

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Katedra filmových studií

Obecná teorie a dějiny umění a kultury, Filmová věda

Diplomová práce

Bc. et Bc. Jiří Anger

Afekt, výraz, performance

Transformace melodramatického excesu v díle Wenera Schroetera

Affect, Expression, Performance

The Transformation of Melodramatic Excess in the Work of Werner Schroeter

Praha 2017

Vedoucí práce: prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

Poděkování:

Předně bych rád poděkoval svému školiteli prof. Dr. phil. Josefu Vojvodíkovi, M.A., za nesmírně cenné podněty, které mi pomohly zejména se zasazením tématu do širší tradice německého estetického myšlení, a za trpělivost, s níž průběžně četl a komentoval jednotlivé kapitoly mé práce. Dále si vážím podpory Mgr. Tomáše Jirsy, Ph.D., jehož konkrétní připomínky k některým problematickým pasážím mě inspirovaly k upřesnění a obroušení mnoha klíčových argumentů. V souvislosti s počátky celého projektu nesmím opomenout PhDr. Petru Hanákovou, Ph.D., jejíž přednáškový cyklus věnovaný melodramatu v zimním semestru 2012/2013 ve mně vzbudil hlubší zájem o danou problematiku, který jsem zužitkoval ve své bakalářské práci pod jejím vedením a částečně také v práci diplomové. Na výsledné práci je zároveň znát vliv doc. PhDr. Kateřiny Svatoňové, Ph.D., která komentovala řadu mých teoretických seminárních prací a zároveň vedla magisterský metodologický seminář, díky němuž jsem se lépe seznámil se základy německé teorie a filosofie médií. Důležité náměty k přemýšlení mi dali také doc. PhDr. Ivan Klimeš v rámci diplomového semináře a doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D., při prezentaci diplomového projektu. Rovněž bych rád zmínil živou výměnu názorů s Mgr. Radomírem D. Kokešem, Ph.D., která mě donutila konkretizovat některé sporné či příliš abstraktní argumentační body, zejména v pasážích věnovaných melodramatickému excesu. Nesmím zapomenout ani na dotazy a komentáře účastníků studentského undergroundového semináře v průběhu mého obsáhlého přednáškového výstupu a za trpělivost, díky níž vydrželi až do konce. Práce by pak samozřejmě nemohla vzniknout bez mé rodiny a přátel, kteří mě dlouhodobě podporují. Na závěr musím poděkovat Veronice Hanákové za to, že mi pomohla s psaním tohoto poděkování.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá možnými cestami, jakými lze stylistická vyjádření emocí v melodramatickém modu reinterpretovat v kontextu experimentálního filmu, (nejen) na příkladu tvorby režiséra Wenera Schroetera. Východisko tvoří dvě vzájemně provázané myšlenky. Zaprvé, melodramatickému modu jakožto nadžánrové kategorii je vlastní specifický exces, určitý repertoár výrazových prostředků sloužící k vyjádření krajních emocionálních stavů či situací. Tento druh excesu se typicky uplatňuje v momentech intenzivního vzplanutí, kdy děj ustrne ve statickém a symbolickém uspořádání buď skrze živý obraz, nebo detail tváře, a vše se soustředí na gesta a pózy hrdinů, již situaci vstřebávají, ještě než jsou schopni adekvátně zareagovat. Zadruhé, určité experimentální snímky dokážou tento exces pomocí tzv. expresivních a performativních operací s prostorem, časem a tělesností přeměnit z roviny exteriorizace rozpoznatelných emocí do podoby afektivní. Afekt lze přitom chápat jako určitý druh ozvláštnění emocí, jenž vyjevuje, jakým způsobem se těla zasažená patosem mohou měnit, aniž by se ustálila v rozpoznatelných gestech či symbolech. Mezi melodramatickým excesem a afektem (či šířeji afektovou teorií) lze potom rozehrát tzv. dvousměrný pohyb: na jedné straně existují experimentální filmová díla, která melodramatický exces proměňují natolik, až se stává afektivním, na straně druhé získává termín afekt, často vymezený jen abstraktně či negativně, právě touto přeměnou konkrétní stylistickou variantu, tedy variantu melodramatickou. Tato práce ukazuje, jak tento model dvousměrného pohybu funguje a jaké podněty může přinést jak do studia afektů, tak do filmové teorie.

Klíčová slova

afekt, výraz, performance, melodramatický exces, dvousměrný pohyb, experimentální film, Werner Schroeter

Abstract

This diploma thesis deals with various possible ways in which the formalized expression of emotions that is characteristic of the melodramatic mode can be reinterpreted in the context of experimental cinema, with the work of the director Werner Schroeter being used as a main (but not exclusive) example. The main argument is based on two interrelated ideas. First, the melodramatic mode as a genre-bending category offers a wide repertory of stylistic features designed to express extreme emotional states or situations which can be encompassed by the term “melodramatic excess”. This type of excess manifests itself most visibly in moments of intense passion when the plot breaks down and freezes in a static or symbolic arrangement, either through close-up or tableau vivant. All attention is thereby focused on the heroes’ gestures and poses which express their emotional state face to face with an intense situation for which they cannot yet find an adequate response. Second, certain experimental films manage to transform the melodramatic excess through “expressive and performative operations” with filmic space, time and bodies, turning the exterior representation of emotions into the immanent expression of affects. In this case, affect is understood as a certain variation of emotions which demonstrates the capacity of bodies to transform while suffering intense pathos, without ever stabilizing in recognizable gestures or symbols. Between the melodramatic excess and the concept of affect (or affect theory) therefore emerges a “bidirectional movement”. On the one hand, certain experimental films (e.g., the films of Werner Schroeter) are able to transform the melodramatic excess in such a way that it becomes affective, on the other hand, the term affect, often defined in abstract or negative ways, thereby gains a specific stylistic variant, the melodramatic one. This thesis strives to show how this bidirectional movement works and which new impulses it can bring into the contemporary affect studies and film theory.

Keywords

Affect, expression, performance, melodramatic excess, bidirectional movement, experimental film, Werner Schroeter

Obsah

Úvod.....	8
1. Teoretizace afektů	14
1.1 Afektivní obrat v humanitních a sociálních studiích	15
1.1.1 Spinozovsko-deleuzovská linie.....	16
1.1.2 Možnosti revize.....	19
1.2 Afektivní interval.....	21
1.3 Afektivní teorie ve filmových studiích	25
1.3.1 Obrat k tělesnosti	27
1.3.2 Mezi senzací a dematerializací	29
2. Transformace melodramatického excesu	36
2.1 Melodramatická imaginace.....	36
2.2 Specifika a možnosti melodramatické expresivity	41
2.2.1 Od exteriorizace nitra k výrazu-události.....	44
2.2.2 Ritualizované melodrama	47
2.2.3 Tableau vivant a síla pregnantního okamžiku.....	52
2.3 Specifika a možnosti melodramatické performativity.....	57
2.3.1 Mezi sémiotickým a performativním tělem.....	60
2.3.2 Kontinuální variace	63
2.3.3 Nákaza patosem k utrpení	67
3. Melodramatický afekt v díle Wenera Schroetera.....	73
3.1 Radikální tvůrce mezi postmodernou a formulemi patosu.....	73
3.1.1 Operní a romantické obsese	76
3.1.2 Melodramatický exces mezi unikáním a trváním	81
3.2 Smrt Marie Malibranové	84
3.2.1 Komunikace bez transparentnosti	85
3.2.2 Afektivní a mediální paradoxy.....	89
3.2.3 Tělo mezi sochou a transfigurací	95
3.2.4 Utrpení tváří v tvář druhému.....	100
3.3 Král růží.....	101
3.3.1 Růže jako afektivní hieroglyf.....	102
3.3.2 Nenápadný půvab ruiny	107
3.3.3 Co dokážou trpící těla?	111

3.3.4 Passio Christi ad infinitum.....	115
Závěr.....	118
Bibliografie.....	123
Filmografie	135
Seznam obrázků	137

Úvod

Afekt je v dnešní době všudypřítomný, a přesto nám neustále uniká. Známou tezi Fredrica Jamesona o „mizení afektu“ v postmoderní kultuře¹ lze na první pohled snadno vyvrátit, zvláště s ohledem na časté užívání daného termínu v současném akademickém diskursu, ovšem podrobnější čtení takto jednoznačný odsudek znemožňuje. Předně, Jameson měl pojmem „afekt“ na mysli pouze naléhavou subjektivní emoci, kterou jde vyjádřit gestem či výkřikem – afekt v této podobě byl podle něj nahrazen neosobními, volně proudícími intenzitami, jež bývají ovládány zvláštním druhem euforie.² Tyto intenzity mají paradoxně blízko k vymezení afektů, které používají představitelé „afektivního obratu“ v sociálních a humanitních vědách, jež můžeme vysledovat minimálně od začátku 21. století – mnoho teoretiků, nejvýznamněji Brian Massumi, Eve Kosofsky Sedgwick či Sara Ahmed, začalo zkoumat afekt jako prostředek k uchopení zkušeností, které přístupy vycházející z lingvistiky či psychoanalýzy nedokázaly zachytit. Moderní afektová teorie³ dovoluje blíže tematizovat tělesnou zkušenost, rozeznávat dynamický pohyb a procesualitu v jevech považovaných za hotové či statické a překonávat binární opozice (tělo x mysl, vnitřní x vnější, subjekt x objekt aj.), bohužel však mnohdy pojímá afekt pouze negativně, jako sílu, která vzdoruje, narušuje a vyvádí z klidu, ale nemá žádnou specifickou formu. Ve výsledku tedy mizí i afekt „postmoderní“, a Jamesonova slova se tak navzdory autorovu původnímu záměru ukazují jako podivně prorocká.

Ve svém bádání obecně vycházím ze zdánlivě paradoxních otázek: lze natolik unikavý koncept, jakým se afekt stal, uchopit jako něco, co jde vzdor této unikavosti postihnout? Jestli ano, jakých různých forem v různých médiích dokáže nabývat? A do jaké míry nám pozitivní vymezení afektivních forem může být užitečné, aniž bychom upadli zpět do pasti kategorického myšlení? V případě teorie umění, konkrétně filmu, se tyto problémy jeví obzvláště naléhavě, neboť dosavadní pokusy o uplatnění dané koncepce v uměnovědných disciplínách většinou následovaly tendenci k abstraktní a negativní ontologii afektu.⁴ V

¹ Fredric Jameson, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press 1991, s. 10–12.

² Tamtéž, s. 16.

³ Tento zastřešující pojem se dnes běžně používá, viz název zaštiťující sbírky esejí: Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press 2010.

⁴ Výstižnou kritiku negativní ontologie afektů nabízí zejména: Eugénie Brinkema, *The Forms of the Affects*. London and Durham:: Duke University Press 2014, s. 26–46.

oblasti filmových studií pronikl afekt do slovníku mnoha přístupů, od kognitivismu přes kulturální studia až po postlacanovskou psychoanalýzu, ve významu neosobní, (před)emocionální intenzity však prorazil primárně do fenomenologické filmové teorie a hlavně do deleuzovských filmových studií. V těchto menšinových disciplínách afekt nejprve sloužil k vymezení proti dominanci aparátové teorie, která podřídila vnímání filmu ideologii a signifikaci a na jakýkoli afektivní účinek hleděla s podezíravostí. Dílčí obrat předznamenaly publikace Vivian Sobchack *The Address of the Eye* (1992), která fenomenologickými nástroji zkoumala mnohosmyslové, tělesně ukotvené prožívání filmu tváří v tvář apelujícímu plátnu,⁵ a kniha Stevena Shavira *The Cinematic Body* (1993), jež vyzvala k pozornosti vůči „bezprostřední a násilné smyslové zkušenosti, která zasahuje nejen oko, ale celé tělo“.⁶ Navazující studie z posledních zhruba 15 let se soustředily právě na afektivní stimulaci těl, ať už filmových nebo diváckých, díky níž se proměňují a vstupují do nových spojení. Jakkoli afektivně orientované statě přinesly neotřelé způsoby, jak nahlížet tělesnou zkušenost (ve) filmu z jiného hlediska než reprezentativního a také zachytit nastupující kinematografické trendy,⁷ případně znovuobjevit některé již minulé, mnohdy až příliš vězí v okouzlení rozvratnou, viscerální silou afektu, než aby dokázaly uspokojivě postihnout její rozličné odstíny. Afekt bývá ztotožňován se svým okamžitým účinkem, s ději, které zastavuje, s významy, které rozbíjí, se změnami, které uvádí do pohybu, sám o sobě se však zjevovat nemůže. Jestliže chceme tento koncept využít důsledněji, neměli bychom jej chápat pouze jako něco, co rozporuje naraci, reprezentaci, signifikaci apod., nýbrž jako afektivní proces se vším všudy, tedy jako určitý interval se specifickými temporálními charakteristikami, jenž za konkrétních podmínek vzniká a zaniká, nabývá a ztrácí formu, utváří a rozkládá sebe sama. Jednodušeji si jej lze představit jako variabilní, ozvláštňující výraz emocí, který vyjevuje, jakým způsobem se těla zasažená patosem mohou měnit, aniž by se ustálila ve snadno rozpoznatelných gestech či symbolech. Úkol zní: a) prokázat, že afekt disponuje pozitivními, temporálně ukotvenými vlastnostmi, b) ukázat, že se ve filmovém umění může projevat v

⁵ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992.

