačný pro džungli v Tropické nemoci. Jeskyně, do níž protagonisté následně vstupují, je snímána primárně v celcích, film předkládá obrazy struktur kamene, v němž se stříbitě leskne slída či jezírka s bílými rybami (i zde, v temné sluji, bují život) . Sám Búnmi nazve jeskyni „lůnem, ve kterém už se jednou narodil“ – do jednoho ze svých předchozích životů. V této sluji nás neruší zábradlí a umělá světélka, jako v té (realistické) v Tropické nemoci, nepřivádí nás do ní žádný světský průvodce.

Les a jeskyni Strýčka Búnmiho bezpochyby můžeme interpretovat jako prostory symbolické, způsob jejich snímání i jejich pozice v rámci syžetu si o to říkají. Jeskyni v Tropické nemoci sice rovněž lze přisuzovat symbolické významy, je ale snímána spíše jako prostředí realistické, jako konkrétní přírodní úkaz, sloužící k buddhistickým modlitbám a obřadům. Spolu s postavami do ní vcházíme a odcházíme, nevyvolává dojem svébytné entity, která jaksi ze své vůle pohlcuje či vyvrhuje, jak je tomu v případě Strýčka Búnmiho.

„Džungle v tomto filmu je cosi cizího, ale bývala naším domovem. Proto když jdeme do džungle nebo do jeskyně, je to jako by se postavy a publikum vraceli ke zpět ke kořenům. Proto se v jednom momentě objeví jeskynní malby. (...) Vracíte se zpátky k původní podstatě, kdy jste kreslili na stěny a dělali stínohru, primitivní formu kinematografie,“ říká k těmto prostředím ve filmu Apichatpong v rozhovoru pro Guardian.<sup>72</sup>

Příběh Strýčka Búnmiho je zakončen jeho vyprávěním snu o budoucnosti, který se mu zdál. V tom snu přijel do budoucnosti v jakémsi stroji času, ale byl dopaden místními autoritami a jako nežádoucí „člověk minulosti“ byl *zmizen*. Zvukovou rovinu strýčkova voice-overu doplňují střídající se fotografie dokumentárních kvalit, které vyprávění svým způsobem ilustrují. Fotografie, byly pořízeny v rámci

---

<sup>72</sup> ROSE, Steve. 'You don't have to understand everything': Apichatpong Weerasethakul [online]. Guardian. 11. 11. 2010. [cit. 2020-08-03]. Dostupné z URL: <https://www.theguardian.com/film/2010/nov/11/apichatpong-weerasethakul-director-uncle-boonmee-interview>. (ve vlastním překladu)

projektu Primitive, v němž režisér pracoval s teenagery z vesnice Nabua v regionu Isan<sup>74</sup> a zobrazují teenagery oblečené ve vojenských kostýmech, fotící se, vedoucí na provaze kohosi v kostýmu opice.

„Místní autority měly schopnost nechat kohokoliv zmizet. Když narazily na *lidi minulosti*, namířily na ně světlo, které promítalo obrazy z jejich života až po jejich příchod do budoucnosti. Jakmile se tyto obrazy objevily, lidé z minulosti zmizeli,“ říká strýček Búnmí. Búnmí (resp. implikovaný autor) zde vytváří představu filmu, promítacího zařízení, které nechává zmizet „živé“ bytosti, pamětníky<sup>75</sup>, Apichatpongův film má ovšem přesně opačnou ambici, oživit vzpomínku na mrtvé a ztracené. Jakmile skončí film, zůstávají uchování jen ve vzpomínkách.

Z hlediska narace jde o pozoruhodný postup, nehybné fotografie diváka rozhodně vytrhávají z jejího plynulého proudu a přenášejí do jakési nové dimenze, prezentované jako budoucnost. Zjevná dokumentárnost fotek a zdánlivá nahodilost jejich výběru by nás mohla vést k tomu, abychom je označili jako nediegetické. I ony ovšem představují součást diegeze, reprezentují budoucnost postulovaného světa. Reprezentují nakonec i skutečnou budoucnost regionu Isan, o jehož krvavé minulosti má Apichatpong ambici vyprávět.

#### 6.6. Závěrečná část

Závěrečná část filmu zahrnuje pohřeb Búnmího a události bezprostředně po něm. Přivádí nás do města, kde se pohřeb, organizovaný Jen, koná. Tong, jehož jedinou funkcí dosud bylo vařit jídlo Búnmímu, zde má, nenadále, podobu buddhistického mnicha.

