

## Diplomová práce Vojtěcha Bohuslava: **Výpravy za hranice reality; Vyprávění v celovečerních filmech Apichatponga Weerasethakula**

Oponent: Doc. Marie Mravcová

Z Úvodu diplomové práce Vojtěcha Bohuslava plyne, že na počátku se odehrálo přímo osudové setkání autora s filmy pozoruhodného thajského režiséra („jako bych vstoupil do snu, který se mi už jednou zdál“). Jak lze z mimořádně detailní, zaujaté, vnímavé, interpretačně takřka komplexní apod. práce snadno vyvodit, následovalo velice důkladné a teoreticky poučené zkoumání jednotlivých snímků: narativních i narativitu potlačujících forem, stylistických zvláštností; témat, motivů, subjektů postav, zobrazeného světa, latentních i prokazatelných symbolů.

Vzhledem k tomu, že jedno z hlavních uplatněných hledisek bylo hledisko narativní, absolvoval Vojtěch poučení v této teoretické oblasti (zejména u Edwarda Branigana – *Narrativa Comprehension and Film*. Londýn 1992); tedy poučení, které v jeho případě nepředstavuje pouze náplň povinné úvodní kapitoly, ale stává se součástí (nikoliv jedinou) čtyř následných analýz, napsaných též na základě osobního zaujetí a vlastní autorské reflexe, vlastního nazírání a prožitku. Možná někdy i sebeprožitku. A to je dobře.

V případě Apichatponga Weerasethakula jde totiž o autorského filmaře, jehož tvorba se vzpírá jakémukoliv zúženému a důsledně naplňovanému narativnímu vzorci, neboť jeho filmové vyprávění (míněno v nejširším smyslu slova) se odehrává jako „inkluzivní pole nekonečných možností“ (s.67). Od zúženého chápání narativity se jeho filmy především osvobozují, třeba tím, že sledy obrazů namísto zprostředkování děje sugerují emocionalitu. Z režiséra se pak stává esejist, mýtotvorce a básník.

Proto jsem se poněkud podivila nad tím, že si Vojtěch z bohaté naratologické literatury zvolil Tzvetana Todorova, jenž poskytuje vzorec pro tzv. základní narativ v podobě kauzální transpozice výchozí situace v pěti fázích. Vzorec z mého pohledu krajně abstraktní a schematizovaný, jemuž se svobodná kreativní a duchovní osobnost thajského režiséra víc než vzpírá. Autor předkládané práce sám konstatuje jeho podstatnější použitelnost až u filmu *Můj strýček Búnmí*, který se oproti dvěma předchozím hraným filmům vyznačuje „přehlednější narací“. Nicméně i toto dílo plně přináší (díky obklopenosti základní linie dílčími příběhy, díky četným stylovým proměnám, díky propojení všednodenního s magickým apod.) k celku režisérově osobité tvorby, kde se setkáváme s řadou „excesů“ a odboček, s narušováním „lineárního a kauzálního toku vyprávění“, s ne-narativním (volně zřetězeným) uspořádáním, s tím, že sekvence, scény a obrazy jsou spojeny na základě asociací. A tak podobně.

V předkládané diplomové práci se uplatňuje hojně frekventovaný pojem diegetický (diegeze). Zdá se mi, že „diegetičnost“ sama se pak chápe jako příslušnost k „postulovanému světu“.

Cituji: „Primární diegezi Tajemného předmětu o polednách můžeme nazvat „představou Thajska“ – tj. představou o Thajsku, kterou z filmu nabývá divák.“ (s.29)

Významnou část filmu (jde o *Tropickou nemoc*) totiž zabírá vyprávění ... o světě, ve kterém se hoši pohybují, o městě, vesnici a džungli, kde se film odehrává, o místních

zvyčích a tradicích, o kontrastech tohoto světa, o Thajsku. Budování diegeze zde má minimálně stejnou důležitost jako budování příběhu.“(s.47)

Pouze se ptám, zda by nebylo v případě umělce s tak mimořádnou imaginativností náležitější uvažovat a psát o světě zobrazeném, o fikčním světě filmu či o filmové mizanscéně v širším pojetí Thomsonové a Bordwella.