⁶ Steven Shavir. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, s. 24.

⁷ Obzvlášť populární jsou francouzské umělecké snímky z 90. a 00. let spjaté s vlnou kinematografie násilí či kinematografie senzace, na kterých je dobře vidět posun k ozvláštňujícímu vyjádření tělesných prožitků pod vlivem extrémních podnětů, viz filmy Claire Denis, Phillippa Grandrieux či Gaspara Noého. Viz např. Martine Beugnet, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Carbondale: Southern Illinois University Press 2007 či Saige Walton, *Cinema's Baroque Flesh: Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2016. Afektivní teorie filmu se nicméně neomezuje na nějakou vyhraněnou oblast, zahrnuje studie zaměřené na tvorbu žánrovou, uměleckou i experimentální.

konkrétních modech či variantách, c) rozkrýt, co dokáže provést s filmovou formou nejen na úrovni tělesnosti.

Jednu z možných variant ztvárnění afektivní zkušenosti budu sledovat v horizontu tzv. melodramatického excesu. Tímto pojmem rozvíjím a přesněji vymezuji poznatky ze své bakalářské práce,⁸ věnované různým manifestacím „melodramatického modu”, který v návaznosti na literárního teoretika Petera Brookse a jeho následovníky chápu jako nadžánrovou kategorii se širokým repertoárem výrazových prostředků, jež využívá stylistický a emocionální exces k vyjádření prožitku absolutna v „postsakrálním“, mýtů zbaveném světě.⁹ Stejně tak navazuji na dosud nedostatečně doceněnou myšlenku Lindy Williams, která ve svém slavném textu o „tělesných žánrech” mimo jiné naznačuje, že exces může být organizován jako systém se specifickými znaky.¹⁰ Melodramatický exces budu proto chápat jako variabilní soubor stylistických prostředků (např. hyperbolická gesta, neartikulované vzlyky, emocionálně nasycená mizanscéna či expresivní hudba) sloužící k vyjádření krajních emocionálních stavů a situací, konkrétně utrpení a souvisejících „pasivních” emocí. Tento druh excesu se typicky uplatňuje ve zlomových momentech, kdy děj v důsledku šokujícího zjištění či intenzivního vzplanutí ustrne ve statickém a symbolickém uspořádání, buď skrze živý obraz, nebo skrze detail tváře, a vše se soustředí na gesta a pózy hrdinů, již situaci vstřebávají, ještě než jsou schopni adekvátně zareagovat.¹¹ Takto definovaný melodramatický exces se neprojevuje jen v žánrových melodramatech, nýbrž nachází uplatnění v širokém spektru populárních i uměleckých děl (od telenovel po Dostojevského), jakož i napříč různými médii (od bulvárního divadla až po postromantickou operu). Vzhledem k nastíněnému kontextu afektové teorie může zaměření na melodramatický exces právem působit paradoxně – vždyť melodrama obvykle asociujeme s tradičním modelem vyjádření subjektivních emocí, často v extrémně konvencionalizované podobě. Právě v extrémních

⁸ Jiří Anger, *Melodramatická imaginace a divadlo krutosti: V roce se třinácti úplňky*. Magisterská diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta UK 2014.

⁹ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press 1995. Jednu z aktuálních revizí koncepce melodramatického modu, konkrétně vztahenou k utrpení, nabízí Agustín Zarzosa, *Refiguring Melodrama in Film and Television: Captive Affects, Elastic Sufferings, Vicarious Objects*. Lanham: Lexington Books 2013.

¹⁰ Linda Williams, Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly* 44, 1991, č. 4, s. 2–13. Tomuto problému se věnuje např. Saige Walton, která se snaží rozvinout pojetí barokního excesu. Saige Walton, c. d., s. 79–126.

¹¹ Fenomémem časovosti v melodramatu se zabývá např. Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books 2006, s. 144–160 či Hermann Kappelhoff, Artificial Emotions: Melodramatic Practices of Shared Interiority. In: Rüdiger Campe – Julia Weber (eds.), *Rethinking Emotion*. Berlin and Boston: De Gruyter 2014, s. 243–288.

okamžicích „ztuhnutí“ ovšem tkví potenciál melodramatického excesu: vzniká v nich zárodek zpomalené časovosti, emocionálně rozptýleného prostoru i patické tělesnosti, jež lze za určitých okolností zužitkovat i v rovině afektivní.

Možnosti radikálního využití melodramatického excesu jsem nesměle ohledával už ve svém bakalářském výstupu, a to s pomocí Artaudovy teorie „divadla krutosti“¹² a na příkladu snímku Rainera Wenera Fassbindera *V roce s třinácti úplňky* (1978). Iniciační zážitek směrem ke zkoumání melodramatické afektivity ovšem znamenal experimentální film Wenera Schroetera *Smrt Marie Malibranové* (1971), zejména úvodní sekvence živých obrazů.¹³ V ní sledujeme záběry dvou zpravidla ženských figur, které pod vlivem vášnivého vzruchu provádějí zpomalená, ritualizovaná gesta vůči sobě navzájem, jako by se chtěly přiblížit, avšak kýženého splynutí s druhou osobou nikdy nedosáhnou. Tyto momenty nenaplnitelného patosu svou stylizací zřetelně připomínají různé výboje melodramatického excesu, od výjevů ze sentimentálního divadla přes extatické operní árie až po němá filmová melodramata, a přece v sobě obsahují něco nového a fascinujícího. Namísto exteriorizace niterných a snadno dekodovatelných emocí v prchavém okamžiku zastavení zde pozorujeme uměle roztažený interval mezi patickým podnětem a zformovanou odezvou, jež utváří živnou půdu pro mezi-tělesnou transformaci. Afektivní proces probíhající mezi figurami ovšem současně projevuje specifické vlastnosti, které jsou dané právě zvolenou melodramatickou stylizací. Začal jsem se tudíž zabírat problémem, jaké mechanismy či operace za tímto druhem přeměny z emocionální roviny do afektivní stojí a zda je lze, byť pochopitelně v mnoha obměnách, vysledovat i v dalších filmech.

Další bádání mě zavedlo nejen k dalším Schroeterovým počínům, ale také k souvisejícím dílům (převážně) z oblasti experimentální kinematografie 50. až 80. let, které pracovaly s melodramatickým excesem, ovšem nikoli nutně proto, aby jej dekonstruovaly, zcizovaly, parodovaly či citovaly, nýbrž zejména aby aktualizovaly možnosti v něm vepsané. Jak tvrdil Jean Genet, „ztotožnit se se špatným vkusem, to je skutečný vrchol elegance“¹⁴ – místo zesměšňování „nepřítele“ naoko přijímají jeho logiku, aby ji posunuly ke krajnímu, domněle

¹² Svou teorii divadla krutosti Artaud rozpracoval především v této sbírce esejí: Antonin Artaud, *Divadlo a jeho dvojec*. Praha: Herrmann & synové 1994.

¹³ Tomuto specifickému problému jsem dedikoval studii, která byla v jistém smyslu „trailerem“ na tuto diplomovou práci. Jiří Anger, Co dokáže trpící tělo: Melodramatický afekt a Smrt Marie Malibranové. *Illuminace* 28, 2016, č. 1, s. 87–105.

¹⁴ Jean Genet, *Deník zloděje*. Praha: Reflex 1992, s. 82.

paradoxnímu vyústění. Účelem tedy není čistě rozbor děl izolovaného autora Wenera Schroetera, nýbrž průřezový pohled na dané období, počínaje snímky tvůrců amerického undergroundu 50. a 60. let, již přetvářeli hollywoodskou mytologii v opulentní rituály (Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Mike Kuchar) a konče filmy evropských experimentálních autorů ze 70. a 80. let, kteří přisuzovali ústřední význam tělesnému utrpení a patosu (Werner Schroeter, Carmelo Bene, Derek Jarman), samozřejmě také s přihlédnutím ke spřízněným trendům v dobovém avantgardním divadle, performance artu a operní režii. Tento materiál je z pohledu afektové teorie téměř neprobádaný, a přestože již patří relativně dávno minulosti, měl mnohdy zcela zásadní vliv na pozdější uměleckou i experimentální tvorbu, s níž si dnes afektivitu spojujeme nejčastěji. Navíc se v daných filmech vyjevují četné dnes poměrně známé a ustálené stylistické praktiky ještě v surovém stavu, jež skýtá spoustu dosud nerealizovaných alternativ.

Na základě těchto poznatků lze potom rozehrát tzv. dvousměrný pohyb mezi melodramatickým excesem a afektem (či širěji afektovou teorií): na jedné straně existují experimentální filmová díla, která melodramatický exces proměňují natolik, až se stává afektivním, na straně druhé získává termín afekt, často vymezený jen abstraktně či negativně, právě touto přeměnou konkrétní stylistickou variantu, tedy variantu melodramatickou. Ve své práci budu především zkoumat, jak tento model dvousměrného pohybu funguje a jaké podněty může přinést jako do studia afektů, tak do filmové teorie, potažmo teorie umění.

Metodologickým východiskem pro mě bude z již zjevných důvodů stále afektová teorie. Aby ovšem byla lépe využitelná pro podrobnější analýzu filmových jevů a mnohosti afektů, které v nich (a v souvislosti s nimi) lze objevovat, budu se jí snažit více přizpůsobit svébytným vlastnostem konkrétních materiálů. Takové úsilí se neobejde bez usměrnění dvou rozporných extrémů dané větve – jednoznačného důrazu na žitou zkušenost na jedné straně a akcentu na autonomní tělesné reakce na straně druhé –, jež se svébytně projevovaly i v dosavadních studiích zaměřených na afekty ve filmovém médiu. Má práce proto v rámci afektové teorie filmu umožní načrtnout cestu mezi myšlenkovou linií akcentující okamžitou tělesnou senzaci a větví zdůrazňující neuchopitelnost afektivní zkušenosti, jednak skrze koncepci tzv. afektivního intervalu, kterou transformace melodramatického excesu svébytně staví na odív, a jednak skrze definování tzv. expresivních a performativních mechanismů, jež nabízí přesnější vymezení procesů, které se v afektivním intervalu mohou dít. V prvním případě budu

vycházet z revidované spinozovsko-deleuzovské větve afektivní teorie, která dovoluje nejlépe postihnout vztah mezi afektivitou a tělesnými transformacemi (Brian Massumi, Mark Hansen, Steven Shaviro aj.), místy doplněné a ukotvené poznatky německé nové fenomenologie, jež tematizují roli patosu v tělesné zkušenosti (Bernhard Waldenfels, Hermann Schmitz aj.), a samozřejmě ze spřízněného výzkumu v oblasti filmové teorie (Eugenie Brinkema, Elena del Río, Anne Rutherford, Hermann Kappelhoff aj.). Ve druhém se potom budu opírat především o teorii performance a performativity, jak o studie spřízněné s angloamerickou afektivní teorií (Laura Cull, Lesley Stern, George Kouvaros aj.), tak obecněji s německou teorií a filosofií médií (Erika Fischer-Lichte, Lorenz Engell, Dieter Mersch aj.). Důležitý pro mě bude též výzkum Josefa Vojvodíka a Tomáše Jirsy, kteří se v tuzemském prostředí afektivitou v umění zabývají jako téměř jediní.

Práci budu strukturovat do tří rozvětvených částí. První kapitola, nazvaná „Teoretizace afektů“, bude zaměřená na obecný kontext afektivní teorie s jejími přednostmi i problémy. Představí zejména zmíněnou spinozovsko-deleuzovskou větev, důvody jejího využití a možnosti revize, dále vymezí klíčovou koncepci afektivního intervalu a nakonec nabídne reflexi dosavadního bádání o afektech ve filmové teorii a možné aktualizace ve vztahu k celé práci. Druhá část, titulovaná „Transformace melodramatického excesu“, vymezí specifické vlastnosti melodramatického excesu a jeho potenciál k afektivnímu využití na úrovni prostoru, času a tělesnosti. Dále bude soustředěna na expresivní a performativní mechanismy, skrze něž vedou cesty transformace melodramatického excesu, zastřešené čtyřmi obecnými kategoriemi (rituál, živý obraz, sémioperformativní tělo, patická událost) a doložené na čtyřech konkrétních experimentálních filmech. Třetí, analytická část s názvem „Melodramatický afekt v díle Wenera Schroetera“ nastíní funkci těchto operací důkladněji a ve zřetelnější součinnosti na příkladu vybraných děl Wenera Schroetera. Po obecnějším rozboru melodramatičnosti a afektivity v jeho tvorbě budou následovat dvě případové studie orientované na snímky *Smrt Marie Malibranové* (1971) a *Král růží* (1986), které budou zohledňovat zejména stylistické a tematické paradoxy, jež přetváření melodramatického excesu do afektivní roviny umožňují uvést do praxe.