Jeho příběh, celý vystavěný v rámci této sekvence, rovněž představuje jakýsi narativní emblém vyprávějící o podrobení a emancipaci. Tongův příběh počíná na

---

<sup>74</sup> BORDELEAU, Érik, PAPE, Toni, ROSE-ANTOINETTE, Ronald, SZYMANSKI, Adam. Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul [online]. Open Humanities Press: Londýn, 2017. 48 s. [cit. 2020-08-15]. Dostupné z URL:

<http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/nocturnal-fabulations/>. (ve vlastním překladu)

<sup>75</sup> Jedná se pravděpodobně o politický komentář, upozorňující na fakt, že thajské vlády se systematicky pokoušejí násilné potírání komunistů v 60. letech vymazat z učebnic historie. Civilisté regionu Isan a komunisté, kteří byli zabíjeni v džungli, kde se skrývali, tak zůstávají zapomenuti. Viz BORDELEAU, Érik, PAPE, Toni, ROSE-ANTOINETTE, Ronald, SZYMANSKI, Adam. Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul [online]. Open Humanities Press: Londýn, 2017. [cit. 2020-08-15]. Dostupné z URL: <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/nocturnal-fabulations/>.

pohřbu, kde je jediným oranžovým mnichem mezi černě oděnými hosty. Pak ho vidíme na temném místě (nejspíš v klášteře), osamělého, jak leží na posteli zahalené do moskytiéry a převaluje se (neklidný, uvězněný), nakonec vytahuje mobil, v gestu úniku (mnich s mobilem, to je sám o sobě obraz signifikující spojení tradice a modernity). Pak se Tong objevuje v hotelovém pokoji, kde Jen se svou dcerou počítá příspěvky smutečních hostů na pohřeb. „Jako mnich bys tu neměl být, co když tě někdo uvidí,“ říká Jen. Zde se, k překvapení obou ženských postav, Tong zbavuje mnišského roucha. Sledujeme v dlouhé scéně, jak se sprchuje, poté se obléká do světského oblečení a oranžový hábit strká do sportovní tašky.

Scéna má jistý erotický náboj, Jen po polonahém mnichovi, který je nebo není jejím synovcem, po očku pokukuje. Příběh Tonga-mnicha se s příběhem Jen propojuje -- zatímco jedna varianta těchto dvou postav zůstává sedět u televize na hotelovém pokoji, jejich dvojníci se vydávají společně na večeři. V obraze vidíme všechny čtyři a odcházející Jen a Tong evidentně vidí sami sebe u televize, sledují se s jistým překvapením. Jejich následná večeře v kýčovitém karaoke baru s popovou hudbou a jejich pasivní pobyt na hotelu jsou nám pak podávány jako paralelní reality.

Již dříve jsme film Strýček Búnmí nazvali inkluzivním polem možností, jak patrně, nejde jen o možnost postav objevovat se a mizet, o navrácení hlasu marginalizovaným a o zpřítomnění zapomenutých, mrtvých, ztracených. V tomto filmu, komplexním systému integrujícím četné typy narativů a realit, se mnich může, alespoň na jeden večer, zbavit svého údělu a stát se *mužem* a osamělá žena má možnost si vyjít s mnichem (i kdyby to byl její synovec).

V kontinuitě hlavního příběhu Strýčka Búnmího lze poslední část považovat za epilog. Nejenže jsme svědky jeho pohřbu, na úrovni konverzace mezi Jen a její dcerou se Búnmího příběh posouvá. Uvažují, zda Búnmímu nechat udělat „pohřební knihu“, pak si ale Jen uvědomí, že na pohřbu nikdo nefotil.

„Zas tak dobře jsem ho neznala, co bych tam o něm napsala?“ ptá se Jen.

„Prostě si něco vymyslíš,“ odpovídá dcera.

Strýček Búnmí je tak na nejlepší cestě k zapomenutí, resp. k transformaci. Je zde ale pořád ještě film, který jeho příběh bude vyprávět, dokud se celuloid nerozpadne, dokud digitální nosiče nesežehne čas.

## Závěr

V této diplomové práci jsem analyzoval čtyři celovečerní filmy Apichatponga Weerasethakula – Tajemný předmět o polednách, Slastně tvá, Tropická nemoc a Strýček Búnmi – primárně z hlediska, jakým způsobem vyprávějí. V první kapitole jsem vycházel z několika významných rozhovorů s režisérem (a z jeho publikované korespondence) a pokusil se pochopit jeho tvůrčí východiska. Popsal jsem důležité momenty jeho života, které se přímo či nepřímo odrážejí v jeho tvorbě a zaměřil se na to, co o svých inspiracích, tvůrčích záměrech a postupech sám říká. To naznačilo směr, jakým se ubírat v samotných rozborech. Jako teoretický základ analýz mi posloužily bazální pojmy filmové naratologie: narativ, diegeze, narativní hledisko a s nimi úzce související filmový styl, syžet a fabule. Věnoval jsem se jim v kapitole druhé.