V terminologii se objevuje také vhodně specifikující termín dramatická narativita, aby bylo zřejmější to, co právě Apichatpongovy filmy většinou zanedbávají. Osobně jsem nejvíce srozuměna s používáním pojmu syžet a syžetovost (právě tak jako s prokazováním oslabené či rozvolněné syžetovosti) - nejspíš proto, že jsem na něj kdysi přivykla.

Režisérův debut Tajemný předmět po polednách představuje kombinaci dokumentu (s ním souvisí způsob natáčení i etnografické hledisko) a hraných prvků. Při jeho prezentaci a výkladu však Vojtěch shledává některé konstantní rysy režisérovy pozdější hrané tvorby – třeba „disproporci mezi náhodným a záměrným“, zapojení thajské všednodennosti spolu s množinou dílčích příběhů (zde orálních fragmentů). Dále řetězení událostí, prolínání několika rovin (zde orální, inscenované a dokumentární), překvapivost excesů, žánrový a formální eklekticismus apod.

S postavami a dějem první části dvoudílného snímku Slastně tvá se seznamujeme díky tomu, že se Vojtěch pokouší ověřit (pomocí Todorovova schématu) narativitu dílčích linií, což se mu daří jen slabě, neboť „kauzální logika zde představuje cosi marginálního“ a dramatické události jsou „jaksi vytlačeny mimo rámeček“.

Mnohem účinnější se nám pak jeví analytické prokazování pozvolného (a tím i vzrušujícího) odhalování vztahů mezi postavami, dále „aureoly tajemství“, které je obestírá, jejich tužeb a jejich zázemí....

Za vskutku osobitou „nepatřičnost“ lze považovat motiv vyrážky (Barmance Mina): aniž je vizuálně stvrzena, přináší k záhadám filmu, má „zásadní význam pro děj“ a jak dokládá autor, nabízí se k interpretaci. Ostatně jako pozoruhodná scéna Ornina sexu.

Osvobozena od naratologických kategorií stává se pro mě práce inspirovanou a pronikavou esejí tam, kde postihuje osvobození postav (jejich vymanění z „životů zkrocených civilizací“) v přírodním prostoru druhé části filmu a spolu s tím i osvobození stylu, jenž „neslouží primárně narativu“. Ona obrazová esej vypovídá o návratu člověka k prazákladům lidství, zprostředkovává nejen významy, také ale prožitkovou hodnotu „úchvatných“ výjevů.

V rámci rozboru úvodní sekvence Tropickej nemoci Vojtěch názorně prokazuje, jak zanedbáním (zrušením, nenaplněním) „standardně expoziční, orientační“, tedy narativní funkce, si tvůrce vytváří (uvolňuje) prostor „pro epickou šíři, pro diegezi ... pro poezii a pro tajemství“. Což následně výklad prokazuje na průběhu filmového děje - tedy sledování vztahu dvou mladíků rozdílných povah. Autor odhaluje symfoničnost soustředěného filmového „řetězce“ (volného sledu rozličných dějů a výjevů obklopených městskou civilizací), umožňujícího nejen postupné poodkrývání hlavních subjektů (Tonga a Kenga), ale též jisté soubytí s postavami v čase.

Citlivé a soustředěné (nikoliv psychologicky doslovující) postihování rozdílnosti mladíků, nenaplněnosti jejich vztahu, latentní konfliktnosti a konečného rozchodu, předjímá (též

díky motivu psa a ochočování) druhou- opět kontrastní část filmu, kde se mění fikční svět (město střídá džungle) a styl (uplatňuje se příběhová kauzalita) a kde milostný příběh pokračuje v kódu magickém, legendárním, šamanském, stopařském. Došlo k transformaci člověka ve zvíře (proměna Kenga v tygra) a konečné setkání proběhne jako symbolické požití (požití).

Hutný závěr diplomové práce rekapituluje badatelské „nálezy“ jejího autora, které zakládají objevnost a přínosnost.

Diplomovou práci Výpravy za hranice reality sepsanou Vojtěchem Bohuslavem neotřelým, místy až poetickým slohem, mohu bez zaváhání doporučit k obhajobě a navrhuji hodnocení A.

Doc. Marie Mravcová  
Katedra scenáristiky FAMU