1. Teoretizace afektů

Mimořádně vlivný výtvarný kritik a teoretik umění Hal Foster před pár lety prohlásil: „Když slyším slovo afekt, sahám po svém taseru. Uznávám, že jde o neférovou reakci, nicméně afekt považuji za primární ideologický prostředek dneška.“¹⁵ Negativní odezva na rozmach teoretického zkoumání afektu v posledních 15 letech již není ničím překvapivým, obzvláště příznačný je však důraz na jeho mocenskou úlohu. Koncept, který sliboval únik od kontrolních mechanismů, se postupně proměnil ve výraz určující debatu v mnoha oborech, od filosofie přes teorii umění až po neurovědu. Všudypřítomnost afektu reflektují i mnozí autoři, již jsou s afektovou teorií spjatí: například Marie-Luise Angerer hovoří o „dispozitivu afektu“, který pomáhá ustavit „novou vizi lidských bytostí a prostředí, jež obývají,“ upřednostňující společné znaky lidí, zvířat a strojů (tedy afektivních organismů) na úkor jejich rozdílů.¹⁶ Tato koncepce je založená na myšlence, že smyslové reakce na podněty zvenčí předcházejí jejich rozumovému uchopení a jako takové nepředpokládají subjekt, nýbrž jej utvářejí a propojují s okolním světem. Ve středu zájmu se tak namísto racionálního subjektu ukotveného v jazyce ocitlo afektivní tělo, které odpovídá na stimuly a/nebo přímo organizuje percepční pole jedince. Odpůrci afektové teorie tuto koncepci kritizují zpravidla z přesvědčení, že vede v lepším případě ke vzývání neuchopitelného a v horším ke kolektivní iracionalitě, již lze snadno využít k manipulaci, ať už politické, ekonomické či technologické. Jakkoli by bylo jednoduché argumenty daného druhu odmítnout, neboť afektové teorii neprávem vnucují jakýsi obrácený dualismus těla a mysli,¹⁷ některé odstíny afektivní vize člověka pro podobné interpretace skutečně připravují půdu. Problematický je zejména akcent na okamžitost a bezprostřednost, s níž afekt tělo zasahuje, či z jiného pohledu na odtrženost afektivní zkušenosti od materiální roviny – afekt se tak může jevit buď jako kauzální vztah mezi podnětem a odezvou, nebo jako nezachytitelná síla proudící mezi těly a objekty. Jak nicméně připomíná Eugénie Brinkema, „afektivní obrat je, a také vždy byl, pluralitní,“¹⁸ tudíž lze nacházet rozličná pojetí afektů, mezi nimi i taková, která se těmito dvěma pastem mohou vyhnout a umožnit přesněji popsat afektivní jevy i mimo sféru žité reality.

¹⁵ Hal Foster, Trading Spaces. A Roundtable on Art and Architecture. *Artforum*, 2012, s. 208.

¹⁶ Marie-Luise Angerer, *Desire After Affect*. London and New York: Rowman & Littlefield 2015, s. xv.

¹⁷ Na tomto argumentu zakládá svou kritiku afektové teorie například Ruth Leys, The Turn to Affect: A Critique. *Critical Inquiry* 37, 2011, s. 434–472.

¹⁸ Eugénie Brinkema, *The Forms of the Affects*. Durham and London: Duke University Press 2014, s. xii.

1.1 Afektivní obrat v humanitních a sociálních studiích

Prvopočátky afektivního obratu bylo možné zaznamenat již v polovině 90. let: v té době vycházely ze stoupající nedůvěry vůči diskursivně zaměřeným teoretickým modelům a také z přehodnocení úlohy materiality, tělesnosti či emocionality. „Průkopníci“ afektové teorie, jako byli Brian Massumi a Eve Kosofsky Sedgwick,¹⁹ se vymezovali především vůči dvěma myšlenkovým proudům: lingvistickému poststrukturalismu a psychoanalýze. První z nich vadil hlavně svou „hermeneutikou podezření“,²⁰ tedy potřebou začlenit všechny myslitelné jevy (včetně těch narušujících a problematizujících) do logiky označovacího systému či mocenských vztahů, druhý opakovaným stvrzováním duality mezi subjektem a objektem, tělem a myslí a vnitřním a vnějším, jež měla na vnímání emocí v západním světě zásadní vliv. Postupně vznikal soubor odlišných, avšak vzájemně protkaných diskursů, které se snažily definovat afekt (případně redefinovat jistý druh emocí) jako intenzitu, jež zmíněným strukturám a dualitám uniká. Mezi nejvýraznější oborové diskursy o afektu patří a) psychologický, opírající se o myšlenky Silvana Tomkinse, který chápal afekty jako komplexní, přenosné singularity, jež uvádějí individuum do vztahu s ostatními a oproti pudům mají autotelický charakter, tudíž nesměřují k žádnému konkrétnímu objektu či cíli;²¹ b) filosofický, založený zejména na transformativním vztahu mezi afektivitou a tělesností, ať už z pohledu linie vycházející z Barucha Spinozy, Henri Bergsona či Gillesse Deleuze, nebo z perspektivy francouzské fenomenologie tělesnosti (Maurice Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy) či německé nové fenomenologie (Benrhard Waldenfels, Hermann Schmitz); c) socio-kulturní, jež zkoumá, jak emoce či afekty operují v sociálním prostoru;²² d) politicko-filosofický,

¹⁹ Viz dvě studie jmenovaných autorů, které jsou považovány za iniciační a dodnes patří mezi nejvíce citované: Brian Massumi, *The Autonomy of Affect*. *Cultural Critique* 31, 1995, č. 2, s. 83–109; Eve Kosofsky Sedgwick – Adam Frank, *Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins*. *Critical Inquiry* 21, 1995, č. 2, s. 496–522.

²⁰ Tento pojem v návaznosti na Paula Ricoeura často používala právě Sedgwick. Viz např. Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press 2003, s. 124–126.

²¹ Viz Eve Kosofsky Sedgwick – Adam Frank, c. d.

²² Zvláště důležité jsou v tomto ohledu poznatky Sary Ahmed, která ve svém výzkumu tematizuje, jak emoce (v jejím případě totožné s afekty) jako strach, bolest či láska utvářejí povrch individuálních a kolektivních těl a vymezují tak jejich politickou a sociální identitu (viz Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004), či Lawrence Grossberga, jež proslul například svou distinkcí ontologických a empirických prostorů afektu (viz Lawrence Grossberg, *Affect's Future: Rediscovering the Virtual in the Actual*. In: Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press 2010, s. 315–317).

zaměřený mimo jiné na imateriální charakter práce v globálním kapitalismu,²³ e) neurovědecký, který se zabývá tělesnými emocionálními reakcemi a jejich vlivem na naše chování a rozhodování,²⁴ aj. Pro účely této práce budou významné především příspěvky z kategorie b), proto si zaslouží důkladnější pohled.

1.1.1 Spinozovsko-deleuzovská linie

Pro angloamerickou filosofii afektu je určující vliv Spinozy: v *Etice* (1677) definuje afekt (affectus) jako modifikaci těla, která „zvětšuje nebo zmenšuje jeho schopnost něco konat“ – jestliže jsme adekvátní příčinou těchto změn, nazýváme je afekty aktivními, pokud mají příčinu mimo nás, jde o afekty pasivní neboli vášně.²⁵ Vedle pojmu afekt uvádí ještě spřízněný (a často nesprávně zaměňovaný) termín afekce (affectio), jenž označuje „stav těla, jemuž odpovídá určitý afekt“.²⁶ Atraktivita Spinozova pojetí spočívá hlavně v důrazu na proměnlivou a relační povahu afektů – individuum není ani reflektujícím subjektem, ani pasivním příjemcem podnětů, nýbrž je vždy vržené do konkrétní situace, která jej nějakým způsobem proměňuje a vztahuje k okolí. Spinozismus tak odmítá předpoklad ustálených struktur a soběstačných identit a otevírá cestu ke zkoumání dynamických procesů, jež realitu utvářejí. A co je rovněž důležité, vyhýbá se odvěkému rozporu mezi myšlením a cítěním, neboť afekty samy jsou považovány za ideje – sice zmatené, jelikož je vnímáme jen skrze zvýšení či snížení schopnosti těla něco konat, ale přesto svébytné.²⁷

Spinozovu koncepci afektů rozvinul ve svém díle Deleuze, z nějž filosofové spjatí s afektivním obratem vycházeli patrně nejvíce. Afektům se souvisleji věnoval především ve svých dvou knihách o Spinozovi, *Spinoza et le problème de l'expression* (1968) a *Spinoza: Praktická filosofie* (1970), a ve studii *Spinoza et les trois Éthiques* (1980), ve dvou publikacích napsaných společně s Félixem Guattarim, *Tisíci plošinách* (1980) a *Co je filosofie?* (1991), a implicitně také ve dvou dílech zaměřených na umění, *Francis Bacon -*

²³ Vlivný je zejména koncept „afektivní práce“, tedy práce, která mění nebo vytváří emocionální zkušenost, jež nejvíce rozvinuli Antonio Negri a Michael Hardt, viz např. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press 2000.

²⁴ Z této oblasti je patrně nejznámější výzkum Antonia Damasia, viz např. *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. London: William Heinemann 2003.

²⁵ Benedikt Spinoza, *Etika*. Praha: Svoboda 1977, s. 179.

²⁶ Tamtéž, s. 348.

²⁷ Vztahu mezi adekvátními idejemi, tedy myšlenkami, u nichž známe příčiny, a neadekvátními idejemi, konkrétněji afekty, se Spinoza věnuje zejména ve třetím oddílu *Etiky*, viz Tamtéž, s. 175–257.

Logique de la sensation (1981) a *Film 1: Obraz-pohyb* (1983), v nichž však tematizuje hlavně s afekty související, ovšem nikoli identické jevy – senzaci (sensation), respektive afekci (viz podkapitola 1.3).²⁸ Oproti Spinozovi u něj najdeme několik dílčích posunů či aktualizací: upozaduje úlohu zastřešujícího rozumu, jenž rozpoznává příčiny neadekvátních idejí, rozmazává distinkce mezi aktivními a pasivními afekty²⁹ a předně, důrazněji odlišuje afekt nejen od emoce či pocitu, ale také od afekce. Ve *Spinozovi: Praktické filosofii* uvádí, že afekce, tedy „stav afikovaného těla“ předpokládající „přítomnost afikujícího tělesa“, je neoddělitelná od trvání, které jím je „provázáno s předchozím stavem a tíhne díky němu k následujícímu stavu“, a toto „trvání a kontinuální proměna dokonalosti se nazývá afektem.“³⁰ Toto pojetí bylo zjevně přítomné již u Spinozy, nicméně Deleuze ve své interpretaci upozorňuje na temporální charakter onoho přechodu z jednoho stavu do jiného, z nějž vyplývají nové možnosti, jak vystihnout zasahování afektů do lineární časové logiky. V Deleuzových společných pracích s Guattarim afekt čím dál více souzní s termínem stávání-se (devenir) – v *Co je filosofie?* jsou afekty přímo popsány jako „ne-lidská stávání se člověka“.³¹ Pojem označuje proces vzájemného proměňování mezi různými prvky, který probíhá na základě jejich střetu v konkrétní události. Nejedná se přitom o napodobování, jež předpokládá identitu na jedné či druhé straně, nýbrž o transindividuální ovlivňování a diferenciaci mezi rozličnými odstíny a rychlostmi jednotlivých elementů. Tento proces transformace, jakož i prožitek, který zahrnuje, lze podle Deleuze ztotožnit právě s afekty.³² V dílech Deleuze a Guattariho se zároveň postupně mění vztah těla a afektivní zkušenosti. Zatímco ve spinozovských statích či v *Logice smyslu* (1969) afekty vystupují ze střetu tranzitivních, avšak stále primárně materiálních těl (případně těla s okolím), v pozdějších statích tvoří v první řadě neuchopitelné intenzity, které proudí mezi těly na rovině imanence a zasahují je, aniž by na

²⁸ Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. New York: Zone Books 1990; Gilles Deleuze, *Spinoza: Praktická filosofie*. Praha: Oikoymenth 2016; Gilles Deleuze, *Spinoza and the Three "Ethics"*. In: Týž, *Essays Critical and Clinical*. London and New York: Verso 1998, s. 138–151; Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové 2011; Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Co je filosofie?* Praha: Oikoymenth 2001; Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London and New York: Continuum 2003; Gilles Deleuze, *Film 1: Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000. Pro afektovou teorii je rovněž směrodatná koncepce „otřesu myšlení“ (un choc sur la pensée) rozvedená v díle *Film 2: Obraz-čas* (Praha: Národní filmový archiv 2005, s. 196–207), která s afektivní zkušeností souvisí, nicméně pro účely této práce nebude až tak významná (viz dále).