Z analýzy prvního snímku vyplynulo, že divákovi dává možnost sledovat zázračný proces zrodu fikčního filmu z orální narace. Režisér zde dokumentárním stylem snímá autentické obyvatele Thajska a nechává je, na základě konceptuální hry „příběhu na pokračování“, vyprávět fikční historiku, kterou pak inscenuje. Postupně se rovina dokumentárního snímání a rovina natáčení fikce sklízejí a vzniká komplikovaný, divergentní, mnohvrstevnatý snímek kombinující hrané a dokumentární postupy.

Shledali jsme, že film buduje dvě dominantní diegeze. První je svět historiky o Dogfahru a postiženém chlapci, jejímiž vypravěči jsou režisérovi vybraní „respondenti“ (tyto vypravěče jsme označili jako heterodiegetické). Druhou diegezi jsme definovali jako „představu o Thajsku“, která je postulována filmem-dokumentem. Dokumentaristická či etnografická ambice režiséra se v tomto případě vyjevuje zcela jasně a v následujících filmech je přítomna v subtilnější podobě. Dle režisérových vlastních slov je tato ambice motivována turbulentními proměnami, kterými Thajsko rok co rok prochází (viz 1. kapitola). Film má také významný sociální rozměr – dává hlas obyčejným lidem a hrou jim umožňuje vytržení z často nelehkých životů.

Jako hlavní téma Tajemného předmětu jsme označili samo vyprávění, a to jak orální, tak filmové; Tajemný předmět zobrazuje i proces natáčení fikční roviny

filmů. Režisérova fascinace samotným procesem tvorby filmu se pak vyjevuje i v následujících dvou ryze hraných snímcích, kde jsou procesy jejich vzniku tematizovány implicitně.

Film *Slastně tvá* je ryze hraným, de facto lineárně vyprávěným snímkem, jehož primární ambicí, jak jsme shledali, ovšem není zprostředkovat komplexní, motivovaný příběh, nýbrž evokovat v podrobných nuancích hluboké emoce protagonistů. Příběh zde představuje cosi implicitního. Jestliže v *Tajemném* předmětu jsme se stali svědky zrození fikčního filmu, zde můžeme prožít jisté filmové osvobození formy. V první části dvoudílně strukturovaného snímku je vyprávěno v dlouhých zcizujících širokých záběrech, v části druhé se styl rozvolňuje a film se stává uhrančivou, vizuální i zvukovou básní.

Došli jsme k tomu, že narativ je zde vytlačen do *voice-overu* a *picture-overu* postavy Mina či se jeho fragmenty ukrývají v hmotě všedních dialogů. Sestavení koherentního příběhu vyžaduje značnou participaci diváka. Porozumění příběhu není ani tak komplikováno vzorcem syžetu, jako spíše nejasnými motivacemi postav. Podařilo se nám nicméně objevit jednoduchý narativní vzorec, který lze v rozličných variantách nalézt ve většině Apichatpongových filmů. V tomto vzorci je výchozím stavem charakteru jisté omezení, „zkrocení“ (např. civilizací, městem) a následně dochází k osvobození (např. únikem do přírody), případně k návratu zpět k počáteční formě. Tento vzorec se v jeho filmech objevuje i v reverzní variantě (jako „krocení“ či „ochočování“).

Dualita přírody a města (divočiny a civilizace), tradice a modernity, zvířecího a lidského jsou klíčová témata prostupující všechny zkoumané filmy. Ve filmech *Slastně tvá* a *Tropická nemoc* pak princip duality přímo determinuje jejich formální strukturu. V obou případech představuje druhá část výpravu do džungle, ve *Slastně tvá* ovšem zůstává do značné zachována časoprostorová koherence. V *Tropické nemoci* je tato výprava přechodem do reality fungující na odlišných principech.