²⁹ Přesněji řečeno, ukazuje možnosti, jak pasivní utrpení může být přeměněno v afirmativní sílu, viz jeho pojetí masochismu u Antonina Artauda. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Tisíc plošin*, s. 171–189.

³⁰ Gilles Deleuze, *Spinoza: Praktická filosofie*, s. 47.

³¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Co je filosofie?*, s. 147.

³² Ke koncepci stávání-se viz např. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tisíc plošin*, s. 262–349.

nich byly závislé.³³ „Tělo z masa a kostí“ se stalo doménou senzace, tedy percepce neviditelných vibrací, které ohromují tělo dříve, než by bylo schopné určit jejich význam.³⁴ Na tento posun většinou navazovali i ústřední autoři afektové teorie.

Spinozovsko-deleuzovskou linii, doplněnou již u Deleuze přítomným vlivem Bergsonovy koncepce afektivního těla, Nietzscheho ontologie aktivních a reaktivních sil či v posledních letech stále častěji oživované procesuální filosofie Alfreda Northa Whiteheada, nejvýrazněji prosadil už zmiňovaný Brian Massumi. Afekt vymezil na základě srovnání s emocí: zatímco emoce je subjektivní, lokalizovaný, sémanticky zakódovaný a jasně vymežitelný obsah, afekt je neosobní (či před-osobní), tranzitivní, asignifikantní a nejednoznačná intenzita.³⁵ Afekt považuje za „autonomní do té míry, do jaké uniká zadržení v konkrétním těle [...] Zformované, rozpoznané, situované percepce a kognice naplňující určité funkce jsou již zachycením a uzavřením afektu. Emoce představuje nejintenzivnější výraz tohoto zachycení, ale také faktu, že jej něco vždy a znovu přesahuje.“³⁶ Jelikož se afekt přihází „příliš rychle na to, aby se vůbec stal,³⁷ nelze jej pojmut v běžných časoprostorových kategoriích – Massumi proto zachází s konceptem intervalu či mezistavu (in-between), v němž afekt působí. Volně inspirován vědeckým experimentem Benjaminu Libeta, který objevil, že lidé vnímají nutkání udělat pohyb prstem přibližně půl sekundy předtím, než jej podle svého rozhodnutí provedou, tvrdí, že afekt operuje přesně v této „chybějící půlsekundě“ mezi podnětem a akcí jakožto exces, jenž otevírá „myslící-cítící“ (thinking-feeling) tělo nahodilosti autonomních reakcí.³⁸ Potenciál daného intervalu lze podle Massumiho využít jak k novému osvětlení sociálních procesů, tak především k prohloubení žité zkušenosti, vymknutí z instrumentálního schématu každodenního vnímání vstříc vnoření do spontánní dynamiky vztahů, které nás nutí k neustálé proměně. Podstatnou úlohu hraje v tomto ohledu umění, jež „relační pole“ zkušenosti staví na

³³ Viz Hallwardovu v mnoha ohledech relevantní kritiku Deleuzova upřednostňování „virtuální“ před „aktuální“, která nicméně platí spíše na společné práce s Guattarim než na jeho tvorbu jako celek. Peter Hallward, *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*. London: Verso 2006.

³⁴ Viz Gilles Deleuze, *Francis Bacon*. Důležité je, že Deleuze pojem aplikuje jak na zkušenost vnímatele uměleckého díla, tak na obrazy samotné. Viz také podkapitulu 1.3.

³⁵ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Minneapolis: Minnesota University Press 2002, s. 23–45.

³⁶ Tamtéž, s. 35.

³⁷ Tamtéž, s. 30.

³⁸ Tamtéž, s. 28–30. K Massumiho pojetí myšlení-cítění viz např. Brian Massumi, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge: MIT Press 2011, s. 39–86.

odiv³⁹ – už u Spinozy lze vidět nexus mezi afektivním vnímáním a uměleckou praxí, v obou případech vyjadřujících tvořivou sílu přírody.⁴⁰ Proto také nejen Massumi, ale v ještě větší míře další význační filosofové afektů jako Steven Shaviro a Mark B. N. Hansen, spoléhají na příklady z umělecké sféry, ať už z performance artu, video artu či digitálního filmu.⁴¹

1.1.2 Možnosti revize

Pro potřeby této práce je spinozovsko-deleuzovský vektor afektové teorie vysoce relevantní – rozevření onoho afektivního intervalu umožňuje odhalit pluralitu různých mikrofenoménů, kterou formalistické a hermeneutické teorie umění ignorovali anebo utápěli ve sféře kódů, struktur a významů. Aby však tato myšlenková linie byla využitelná pro podrobnější analýzu uměleckých (potažmo filmových) jevů a mnohosti afektů, které v nich (a v souvislosti s nimi) lze objevovat, bylo by vhodné ji více přizpůsobit svébytným vlastnostem konkrétních médií. Takové úsilí se neobejde bez usměrnění dvou rozporných extrémů dané větve: jednoznačným důrazem na žitou zkušenost na jedné straně a akcentem na autonomní tělesné reakce na straně druhé. V prvním případě je zřetelná stopa vitalismu a radikálního empirismu, v jejichž duchu Massumi a jiní ztotožňují afekt s životní silou skrytou za všedním utilitárním jednáním. Pro Massumiho afekty tvoří základ „technologíí žité abstrakce“, tedy způsobů, jak prožívat události v jejich variabilitě a chaotičnosti.⁴² Tyto „čistší“ a „úplnější“ formy zkušenosti označuje jako „virtuální“⁴³ – není tudíž možné je reflektovat, dokonce ani smyslově

³⁹ Brian Massumi, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurent Arts*, s. 45.

⁴⁰ Tuto rovinu Spinozova myšlení rozebírá například fenomenolog a estetik Fritz Kaufmann, viz Fritz Kaufmann, Spinoza's System as Theory of Expression. *Philosophy and Phenomenological Research* 1, 1940, č. 1, s. 83–86.

⁴¹ Hansen, výrazně ovlivněný Bergsonem, se opírá zejména o umělce, kteří zviditelňují, jak tělo dokáže automaticky tvarovat afektivní podněty, viz např. Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*. Cambridge: MIT Press 2004. Shaviro aplikuje příklady z filmu, literatury či digitálního umění, např. ve své inspirativní knize *Post Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales* (New York: Zero Books 2010) přichází s odvážnou vizí post-kinematografického afektu, jenž odráží změny v pocitové struktuře, které přinesla nadvláda digitálních technologií a globalizace v 21. století.

⁴² K technologiím žité abstrakce viz Brian Massumi, *Semblance and Event*, s. 1–27.

⁴³ Tento důležitý, ač ne úplně jednoduše definovatelný termín Massumi převzal z Deleuzova výkladu Bergsona, u nějž platil za výraz té roviny skutečnosti, která není aktualizovaná ve věcech, ale přesto reálně působí jako imanentní sféra proměnlivých vztahů a potencialit. Viz Gilles Deleuze, *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006, zejm. s. 116–118. V případě Deleuze virtuálno označuje trvání, netělesné události a singularity, zatímco aktuální stavy, těla a individua. Důležité je, že aktualizace virtuálna je vždy diferenciací, která odlišuje aktualitu od virtuálního shluku, z nějž vzešla, a zároveň že virtuálno i po této změně zůstává reálně přítomné. Virtuálno tak není synonymem možného, stejně jako aktuálno není totožné se skutečným – obě sféry jsou rovnocenné a vzájemně provázané. Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2010, s. 300.

zpracovávat, nýbrž „pouze“ prožít. Taková argumentace má navzdory své vyhraněnosti ve filosofii nepochybně své místo, v kontextu umění ovšem zcela neobstojí. Zatímco při reálném vnímání afektivní proces nelze zachytit ve vší komplexnosti, protože jde o mžik, kupříkladu film disponuje mechanismy, jak „chybějící půlsekundu“ roztáhnout natolik, aby se vyjevil i v drobných nuancích. Jelikož Massumi ani spříznění myslitelé mezi čistým prožíváním a percepcí umění zpravidla nečiní rozdíl, umění je tak nepřímou degradováno na pouhou ilustraci jakési abstraktní, ideální zkušenosti. Druhá, odvrácená tvář se projevuje v sepětí filosofie afektu s neurovědeckým výzkumem myslícího těla a cítícího mozku, který řeší především mimovolní reakce na konkrétní impulsy. Opět, v rámci disciplíny se nejedná o nic zavrženíhodného, ale při aplikaci na umění se daná vize nebezpečně často zvrhává v popis předpokládaných odezev na vypjaté momenty díla, s tím rozdílem, že recipient v lepším případě nereaguje na specifickou emocionální výzvu, nýbrž na neurčitou intenzitu. V obou aspektech se potom zásadním způsobem proměňuje role (nejen) lidského těla: z prvního pohledu je materiální tělo od afektivní zkušenosti de facto odtržené, z druhého je redukováno na součást kauzálního systému – ani v jednom případě se využití pro analýzu umění s výrazným zapojením tělesnosti tak úplně nenabízí. V dnešních uměnovědných aplikacích Deleuzova myšlení vrací materiální tělo do hry spíše spřízněný pojem senzace, jehož interpretace bohužel příliš často inklinují k okamžitému účinku, a nikoli k trvání, k subjektivnímu prožitku, a nikoli k formování mezi-tělesných vztahů, k rozvratnému, a nikoli už expresivnímu potenciálu. Přestože Deleuze zdůrazňuje, že senzaci nelze zaměňovat s něčím „povrchním, předem hotovým, ale také vzrušujícím či spontánním“,⁴⁴ v navazujících studiích převažuje důraz na tělesné reakce vyvolávané šokujícími či násilnými podněty, které znejišťují, vytrhují či boří, ovšem málokdy představují svébytný estetický prvek.⁴⁵

Poznatky spinozovsko-deleuzovské afektové teorie je tak záhodno používat s jistou ostražitostí, která nedovolí spadnout ani do jednoho z extrémů. Nápomocné mohou být i spřízněné přístupy, například fenomenologie tělesnosti vycházející z Maurice Merleau-Pontyho či německá nová fenomenologie,⁴⁶ jimž zvláště kontinentální teoretici afektů mnohdy

⁴⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, s. 34.

⁴⁵ Více viz podkapitola 1.3.

⁴⁶ Tato fenomenologická větev, jejíž základy jsou spjaté zejména s pracemi Hermanna Schmitze z 60. let, klade zřetel na afektivní stránku zkušenosti. Např. Schmitz emoce či afekty koncipuje jako prostorové, avšak nelokalizované atmosféry, které se zmocňují těl a proměňují horizont naší zkušenosti. Rüdiger Campe – Julia Weber, *Rethinking Emotion: Moving beyond Interiority*. In: Tíž (eds.), *Rethinking Emotion*. Berlin and Boston: De Gruyter 2014, s. 15. Pozdější německá nová fenomenologie, s níž jsou spjatí např. Bernhard Waldenfels či Iris Därmann, pro nás bude důležitá hlavně pro úlohu, kterou přisuzuje patosu (viz dále).

dávají přednost. Fenomenologie afektu či afektivity je samozřejmě svébytné téma, které zde vzhledem k volbě odlišné linie nepůjde rozebrat dopodrobna, filmoví teoretici však zejména Merleau-Pontyho pojetí vtělení⁴⁷ přivádějí do kontaktu se spinozovskou-deleuzovskou linií poměrně často. Toto spříznění přitom není ničím samozřejmým: už Deleuze Merleau-Pontyho fenomenologii tělesnosti vyčítal apriorismus, který klade vtělený, intencionální a „příliš lidský“ subjekt, aniž by se ptal, jak se takové tělo ustavuje a jakým způsobem se může proměňovat, zkrátka „co tělo dokáže“⁴⁸.⁴⁹ Nicméně, jakkoli nám fenomenologie jen těžko pomůže s problémem přílišného akcentu na žitou zkušenost, například některé teze Bernharda Waldenfelse, filosofa významného pro vývoj německé nové fenomenologie od 90. let dále, by umožnily přesněji koncipovat, co se může dít v onom afektivním intervalu, a také lépe propojit virtuální rovinu s aktuální. Waldenfelsova „responzivní fenomenologie“, posouvající důraz od intencionality k patické výzvě, která se nás zmocňuje a na kterou „nelze neodpovědět“,⁵⁰ vymezuje určitý časoprostorový horizont, v němž je tělesný prožitek zmítán mezi zpracováváním silného podnětu a hledáním vhodné odezvy – patos a odpověď nenásledují po sobě, nýbrž spoluutvářejí tu samou událost, rozevírají ten samý interval.⁵¹ V případě Schroetera se Waldenfelsova filosofie ukazuje zvláště příhodnou, neboť vystihuje produktivní roli patosu a utrpení, jež německý režisér v afektivitě vidí.