Dominantním narativem filmu *Tropická nemoc* je příběh lásky dvou mužů, k jejímuž naplnění dochází pouze v říši stínů (mytické džungli), ve které se odehrává celá druhá část. První část lze chápat jako realistické zpodobnění tohoto příběhu. Na rozdíl od *Slastně tvá*, *Tropická nemoc* není vyprávěna lineárně, především v první části se setkáváme s asociativním řazením scén. Důsledné *ozvláštnění*

syžetu činí sestavení fabule obtížným. Výsledný příběh jsme ovšem shledali zřetelným (zřetelnějším než příběh *Slastně tvá*) a to především proto, že rozumíme základním motivacím protagonistů. Narace zde stejně jako ve *Slastně tvá* a koneckonců i v *Tajemném předmětu* operuje na základě střídání distance a zapojení, přičemž distance je dosahováno užitím nediegetických prvků (titulky), voice-overu, nenadálých excentrických stylových prvků, ale i nelogičností jednání charakterů. K zapojení samozřejmě dochází adaptací na takto svébytný způsob vyprávění (tj. když se např. nelogičnost akcí stane principem), ale je ho též cíleně docilováno standardními prostředky „zesílení kontinuity“, tj. pomocí POV záběrů, detailních záběrů a rychlého, plynulého střihu. Právě těmito kvalitami oplývá druhá část *Tropické nemoci*. Zatímco v první je děj potlačen ve prospěch dokumentárního sdělení (obrazy každodennosti města poetických kvalit), ve druhé styl slouží do značné míry uchvacující, abstraktní, ryzí poezii. Bazální narativ „krocení divé podstaty“ jsme v *Tropické nemoci* objevili ve snaze postavy zkušeného Kenga „uchočit si“ (resp. sbalit) venkovského chlapce Tonga.

Hlavní příběh posledního zkoumaného filmu *Strýček Búnmi* jsme označili za vůbec nejpřehlednější. Vypíná se od snahy strýčka udržet se při životě, přes pochopení nemožnosti v této snaze uspět, po aktivní cestu ke smrti a samotnou smrt. Shledali jsme, že i tento příběh, odřeme-li jej na kost, vypráví o osvobození (duše) ze zkrocení (hmotou těla). Tradičnější způsob vyprávění se zde projevuje i v tom, že jsou vedlejší postavy ve větší míře podřízeny hlavní narativní linii, mimo jiné katalyzují posuny v ději. Ačkoli film obsahuje několik vložených příběhů či retrospektiv, jejich stylové rozlišení usnadňuje orientaci v příběhu.

Právě četné stylové proměny představují charakteristický rys *Strýčka Búnmiho*. Jsou výrazné do té míry, že přehledný narativ fragmentují do takřka episodické struktury. Proměny stylu přitom nemají zřejmé opodstatnění v narativu jako takovém (nýbrž vycházejí z autorova konceptuálního záměru, v němž čerpá z různých filmových inspirací). Vyprávění tedy operuje na principu organických prostupů mezi různými více či méně diferencovanými realitami, což v této míře nemá v předchozích zkoumaných filmech obdoby. Diegeze filmu pak není „dvojaká“ (tj. sestávající se např. z oddělných prostorů realistického města a mytické džungle), nýbrž různorodá a měňavá, stále metamorfující.

Realistickou scénu večere zde, například, penetruje zjevení mytických postav a duchů, jiná realistická scéna Jen a Tonga v hotelu je narušena náhlým zjevením

dvojníků těchto postav. Ontologická konzistentnost konstruovaných realit je tedy permanentně zpochybňována. Právě ona nepředvídatelná měňavost filmu fascinuje diváka a udržuje jeho pozornost. Vzorec vyprávění zde může připomínat tékavé fungování lidské mysli a paměti (kde myšlenky „přeskakují sem a tam jako opice“). Paměť je koneckonců jedním z hlavních témat filmu. I film Strýček Búnmi oplývá krásnou divokou svobodou, vyprávění zde není podřízeno hlavnímu protagonistovi, nýbrž se rozbíhá rozličnými směry, otevírá jiné příběhy, např. příběh dávné thajské princezny (která možná v podobě ryby dosud dlí kdesi v džungli, zapomenuta). Ten se k dominantnímu narativu váže pouze tematicky, představuje variaci na dané téma. A i po smrti hlavní postavy film neúnavně pokračuje dál, aby vyprávěl příběhy postav, které dosud měly zřetelně vedlejší role.

Symboličnost obrazů, která byla v předchozích snímcích implicitní, je ve Strýčkovi Búnmím patrnější, obraz se tak v nemalé míře podřizuje narativu. I tak si obrazy filmu ovšem zachovávají dvojnásobnost typickou pro Apichatpongovu kinematografii. Ta má základ ve dvojakosti jeho tvůrčího záměru, kdy konstruuje fikční svět a současně vypráví o realitě, ve které je konstruován (jakož i o procesu této konstrukce). Na příklad prostředí jeskyně či lesa zobrazená v jeho filmech tak můžeme vnímat jako prostory fikční, symbolické (lůno, zásvětlí...), ale stejně tak dobře jako konkrétní přírodní úkazy v krajině režisérovi dobře známé.