1.2 Afektivní interval

Jestliže vezmeme myšlenku afektivního intervalu vážně, bylo by ideální stanovit jeho základní znaky. Nepůjde o taxativní výčet, který by byl v rozporu s tranzitivní a heterogenní povahou afektů, ale o upřesnění, jež umožní rozlišování nuancí. Uvedené charakteristiky budou do značné míry vycházet z Deleuzova díla a dosavadních poznatků afektové teorie, ale takovým způsobem, aby se vyhnuly pasti neuchopitelné zkušenosti i kauzálních efektů a

⁴⁷ K Merleau-Pontyho pojetí vtěleného subjektu, skrze nějž se snaží najít cestu mezi empirismem a intelektualismem, viz zejm. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenh 2015.

⁴⁸ Deleuze tak často parafrázoval známý výrok Spinozy: „Nikdo ovšem dosud neurčil, čeho je tělo schopno, co všechno může konat podle zákonů přírody, pokud ji chápeme jen v její tělesnosti.“ Benedikt Spinoza, c. d., s. 183.

⁴⁹ Problém Deleuzova vztahu k Merleau-Pontyho fenomenologii tělesnosti (a k fenomenologii obecně) by vydal na samostatnou knihu, zatím se o ni pokusil např. Stephan Günzel, *Deleuze and Phenomenology. Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy* 2, 2014, č. 2, s. 30–45. Pro základní přehled srov. Adrian Parr (ed.), c. d., s. 206–207. Massumiho kritika fenomenologie je víceméně analogická, viz např. Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, s. 191.

⁵⁰ Bernhard Waldenfels, *Znepokojivá zkušenost cizího*. Praha: Oikoymenh 1998, s. 18–19.

⁵¹ Bernhard Waldenfels, *Phenomenology of the Alien*. Evanston: Northwestern University Press 2011, s. 31.

usnadnily diferenciaci afektů, afekcí a senzací. A především tak zohlední jejich konkrétní časovost a tělesnost, díky níž bude možné afekty vnímat jako pozitivně vymezené jevy.

I. Afekt se vynořuje v časovém intervalu, kdy těla (případně tělo se svým okolím) zasažená intenzivním podnětem zvenčí přicházejí do kontaktu a teprve formují vzájemné reakce s nejistým výsledkem.⁵² Výchozím prvkem není subjekt ani objekt, natož nějaká struktura, nýbrž událost, která produkuje nové souvislosti mezi těly, tělesnými částmi či předměty. Kromě onoho afektivního „in-between“, jež neznamená pouze mezi-stav, ovšem také mezi-tělesnost,⁵³ zde přichází v úvahu Waldenfelsova koncepce „diastáze“, časové trhliny, v níž se těla ohromená patosem obracejí k cizorodému druhému, intervalu, v němž probíhá diferenciaci konkrétních prvků a vztahů.⁵⁴ Afekt už potom nebude nutné chápat jen jako prchavý prožitek, neboť mu je vlastní specifické trvání, či výplň mezi stimulem a odezvou, protože je jednak nepůjde plně oddělit a hlavně bude zjevné, že se v této výplni děje příliš mnoho, než abychom to mohli ignorovat. Umění může temporální kvality afektů zvýraznit – Hansen uvedl poměrně přesvědčivý příklad videoinstalace Billa Violy *Quintet of the Astonished* (2000), v níž domněle statický záběr pěti lidí, již postupně přecházejí od neutrálních výrazů tváře až k pěti základním emocím (radost, smutek, hněv, strach, blaženost), tematizuje právě obvykle nepostřehnutelné přechody mezi těmito stavy (Obr. 1, 2).⁵⁵ S afektivním intervalem se nicméně dá pracovat mnoha různými způsoby, někdy konkrétněji vztaženými k mezi-tělesným proměnám, a to i v médiích, která jsou od žitého času domněle odstřižená, například ve filmu.

⁵² Definice z oficiálního slovníku Deleuzových pojmů („Afekt je změna nebo variace, která nastává ve chvíli, kdy se těla střetnou, či přijdou do kontaktu“) není úplně směrodatná, neboť nezohledňuje průběhovou danou událost. Adrian Parr (ed.), c. d., s. 11.

⁵³ Inspirativní může být v tomto ohledu pojem Michela Foucaulta „materialismus netělesná“, který označuje způsob myšlení, jenž vychází z materiality těl, ale zdůrazňuje jejich vzájemný pohyb a stávání-se. Tento termín ukazuje cestu, jak myslet afekty mimo striktní dualitu materialismu a idealismu. Michel Foucault, *Řád diskursu*. In: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda 1994, s. 29.

⁵⁴ Bernhard Waldenfels, *Phenomenology of the Alien*, s. 30–32.

⁵⁵ Mark B. N. Hansen, The Time of Affect, or Bearing Witness to Life. *Critical Inquiry* 30, 2004, č. 3, s. 612–613.



Obr. 1



Obr. 2

II. Afektivní interval zahrnuje pluralitu různých trvání, a nikoli prázdny čas či stázi. Afekty sice v jistém smyslu narušují kontinuitu zaběhlého dění, ovšem nezastavují jej, naopak uvolňují jeho diferenciální kvality. Lze zmínit známý Bergsonův příklad s rozpouštěním cukru ve vodě: kostka cukru má svůj vlastní způsob trvání, který se zčásti vyjevuje v průběhu jeho rozpouštění a ukazuje, jak se cukr povahově liší nejen od ostatních věcí, ale i od sebe sama. Jak zdůraznil ve své interpretaci Deleuze, také od trvání nedočkavého pozorovatele této proměny, který díky tomu může odhalit jiná trvání pulsující podle odlišných rytmů.⁵⁶ Pokud se vyvarujeme Bergsonova stále až příliš psychologizujícího pojetí trvání a uchopíme jej jako heterogenní, nehierarchickou mnohost, dokážeme nahlédnout temporalitu samotných afektů, jež by nebyla pouhou odvozeninou. Opět je však důležité zohlednit úlohu tělesnosti – jediné v tělech a skrze těla se totiž afektivní potenciál aktualizuje. Daný typ multiplicity se v afektivní zkušenosti může projevovat jednak pronikáním časových rovin, jelikož v zasažené materialitě jsou vždy již otisknuté „stopy minulých akcí a jejich kontextů“,⁵⁷ ale zejména také proplétáním rozličných rychlostí. Navzdory častému ztotožňování afektivního intervalu se zrychlením či zpomalením „normálního“ běhu času by bylo vhodnější akcentovat proměnlivé mody souběžně probíhajících rytmů. Těla zachycená v afektivní výměně se mění právě v takovéto složeniny diferenciálních vztahů a rychlostí, tranzitivní, a přesto z masa a kostí. Umění pak tyto mikrofenomény a mikrooperace dokáže ozvláštnit, a tím i lépe ozřejmit – Violaova zmíněná instalace, vyjevující hemžení drobných, zdánlivě uniformních mimických pohybů během přecházení z jednoho stavu do druhého, znovu předkládá jen jeden z myriády možných postupů.

⁵⁶ Gilles Deleuze, *Bergsonismus*, s. 32.

⁵⁷ Viz Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, s. 217–239.

III. Afektivní interval není něčím, co se náhle vynoří a zase odezní, nýbrž něčím, co se neustále navrácí. Jak tvrdil Massumi, „logika afektu je zcela svázána s logikou seriálního opakování a diference“: jako všechny dimenze události, afekt se může opakovat, reaktivovat či znovu vyvstat, ovšem pokaždé nanovo.⁵⁸ Zde je samozřejmě zjevný odkaz na Deleuzovu práci *Différence et répétition* (1968), jež se afekty jako takovými téměř nezabývá, ale může mnohé prozradit o jejich fungování. Procesuální charakter afektů znemožňuje, aby se plně aktualizovaly, ale zároveň z nich vždy zůstává nějaká stopa, nějaký exces, který nadále rezonuje. Nespočívá v opakování téhož – není zde totiž původní identita, jež by se dala opakovat –, nýbrž v repetici toho, co teprve přichází. Zde speciálně plní klíčovou roli avantgardní umění, protože demonstruje opakování v takové podobě, v jaké se i zdánlivě stejnorodé začne jevit jako neustávající variace.⁵⁹ Ve Violově instalaci vidíme, že i zřetelně rozpoznatelné emocionální stavy jsou pouze momentálním účinkem permanentních modifikací. Ani smyčka, v níž obrazy běží, už při druhém zhlédnutí nebude možné vnímat stejně, neboť mezitím se změní jak pozornost diváka (kvůli množství mikropercepcí si nelze všimnout pořádku těch samých věcí), tak i celkový kontext recepce (divák už vlivem předchozí zkušenosti vnímá odlišným způsobem). Výsledkem je nejen obnažení mechanismů opakování, ale hlavně produkce diferencí nezávislých na daných vzorech.

Tolik k obecným znakům afektů, důkladnější rozbor specifických afektivních modů bude ovšem vyžadovat koncepty, jež umožní popsat, jak se afekty vyjadřují. Z tohoto pohledu se jeví nejpodstatněji problémy výrazu a performance. Pojem výraz neboli exprese bývá (nikoli neprávem) zavrhován těmi, kteří jej ztotožňují se zvnějšněním již hotových vnitřních pocitů,⁶⁰ v případě afektů však opět nabývá na významu. Během afektivního intervalu se blíže nerozpoznatelná intenzita vždy utváří a aktualizuje – zásah je sice okamžitý, proměnlivé působení afektu během diastázy už nikoli. Výraz se proto musí stát událostí, která v sobě zahrnuje jak podmínky svého vzniku, tak mnohost potenciálních aktualizací.⁶¹ „Výraz-

⁵⁸ Brian Massumi, *Politics of Affect*. Cambridge: Polity 2015, s. 63.

⁵⁹ Ke vztahu diference a opakování v umění viz: Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press 1994, s. 291–294.

⁶⁰ Podnětnou dekonstrukci zavedeného expresivního modelu emocí přináší např. Rei Terada, která tvrdí, že pocity nejsou determinované předem ustavenými subjekty, nýbrž jim předcházejí. Právě ohlášená „smrt subjektu“ umožňuje emoce vnímat jako autonomní a svébytné. Rei Terada, *Feeling in Theory: Emotion after the “Death of the Subject”*. Cambridge and London: Harvard University Press 2001.

⁶¹ Brian Massumi, Introduction: Like a Thought. In: Týž (ed.), *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. London: Routledge 2002, s. xxviii.

událost“⁶² nepředpokládá subjekt ani niternost: zahrnuje mizení a zjevování transformativních vztahů mezi zasaženými těly, jež virtuality formují v konkrétní vzájemné reakce. Performance, tedy praktiky, které ukazují, zdůrazňují a stavějí na odívání samotné, vystavení určité situaci,⁶³ představují cestu, jak afektivní procesy formulovat, aniž by dospěly k definitivnímu výsledku. V performancích vystupují do popředí materiální, „autopoietická“ těla, jejichž (spolu)působením vznikají významy neodvislé od čehokoli, co by této aktivitě předcházelo.⁶⁴ Úkolem afektové teorie umění je postihnout, jaké expresivní a performativní mechanismy se do produkce rozličných afektů zapojují a jakými způsoby formují jejich podobu. Filmové médium není v tomto ohledu ani privilegované, ani znevýhodněné, pouze disponuje svébytnými prostředky, kterými afekty, respektive jejich transmediální mody (kupříkladu ten melodramatický), rozvíjejí.

1.3 Afektová teorie ve filmových studiích

Afektivní obrat se velmi rychle promítl také do disciplíny filmových studií. Takové spojení může sotva někomu připadat překvapivé – film, Rolandem Barthesem ne nadarmo zvaný „festivalem afektů“,⁶⁵ odjakživa dokázal otrást jak automatizovanými reakcemi diváka, tak i perspektivou, jakou tělo vystavené extrémnímu emocionálnímu vzruchu vůbec vnímáme. Přesto není uplatnění afektové teorie na film úplně samozřejmé, zvláště při zohlednění faktorů navržených v předchozích řádcích. Lze argumentovat, že filmové médium nezvládne zachytit živá, přítomná těla, nýbrž „pouze“ jejich obrazy, podobně jako nemůže ztvárnit dění v reálném čase, a proto afektivní zkušenost zpřístupňuje jen zprostředkovaně. Někteří filmoví teoretici, zejména ti fenomenologicky orientovaní, danou výtku částečně řešili tím, že se zaměřili na střet mezi odvíjejícím se filmem a diváckým subjektem během sledování konkrétního snímku. Tematizace afektivity ve filmu je nicméně možná i bez závislosti na prožitku publika, pokud se zbavíme fixace na „skutečná“ těla a „reálný“ čas a místo konvenčních reprezentací zaostříme pozornost na experimentování s podobami, jakých

⁶² Viz Massumiho pojem „expression-event“: Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, s. 27.

⁶³ Definice performance pochopitelně existuje mnoho: tato nejobecnější pochází od průkopníka performance artu Richarda Schechnera, viz jeho knihu *Performance Studies: An Introduction*. New York and London: Routledge 2006, s. 28.

⁶⁴ K pojetí autopoiesis, jež podrobněji rozvedu v kapitole 2, viz Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři 2011.

⁶⁵ Roland Barthes, En sortant du cinéma. *Communications* 23, 1975, s. 104–107. Články jako tento zároveň vyvažují Barthesův skepticismus vůči afektivitě ve filmu, který dává najevo ve své poslední knize věnované fotografii. Viz Týž, *Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa 1994, s. 52, 71, 80.

tělesnost a časovost mohou nabýt. Jak tvrdí v návaznosti na Deleuze D. N. Rodowick, „kinematografie těla nemá za cíl zobrazit skutečná těla, ale spíše dát výraz silám stávání-se, které jsou v tělech imanentní, a také otevřít těla vůči vnějším silám, skrze něž se mohou proměnit“.⁶⁶ Filmová těla procházející transformací existují výhradně v čase: jakkoli jim chybí přítomnost, v procesech neustálého vznikání a zanikání, rozkládání i sjednocování, přibližování a oddalování, jakož i proplétání otisků minulosti s potencialitami budoucího jednání působení temporality stavějí na odív.⁶⁷ Kupříkladu ve snímku Claire Denis *Trouble Every Day* (2001) mnohokrát sledujeme, jak se povrch lidského těla přiblížený fragmentárními, extrémně detailními záběry mění v cosi jiného – pustou krajinu, zvířecí kůži, zkrvavené maso či vědecký objekt –, aniž by bylo potřeba používat speciální efekty (Obr. 3, 4). Krátkometrážní experiment Franse Zwartjese *Living* (1971), v němž autor s manželkou zmateně bloudí prázdným bytem, na rovině filmové tělesnosti ukazuje, jak může probíhat vzájemné formování vztahů s cizím. Afektivní událost zde nevede k rozpoznatelné emocionální reakci ani k interakci mezi manželi – těla se vznášejí v tísnivé izolaci od okolního světa, která je mezitím nenápadně spojuje. Napětí vyvolává kontrast mezi odpoutanou, volně plující kamerou, bíle natřenými zdmi dusivého interiéru a mrtvolně sinalými, avšak viditelně toužícími těly (Obr. 5, 6). Tyto vlastnosti filmové tělesnosti tvoří východiska, s nimiž afektivní teorie filmu může pracovat, sama o sobě však musí být upřesněna a lépe podložena, aby nehrozil ani pád do iluze přítomnosti, ani pád do nepostižitelné abstrakce.



Obr. 3



Obr. 4

⁶⁶ D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press 1997, s. 154.

⁶⁷ Viz Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2005, s. 225, 239.



Obr. 5



Obr. 6

1.3.1 Obrat k tělesnosti

V dosavadním vývoji afektové teorie filmu se tato úskalí velmi přesně odrážejí. Již na počátku 90. let bylo ve filmové teorii možné zaznamenat zvýšený zájem o tělesnost a emocionalitu, který měl narušit dominanci aparátové teorie⁶⁸, jež podřídila vnímání filmu ideologii a signifikaci a na jakýkoli afektivní účinek hleděla s podezíravostí. Termín afekt postupně pronikl do slovníku mnoha filmovědeckých přístupů, od kognitivistické filmové teorie přes kulturní studia až po novou filmovou historii, ve významu neosobní intenzity se však usadil především v deleuzovských filmových studiích a ve fenomenologické filmové teorii. V prvním případě rozmach předznamenala kniha Stevena Shavira *The Cinematic Body* (1993), jež vyzvala k pozornosti vůči „bezprostřední a násilné smyslové zkušenosti, která zasahuje nejen oko, ale celé tělo“.⁶⁹ Proti teoriím posedlým hledáním forem, významů a ideologických manipulací Shaviro prosazuje rozpad těchto stálých kategorií. Prožitek „kinematografického těla“, jež vnímá jak ve smyslu tělesných projevů na plátně, tak ve smyslu divácké zkušenosti, je podle něj ze své podstaty masochistický, neboť spočívá ve vystavení se silám, které subjekt vytrhují z rovnováhy a nutí jej k proměňování a zmnožování sebe sama.⁷⁰ Fenomenologická filmová teorie dodnes nejvíce odkazuje na dílo Vivian Sobchack *The Address of the Eye* (1992). Autorka uchopila akt sledování filmu jako

⁶⁸ Tzv. aparátová teorie označuje souhrn přístupů odvozených z marxismu, sémiotiky a psychoanalýzy, které v 70. a 80. letech dominovaly teoretickému uvažování o filmu. Christian Metz, Jean-Louis Baudry či Laura Mulvey sdíleli přesvědčení, že kinematografický aparát slouží jako ideologický mechanismus, který skrze iluzivní reprezentaci reality ustavuje diváka jako subjekt, jenž se pasivně identifikuje s děním na plátně, potažmo i s buržoazní ideologií. Více viz např. Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986.

⁶⁹ Steven Shaviro, *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, s. 24.

⁷⁰ Tamtéž, s. 59.

„zkušenost bytí-ve-světě“, v níž se snoubí „vyjádření vnímání“ (expression of perception) s „vnímáním vyjádření“ (perception of expression): na plátně pozorujeme výraz anonymního, a přesto přítomného „jiného“ a zároveň sami vyjadřujeme naši zkušenost skrze vizuální, a přitom taktilní jazyk, kterým se k tomuto jinému vztahujeme.⁷¹ Jednoduše řečeno, při vnímání filmu se průběžně vyjevuje vzájemná provázanost subjektivního žitého těla, jež k plátnu zaujímá postoj dříve, než jej dokáže rozumově vstřebat, a objektivního světa, který na nás prostřednictvím plátna apeluje. Podle Sobchack tak filmová zkušenost umožňuje „vidět vidění stejně jako vidění, slyšet slyšení stejně jako slyšené, cítit pohyb stejně jako to, co se pohybuje,“⁷² a dokládá tak tělesné ukotvení ve světě. Ani v jedné z těchto publikací ještě afekt nehraje ústřední roli, každopádně s odstupem jde zjevně vidět, že jejich základní předpoklady v daných liniích do velké míry přetrvaly.

Krok směrem ke konkrétněji zaměřené teorii afektu ve filmu učinila Laura Marks s knihou *The Skin of the Film* (2000), jež dokázala deleuzovskou a fenomenologickou linii propojit za účelem analýzy filmů, jež tematizují zkušenost menšinových kultur a diaspor. Marks zde přišla s vlivnou koncepcí „haptické vizuality“, formy vidění, v níž se „oči stávají orgány doteku“.⁷³ V jejím pojetí rezonuje snaha Shavira a Sobchack zrušit distanci mezi divákem a filmem a dát prostor mnohosmyslovému, a ne jen zrakovému vnímání, zároveň však zdůrazňuje, jak klíčovou úlohu v tomto ohledu plní afektivita. Odvolává se na Deleuzovo pojetí „obrazu-afekce“ (příznačně nikoli obrazu-afektu), který vyvolává emocionální odezvu předtím, než je ji vnímatel schopen rozpoznat, a aniž by vyústila v kauzální jednání.⁷⁴ Marks sleduje, jak videosnímky ze zemí Středního východu využívají obrazy-afekce k rozevření horizontu časovosti: právě šok zasáhnuvší diváka nutí vyvstat vzpomínku, oživit tok zkušenosti.⁷⁵ Koncepce haptické vizuality tedy nastiňuje možnou, i když z dnešního pohledu ne zcela dostačující cestu, jak afekci, v Deleuzeho pracích náležící k senzomotorickému

⁷¹ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992, s. 9–10.

⁷² Tamtéž, s. 10.

⁷³ Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press 2000, s. 162. Marks příznaně navazuje nejen na Deleuze, nýbrž i na rakouského historika umění Aloise Riegla a jeho distinkci optických a haptických obrazů. Viz např. Alois Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*. New York: Zone Books 2003.

⁷⁴ Tamtéž, s. 28.

⁷⁵ Tamtéž, s. 64.

schématu obrazu-pohybu, posunout do roviny obrazu-času, v níž lze kromě afektivních stavů zaznamenat i afektivní procesy.

1.3.2 Mezi senzací a dematerializací

Studie z posledních 10–15 let, které na tyto iniciační statě navazovaly a dnes tvoří základ afektové teorie filmu, můžeme volně rozdělit do dvou tendencí, ne nutně svázaných s preferencí deleuzismu či fenomenologie. První z nich se soustředí na afektivní stimulaci těl, ať už filmových nebo diváckých, díky níž se proměňují a vstupují do nových spojení. Deleuzovská díla, kupříkladu *The Matrix of Visual Culture* (2003) od Patricie Pisters, *Deleuze, Altered States and Film* (2007) Anny Powell, *Cinema and Sensation* (2007) Martine Beugnet nebo *Deleuze and the Cinemas of Performance* (2008) Eleny del Río, akcentují stávání-se-jiným, jež z afektivního střetu těla s vnějškem vychází.⁷⁶ Pro spíše fenomenologicky zaměřené publikace, například *Matrix der Gefühle* (2004) Hermanna Kappelhoffa, *The Tactile Eye* (2009) Jennifer Barker, *What Makes a Film Tick?* (2011) Anne Rutherford či *Cinema's Baroque Flesh* (2016) Saige Walton, je typický důraz na haptičnost obrazů, vtěleného diváka a událost sledování filmu.⁷⁷ Druhá tendence, spjatá především s deleuzovským myšlením, se naproti tomu snaží postihnout afekty v jejich autonomii na tělesném ukotvení. V dílech, jako jsou *Violent Affect* (2007) Marca Abela, *Post Cinematic Affect* (2010) Stevena Shavira, *The Neuro-Image* (2012) Patricie Pisters, *Untimely Affects* (2013) Nadine Boljkovac nebo *The Grace of Destruction* (2016) Eleny del Río, dostávají na úkor účinků afektivních sil na materiální těla přednost virtuální toky, které proudí mezi těly a formují jejich jednání.⁷⁸ Zvláštní případ potom představuje zásadní kniha Eugenie Brinkemy

⁷⁶ Kniha Patricie Pisters není celistvě zaměřená na afekty, obsahuje však několik pasáží, které potenciál využití deleuzovské koncepce afektu, afekce a smyslového dění zásadním způsobem otevřely. Patricia Pisters, *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press 2003, s. 45–76, 77–105, 141–174; Anna Powell, *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007; Na díle Martine Beugnet lze názorně vidět, jak mohou deleuzovské pojmy fungovat ve vzájemné symbióze s fenomenologií tělesnosti, zde reprezentovanou hlavně vlivem Merleau-Pontyho. Martine Beugnet, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Carbondale: Southern Illinois University Press 2007; U Eleny del Río již lze zaznamenat náběh k tendenci druhé (viz dále). Elena del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2008.

⁷⁷ Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Verlag Vorwerk 2004; Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press 2009; Anne Rutherford, *What Makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation*. Berlin: Peter Lang 2011; Saige Walton, *Cinema's Baroque Flesh: Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2016.

⁷⁸ Abelova publikace svým zaostřením na tělesné reakce diváka částečně zapadá do prvního směru, ovšem v analýzách filmů se již místo tělesných projevů soustřeďuje na imateriální toky. Marco Abel, *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation*. Lincoln: University of Nebraska Press 2007; Steven

*The Forms of the Affects*⁷⁹ (2014), v níž je nezávislost afektů na konkrétních tělech a subjektech jedním z východisek, jak uchopit vlastnosti různorodých afektů ve specifických formálních a textuálních konstrukcích.

V obou tendencích se odrážejí obecné vývojové znaky afektové teorie, se všemi výhodami, které z nich plynou, ovšem hrozby spojené s okamžitým tělesným účinkem na jedné straně a dematerializací afektů na straně druhé se zde projevují obzvláště zřetelně. Těm nejlepším studiím se sice podařilo vyvést z rovnováhy některé zakořeněné předsudky filmové teorie, ať už ztotožňování filmu se sémiotickým systémem či předpoklad indexikálního vztahu mezi filmem a realitou, ovšem plnohodnotný alternativní přístup z nich nevzešel. Dlouhodobý problém obou linií představuje stále až příliš abstraktní a negativní vymezení afektů. Afekt je zpravidla něčím, co uniká, narušuje, vzdoruje, deformuje, provokuje, rozvrací či vyvádí z klidu, v některých případech propojuje a utváří, avšak málokdy disponuje pozitivními vlastnostmi. Tato nedefinovatelnost je samozřejmě do značné míry záměrná – afekt jakožto fluidní, proměnlivá intenzita ani nemá být podřízen stálým kategoriím –, jenže jak ukázaly předchozí podkapitoly, afektivní mžik v žité zkušenosti nelze klást na roveň různorodým variacím afektů v umění. Nejde o žádný návrat k reprezentaci, spíše by bylo vhodné postihnout, jakými způsoby může filmová forma objevit virtualitu v důvěrně známých emocionálních strukturách, a to nejen skrze jejich deformaci, nýbrž především skrze jejich odhalení ve stavu vznikání.