Z jednotlivých analýz vyplynulo, jak blízké si Apichatpongovy filmy jsou, jejich diegeze se prostupují. Jde zjevně o svět příbuzný reálnému Thajsku, svět dualit, ožvlých mýtů a snů... Provázanost filmů posiluje nejen opakování motivů, prostředí a témat, ale také navracení určitých postav. Postavu Jen (byť ztvárněnou jinou herečkou) máme ve Slastně tvá i Strýčkovi Búnmím (a v ledasčem jsou si podobné); Tong, ztvárněný stejným hercem, se vyskytuje v Tropické nemoci i Strýčkovi a v obou případech jde o postavu jaksi nedefinovanou, postavu proměňující se (v tygra, v mnicha); Keng alias Jimmy, milenec ze Slastně tvá, má svou obdobu ve svůdníkovi Kengovi v Tropické nemoci a Roong ze Slastně tvá se objeví v závěrečné pasáži Strýčka (ve společnosti Jen).

Všechny popsané a nalezené postupy jsou nanejvýš podivuhodné a dělají z Apichatponga jedinečného tvůrce. Svým svobodným přístupem k vyprávění (v němž většinou není primární ambicí zprostředkovat koherentní narativ, jako spíš komplexní svět), zvláštní hravostí, s jakou rozličné postupy kombinuje nebo tím,



že divákovi dává nahlédnout za závoj tvůrčích procesů ne pouze proto, aby dosáhl zcizení, nýbrž proto, aby diváka zapojil do filmu ve smyslu participativní hry, se vymyká dílům klasické, ale i současné artové kinematografie.

Logickým pokračováním této práce by bylo analyzovat filmy Světlo století (film s dvojdílnou strukturou, který tematizuje rozpor vesnice a města a také lidskou paměť, a odehrává se celý v lékařském prostředí), Láska z Khon Khaen (dosud poslední Apichatpongův film zasazený do jeho rodného města; režisér o něm říká, že jde o jeho nejpolitičtější film) a Iron Pussy (který se ovšem ostatním stylově výrazně vymyká). Jak známo, svůj další film režisér nenatáčí v Thajsku, bude tedy obrovsky zajímavé sledovat, jak to ovlivní jeho příběh, způsob vyprávění a estetiku.

## **Použitá literatura**

### Tištěné publikace

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

BRANIGAN, Edward. Narrative Comprehension and Film. Londýn: Routledge, 1992

CURRIE, Gregory. Narratives and Narrators: A Philosophy of Stories. New York: Oxford University Press, 2010.

FUHRMAN, Arnika. Ghostly Desires: Queer Sexuality and Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema. Durham N.C., USA: Duke University Press, 2016.

LANGEROVÁ, Viera. Filmový zeměpis, kontinentální Čína, Hongkong, Tchajwan. Praha: SFÚ, 2010

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert a FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond. Londýn: Routledge, 1992.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. Teorie prózy. Praha: Akropolis, 2003.

TEO, Stephen. The Asian Cinema Experience: Styles, spaces, theory. Londýn, 2013: Routledge.

### Časopisy a katalogy

JÍLEK, Jan. Apichatpong Weerasethakul: Vybízet k pochybnostem. Cinepur č. 74, 2011.

WEERASETHAKUL, Apichatpong (ed.). Apichatpong Weerasethakul Sourcebook: The Serenity of Madness. New York: Independent Curators International a MAIIM Contemporary Art Museum, 2016.

## Internetové zdroje

BORDELEAU, Érik, PAPE, Toni, ROSE-ANTOINETTE, Ronald, SZYMANSKI, Adam. Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul [online]. Open Humanities Press: Londýn, 2017. [cit. 2020-08-15]. Dostupné z URL: <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/nocturnal-fabulations/>.

KUČERA, Jakub. Hledisko [online]. Cinepur č. 28, červenec 2003. [cit. 2020-09-02]. Dostupné na URL: <http://cinepur.cz/article.php?article=2>.

PERANSON, Mark, RITHDEE, Kong: Ghost in the Machine: Apichatpong Weerasethakul's Letter to Cinema [online]. Časopis Cinemascope č. 43. [cit. 2020-08-23]. Dostupné z URL: <https://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-ghost-in-the-machine-apichatpong-weerasethakuls-letter-to-cinema/>.

ROSE, Steve. 'You don't have to understand everything': Apichatpong Weerasethakul [online]. Guardian. 11. 11. 2010. [cit. 2020-08-03]. Dostupné z URL: <https://www.theguardian.com/film/2010/nov/11/apichatpong-weerasethakul-director-uncle-boonmee-interview>.