Ještě předtím je ovšem nutné popsat, z jakých forem myšlení negativní ontologie afektu vychází. Pro první linii (a v odlišném smyslu také pro druhou) je charakteristické ztotožnění afektu s šokem útočícím na smysly. Hledání souvislostí mezi filmovou zkušeností a šokem není ve filmové teorii ničím novým – už ve 20. a 30. letech minulého století vznikaly eseje srovnávající prožitek diváka v kině, neustále rozptýleného a zahlceného extrémními stimuly, se šokovou zkušeností modernity⁸⁰ –, zde nabývá trochu odlišného významu, který si nicméně

Shaviri, *Post Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales*. New York: Zone Books 2010; Patricia Pisters, *The Neuro-Image: A Deleuzian Filmphilosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press 2012; Nadine Boljkovac, *Untimely Affects: Gilles Deleuze and An Ethics of Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2013; Elena del Río, *The Grace of Destruction: A Vital Ethology of Extreme Cinemas*. New York: Bloomsbury Academic 2016.

⁷⁹ Eugenie Brinkema, c. d.

⁸⁰ Nejvlivnější statí tohoto druhu zůstává esej Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* z roku 1936 (In: *Literárněvědné studie*. Praha: Oikoymenth 2009, s. 300–330). S nástupem digitální éry se k jejím poznatkům ohledně šoku opět začala hlásit řada teoretiků (Tom Gunning, Miriam

zachovává některé základní předpoklady. Zatímco šok v pojetí rané filmové teorie se váže k automatickým emocionálním reakcím na jednoznačné podněty (smích vyvolaný gagy v groteskách, slzy při sledování melodramatických scén, napětí během přestřelky v akčním filmu), v kontextu afektové teorie filmu znamená střet s neznámým vnějškem, který má navyklé reakce znejistit a převrátit. Jak uvedl již Deleuze, šok v moderní kinematografii nás konfrontuje s čímsi nemyslitelným, neviditelným a nesnesitelným, co zpřetrhává kauzální spojení a znemožňuje rozumět světu a sobě samému jako uzavřeným celkům.⁸¹ Studie věnované afektům počínaje Shavirem a Marks se tuto tezi většinou snažily rozvíjet v kontextu deleuzovské senzace, v případě více fenomenologicky laděných prací pak v horizontu nastávajícího chiasmatu mezi subjektivním tělem a objektivním světem. Kupříkladu Beugnet, kombinující obě roviny, demonstruje alternativní funkci šoku na vzorku francouzské kinematografie násilí z přelomu století. Šokové stimuly spjaté s běžnou žánrovou tvorbou se zde rozkládají v beztvaré, polymorfni směsi audiovizuálních podnětů, jež ohromují svou neuchopitelnou cizostí.⁸² Co však oproti minulosti zůstalo stejné, je chápání šoku jako bezprostředně působící ruptury. Na takovém pojetí by nebylo nic kontroverzního, kdyby šok nebyl tak zjednodušeně ztotožňován s afektem a hlavně kdyby afekt nebyl vnímán synonymně vůči senzaci. Zatímco u senzace tvoří moment zasažení šokem základ, v případě afektů pouze spouští celou afektivní událost, otevírá afektivní interval. Dosavadní afektová teorie filmu upřednostňuje právě okamžik vytržení, ať už ze senzomotorického schématu, mimetické reprezentace, lineární narace, centrální perspektivy či jiných „normativních“ systémů, který nakonec vyústí ve všesmyslové vnímání, překonání hotových forem a binárních opozic a afirmaci všeho proměnlivého a mnohoznačného. Co se děje mezitím, se potom nezřídka rozplývá ve fascinujícím, avšak příliš neurčitým stávání-se-jiným, nebo je zaměňováno s afekcí, tedy stavem, a ne trváním.⁸³ Z deleuzovsko-fenomenologických analýz zjistíme, jak se důvěrně známé formy rozkládají v cizorodé a nerozpoznatelné, ale neuvidíme už, jakým způsobem se utvářejí nanovo, a už vůbec nezaznamenáme formální mechanismy,

Hansen, Ben Singer a spousta dalších), kteří jsou s afektivním obratem často (a ne úplně vhodně) spojováni, viz např. Anne Rutherford, c. d., s. 41–43.

⁸¹ Gilles Deleuze, *Film 2*, s. 196–207.

⁸² Viz Martine Beugnet, c. d., s. 40–47.

⁸³ K četným nedorozuměním kolem afektu a afekce přispěl i sám Deleuze: v knize *Film 1: Obraz-pohyb* často ztotožňuje obraz-afekci s afektem, což je vzhledem k tomu, že obraz-afekci chápe v rovině senzomotorického obrazu-pohybu, konkrétněji ve formě detailu tváře či fragmentárního, taktilního prostoru (viz termín „libovolný prostor“), dost problematické. Gilles Deleuze, *Film 1*, s. 110–135. Aplikování obrazu-afekce na problematiku afektů vede navzdory významovým posunům k tomu, že temporální rozměr bývá pokládán za účinek afektu, nikoli za jeho určující vlastnost, jak bylo možné vidět již v případě Laury Marks.

jež tuto procesualitu ztvárňují. Rutherford, která se proti rovnítku mezi afektem a šokem, jakož i afektem a senzací jinak vymezuje, nedokáže afekt uspokojujivě pojmout jiným způsobem než jako „neidentifikovatelné vzrušení těla“, „nedefinovatelnou narůstající intenzitu ulpívající na povrchu“, „náhlý svist unášející tělo do kinestetické závratí“ a podobně,⁸⁴ navzdory neobvyklému zřeteli na formální stránku. Del Río se svou pronikavou koncepcí „afektivně-performativního“ filmu mimo jiné objevila neotřelý přístup ke vnímání dynamické, destabilizující síly těl uvedených do intenzivního vzájemného kontaktu, ovšem v rozbořech individuálních filmů dává přednost zkoumání efektů afektivního střetu spíše než způsobu, jakým se materializuje.⁸⁵ Obecný problém celé této linie potom prezentuje nedostatečné rozlišení mezi afektivitou tělesné materie ve fikčním světě a vtěleného diváckého subjektu – jako by mezi nimi existovala kauzalita. Teoretici své subjektivní zážitky z filmů často pokládají za automatickou odezvu, danou konkrétní povahou filmových podnětů, a ignorují tak mnohost způsobů, jakými divák může reagovat. Afekty nejde ztotožňovat s emocemi, u nichž je vztah mezi stimulem a účinkem (například komickou situací a smíchem) daleko jednoznačnější. Přesto jsou rozebírané studie plné stále stejných rétorických figur, které afektivní prožitek redukuje na probuzení smyslů navykklých na automatismy a extatickou zkušenost rozkladu tělesného já.⁸⁶ Minimálně z důvodu nepředvídatelnosti afektivních reakcí se tento druh zkoumání diváctví jeví kontraproduktivně, zvláště pro účely této práce.

Druhá tendence afekt od šokového účinku na těla osamostatnila, avšak za cenu, že jej učinila nezávislým na tělesné aktualizaci. Ne že by materiálně-tělesná rovina vymizela – tělesnost ve zmíněných studiích pořád hraje důležitou úlohu –, těžiště se však přesouvá do „mezičasu“ a „meziprostoru“. Abelova kniha o afektivním násilí, v jisté míře stojící na pomezí obou linií, již veškeré tělesné projevy afektu přisuzuje jen divákovi. Při úvodním rozboru *Millerovy křížovatky* (1990) bratří Coenů se ptá, jak nás film může nechat „pocítit tyto neviditelné síly“, nebo jak v nás může „aktualizovat něco, co je pouze virtuálně přítomné v rámu“.⁸⁷ Boljkovac

⁸⁴ Anne Rutherford, c. d., s. 58.

⁸⁵ Viz zejména kapitolu věnovanou Raineru Werneru Fassbinderovi, v níž zkoumá „afektivní choreografii“, která v jeho snímcích nahrazuje hladkou, konzistentní trajektorii gest a pohybů v klasickém reprezentativním paradigmatu, a to skrze zvýraznění „kolizí mezi těly, kinetickými a gestickými přerušeními či kontrastem mezi zrychlením a zpomalením“. Elena del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, s. 67–111.

⁸⁶ Viz například tuto typickou rétorickou figuru z díla Anne Rutherford: „Když vidím tento záběr, téměř nevyhnutelně jsem vržena do jiné dimenze, mé tělo se rozpadá, rozptyluje, ztrácí orientaci. Jeho účinky pocítuji přímo ve svém žaludku, jako by se převracel.“ Anne Rutherford, c. d., s. 151.

⁸⁷ Marco Abel, c. d., s. 7.

ve své analýze filmů Alaina Resnaisa a Chrise Markera pak afekty nechává jen volně plout v dimenzi virtuálna. Afekty, nechtěně komicky titulované jako „čistě tranzitivní něco“, „přesahují afekce a tělesné stopy vstříc variacím, proměnám a žitému trvání“.⁸⁸ Paradoxně ani z jedné z prací nemizí pojem senzace, pouze získává nový odstín. Důležitý není účinek na tělo, nýbrž vztahy mezi silami, jež afekt či senzaci uvádí do pohybu – tělo samotné se stává agregátem vzájemně působících akcí a rychlostí. U ostatních jmenovaných publikací přibývá akcent na současnou novomediální krajinu a sociální, politické a ekonomické souvislosti – hledají se způsoby, jakými formy moci v digitální éře z afektů těží. Například Shaviro se zabývá filmy a videoklipy, jež „dávají hlas ambientní, volně se vznášející senzibilitě, která proniká naší společností, aniž by patřila nějakému subjektu“.⁸⁹ Analyzovaná díla pokládá za „afektivní mapy“, které „aktivně utvářejí a performují sociální vztahy, toky a pocity, o nichž pojednávají“.⁹⁰ Materiální těla zde sice vzdorují vlastnímu vymazání, nicméně i tak slouží převážně jako plochy, do nichž se zapisují všechny transakce a výměny probíhající v kontrolních společnostech a které mohou tyto síly v nejlepším případě přenášet zpět na nás.⁹¹ Del Río ve své nejnovější knize uchopuje film jako médium registrující působení destruktivních sil v socioekonomické realitě 21. století. Afekty jsou v jejím pojetí rozkročené mezi represivními a pozitivními formami moci: v analýze snímku *Kód neznámý* (2000) Michaela Hanekeho představují zároveň účinky biopolitické kontroly utvářející subjekt a mechanismy, které tuto moc přesahují vstříc vitální zkušenosti.⁹² Ve všech případech afekt získává transcendentní, čistě virtuální status, ať už jako formativní a podrobnější síla či jako deterritorializující proud zkušenosti. Tělo v tomto narativu zaujímá podružné postavení: přichází vždy až ex post, aniž by se výrazně podílelo na produkování afektu. Ve výsledku je daná tendence pro účely této práce (s výjimkou specifické knihy Eugenie Brinkemy, k níž se vzápětí dostanu) méně relevantní než směr senzuační, navzdory znatelnější autonomizaci afektu ve filmu.

⁸⁸ Nadine Boljkovac, c. d., s. 33.

⁸⁹ Steven Shaviro, *Post Cinematic Affect*, s. 2.

⁹⁰ Tamtéž, s. 7.

⁹¹ V tomto směru vypovídá zejména analýza role Sandry v Assayasově snímku *Vstupní brána* (2007). Tamtéž, s. 55–64.

⁹² Mezi takové mechanismy patří „inscenace prchavých střetů mezi individuy z různých rasových, genderových a etnických zázemí“ nebo „mapování nepravděpodobných bodů kontaktu a biopolitické spřízněnosti mezi francouzskými občany a imigranty“. Elena del Río, *The Grace of Destruction*, s. 45–63.

Obě pojetí mají za důsledek, že se v rozvratných účincích afektivní zkušenosti ztrácí rozmanitost afektů jako takových. V protikladu k duchu mnoha Deleuzových prací tak afektová teorie filmu většinou nabízí jen „opakování bez difference“.⁹³ Pokud se uniformizující vnímání afektů má změnit, bylo by vhodné obrátit pozornost k zapovězenému tématu, totiž k formě. Ve většině zmíněných studií forma implikuje cosi strnulého, uzavřeného, zkrátka reprezentativního: del Río explicitně hovoří o „transformaci statických forem typických pro paradigma reprezentace v síly s expanzivním potenciálem“.⁹⁴ Tato obžaloba však nebere v úvahu, že formy samy o sobě nejsou nutně jen zpodobněním něčeho předem hotového, nýbrž procházejí neustálým (znovu)utvářením a deformováním právě skrze působení afektů. Filmová teorie by měla být schopna postihnout, v jakých audiovizuálních formách a temporálních strukturách se takové změny tvarují. V dosavadní afektové teorii filmu lze pro dané úsilí najít inspiraci zejména u Rutherford a Brinkema. Rutherford ve své knize přichází s „energetickým pojetím mizanscény“, na základě něž chápe prostor ve filmu nikoli jako souhrn inertních prvků v záběru, ale jako událost, která vzniká skrze performativní interakce těchto elementů.⁹⁵ Její koncepci lze tudíž využít také pro formálně podrobnější analýzu, pro účely této práce bude ovšem spíše než výsledný dopad tohoto energetického pole na diváka důležité působení afektů přímo v mizanscéně. Afekty se takto mohou vyjevovat pouze prostřednictvím souhry konkrétních formálních nástrojů obecně přisuzovaných mizanscéně (dekorace, barvy, světlo a podobně), ovšem zrovna tak i montáže, kamery či zvuku. Užitečná nám bude samozřejmě také Brinkema, která ve své v mnoha směrech průlomové stati vyzývá právě k obratu k formě afektů, tedy ke zvýšené pozornosti vůči různým způsobům zapojení formálních mechanismů i efemérnější problematice časovosti a zejména vůči specifickým vlastnostem určitých afektivních struktur, od zármutku přes znechucení až po úzkost.⁹⁶ Tato práce s Brinkeminým obecným apelem souzní, na rozdíl od ní však nebude hledat projevy afektů ve filmové formě, ale spíše různé způsoby, jakými (nejen) filmové umění afekty dokáže modelovat, uvádět do chodu operace s prostorem, časem a tělesností, aby zvýraznilo procesy, ve kterých afekty formu nabývají nebo ji naopak ztrácejí.

⁹³ Eugenie Brinkema, c. d., s. xiii.

⁹⁴ Elena del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, s. 6.

⁹⁵ Anne Rutherford, c. d., s. 60–67. Na tomto pojetí ve svých vyloženě analyticky orientovaných pracích staví např. Adrian Martin, *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. New York: Palgrave Macmillan 2014.

⁹⁶ Eugenie Brinkema, c. d., s. 27–45.

Východiskem budiž myšlenka, že existují různé afektivní mody, jež budu chápat jako způsoby, jakými určité stylistické postupy afektivní zkušenost formují, a to skrze zapojení rozmanitých expresivních a performativních mechanismů. Expresivita a performativita se ve filmu projevuje specifickou modulací prostoru, času a těla, která afekty tvaruje či nechává mizet. V případě expresivity se mohou lišit například technikou vyjádření (komická situace, rituál, událost všedního dne) či prostorovým uspořádáním (montážní juxtapozice, zmíněný libovolný prostor, živý obraz) afektivního intervalu. U performativity potom záleží na míře stylizace těla (patické tělo, profánní tělo, abstraktní tělo), dané hlavně poměrem mezi znakovostí a materialitou, či typu emocionální struktury (utrpení, děs, slast), jež se v horizontu konkrétních událostí stává afektivní. Melodramatický modus v mém pojetí nebude zaměřená na známé charakteristiky melodramatického žánru, nýbrž na stylistickou kategorii melodramatického excesu a možné cesty, jakými může být transformován v odlišném kontextu. Jakkoli žánr nejde chápat jako strukturu, která by afektům byla z principu uzavřená, melodrama ve své konvenční podobě ztělesňuje exteriorizační model emocí, jenž s afektivitou pracuje hlavně ve vztahu k divákovi. Zároveň však v sobě ukrývá potenciál, který danou strukturu umožňuje přesáhnout vstříc afektivitě. Cílem tudíž nebude zjistit, jaké podoby afektů lze nalézt v typických melodramatických snímcích, ale vyjádřit, jak konkrétní expresivní a performativní mechanismy dokážou zužitkovat zvláštní potenciál melodramatické formy a proměnit v afektivní způsob vyjádření. Současně tím nabyde nový rozměr i teorie afektů, neboť získá konkrétní, melodramatickou, variantu, jež bude vymežitelná pozitivně, a ne pouze tím, čím není. Záměry tvůrců, kteří takto postupovali, bývaly různé, zkoumání různorodých forem této transformace nám každopádně pomůže postihnout filmové afekty v komplementárních procesech utváření, přetváření či mizení a také určit, do jaké míry pozměňují dosavadní chápání prostoru, času a tělesnosti ve filmovém médiu. Východiskem zde budou dvě formy expresivity (rituál, živý obraz) a dvě formy performativity (sémioperformativní tělo, patická událost), jež ve své součinnosti melodramatický afekt tvarují. Ještě než bude možné přejít k podrobnějším analýzám děl Wenera Schroetera, budou jako materiál sloužit takové experimentální počiny, které mají za základ tělesnou zkušenost vystavenou extrémnímu patosu a zároveň svébytně odkazují na melodramatický exces.

2. Transformace melodramatického excesu

2.1 Melodramatická imaginace

Každý teoretik, který chce s pojmem „melodrama“ v dnešní době pracovat, se musí nutně vypořádat s jeho obtížnou uchopitelností a variabilitou uplatnění. Výraz melodrama vyvolává obrovské množství asociací, jež odkazují k extrémním citovým hnutím, která nám jsou důvěrně známá, a přesto je nedokážeme uspokojivě formulovat slovy. Snahu dát těmto strukturám konkrétní výraz lze vystopovat v rozličných sférách „vysoké“ i „nízké“ kultury, napříč médii, dobami i národními tradicemi, a koncept melodramatu tak otevírá nesmírně široké pole zájmu. Rozkvět teoretického bádání o melodramatu, započatý v 60. letech minulého století, byl spjat právě s objevem rozšířenosti melodramatických projevů v západní kultuře a způsobu uvažování obecně. Co předtím znamenalo jen pokleslý divadelní či filmový žánr nebo abstraktně vymezený sklon k přehnané citovosti v každodenním jednání, se v ruku teatrologů Erica Bentleyho či Roberta Heilmana proměnilo ve specifický způsob vnímání a estetické artikulace, spočívající v „naturalismu snového života“⁹⁷ nebo ve vyjádření „monopatické emoce“⁹⁸. K širšímu chápání melodramatu nejvíce přispěl literární teoretik Peter Brooks s knihou *The Melodramatic Imagination* (1976), v níž definoval koncepci „melodramatického modu“, „koherentního estetického systému se širokým repertoárem výrazových prostředků“⁹⁹ a zároveň historicky podmíněného „způsobu myšlení a zobrazování“.¹⁰⁰ Tento modus, podle autora vycházející z obratu k sentimentalitě v pozdním osvícenství,¹⁰¹ využívá stylistický a emocionální exces k vyjádření prožitku absolutna

⁹⁷ Eric Bentley, *The Life of the Drama*. New York: Applause Books 1964, s. 205.

⁹⁸ „Monopatickou emoci“ Heilman míní důraz na jednoznačný význam a účinek vyjádřené emoce, viz Robert Bechtold Heilman, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press 1968, s. 85.

⁹⁹ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press 1995, s. ix.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. vii.

¹⁰¹ Kořeny melodramatické imaginace vidí Brooks v 60. letech 18. století, kdy se zvláště ve Francii začal rozmáhat jak sentimentální náhled na svět (převážně pod vlivem Jeana-Jacquesa Rousseaua), tak kultura lidových a měšťanských divadelních forem (sentimentální dramata, vaudeville, pantomimy, monodramata apod.), které se vymezovaly vůči oficiálnímu divadlu založenému na mluveném slovu, potažmo vůči elitní kultuře jako takové. Charakteristické estetické rysy melodramatu pak poprvé nachází v porevolučních divadelních hrách Guilberta de Pixérécourta. Tamtéž, zejm. s. 82–87. Výklady počátků melodramatu se samozřejmě liší studii od studie, hlavně v závislosti na zkoumané národní kultuře: např. John Champagne situuje zrod italského melodramatu už do baroka, konkrétně v podobě hudebních dramát. John Champagne, *Italian Masculinity as Queer Melodrama: Caravaggio, Puccini, Contemporary Cinema*. New York:

v „postsakrálním“ světě zbaveném mýtů.¹⁰² Zkoumání melodramatu jakožto modu posléze proniklo i do filmových studií: zvláště vlivné byly v 90. letech studie Christine Gledhill či Lindy Williams, jež na Brookse přiznaně navazovaly,¹⁰³ z poslední doby lze zmínit pokus Agustína Zarzosa vymezit melodramatický modus ve vztahu ke zviditelnění utrpení a nalezení jeho adekvátních příčin v konkrétních morálních a sociálních idejích.¹⁰⁴

Rozkročenost daného konceptu nicméně obnáší risk, že z něj nevyčerpatelná mnohost artikulací postupně učiní pojem natolik vágní, až jej bude možné uplatnit úplně na všechno, a tím pádem na nic konkrétního. Ve filmové teorii slouží melodramatický modus nejčastěji jako nástroj analytických přístupů zaměřených na problém reprezentace (ideologická kritika, psychoanalýza, feminismus či queer teorie), které zpravidla vycházejí z obecné schopnosti melodramatu zatížit všední realitu hlubšími významy, jež jsou „v mezích společensky legitimního diskurzu nedostupné a pro které neexistuje jiný jazyk“.¹⁰⁵ Zde by velká šíře působnosti nebyla tak závažná, potíž ovšem nastává, když se autoři pokoušejí pozitivně definovat, kvůli jakým stylistickým a tematickým znakům by díla měla do logiky melodramatického modu zapadat. Rozpory vznikají hlavně mezi melodramatickými motivy a melodramatickými formálními nástroji, jakož i mezi melodramatickou mizanscénou a melodramatickou narací a také mezi melodramatickými okamžiky a žánrovými melodramaty. V prvním případě najdeme snímky (například *Zloděj kol* /1947/ Vittoria De Sicy), jež tematizují utrpení jedinců v nespravedlivé či represivní společnosti, avšak využívají spíše „realistických“ prostředků, a naopak filmy, které uplatňují hyperbolický vizuální styl, ale s viktimizací či extatickou trýzní pracují minimálně nebo ironicky (*Dítě Maconu* /1993/ Petera Greenawaye). Ve druhém okamžité narazíme na problém, že zatímco formální exces platí navzdory různým intenzitám či způsobům aplikace ve většině melodramatických děl za konstantu, narativní charakteristiky se i v rámci klasických filmů dané kategorie často liší: raná spektakulární melodramata (*The Perils of Pauline* /Louis J. Gasnier – Donald

Palgrave Macmillan 2015, s. 13. Zkoumání historického vývoje melodramatu není předmětem této práce, nicméně kontext moderní zkušenosti zbavené transcendentní náboženské opory bude hrát roli.

¹⁰² Peter Brooks, c. d., s. 115.

¹⁰³ Christine Gledhill, *The Melodramatic Field: An Investigation*. In: *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women's Film*. London: British Film Institute 1987, s. 5–39; Linda Williams, *Melodrama Revised*. In: Nick Browne (ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press 1998, s. 42–88.

¹⁰⁴ Viz např. Agustín Zarzosa, *Refiguring Melodrama in Film and Television: Captive Affects, Elastic Sufferings, Vicarious Objects*. Lanham: Lexington Books 2013, s. 2.

¹⁰⁵ Christine Gledhill, c. d., s. 37.

MacKenzie, 1914/) nemají mnoho společného s hollywoodskými rodinnými melodramaty z 50. let (*Some Came Running* /Vincente Minnelli, 1958/), která jsou dějově spíše statická. Ve třetím případě je možné si vybavit množství snímků, které jsou řazené do jiných žánrů, avšak obsahují zřetelné melodramatické momenty či situace. Například závěrečná scéna umírajících milenců z filmu Maria Bavy *Šest žen pro vraha* (1964) nese typické znaky melodramatického okamžiku, ačkoli lze snímek jinak přesvědčivě vymezit jako hororový. A současně naopak najdeme zdánlivě klasická melodramata, v nichž vyhrocené emocionální situace tvoří výraznou menšinu (jakkoli nejsnáze zapamatovatelnou), jako je tomu například v *Nejlepších letech našeho života* (1945) Williama Wylera. Pro účely této práce bude relevantní především specificky vyhraněný stylistický exces, jednak proto, že představuje nejzřetelněji lokalizovatelný prvek společný pro expresivní melodramatické momenty, a také z důvodu, že dovoluje postihnout rozličné metody, jak lze skrze práci s prostorem, časem a tělesností formovat emoce či afekty.

Exces by sám o sobě pochopitelně nestačil, neboť rozhodně není jen doménou melodramatického modu – s rozličnými typy excesu operují třeba i horor, groteska nebo pornografie –, navíc bývá, podobně jako afekt, vymezován abstraktně a negativně. Užívání tohoto termínu ve filmové teorii se obvykle pojí s Barthesovým článkem *Třetí smysl* (1970), v němž na příkladu fotogramů z Ejzenštejnova filmu *Ivan Hrozný* (1945) zkoumá prvky obrazu, které působí mimo informativní a symbolickou úroveň díla a upoutávají divákovy smysly.¹⁰⁶ Jak ovšem přiznává sám Barthes,¹⁰⁷ takovýto exces je spíše výsledkem subjektivního prožívání nežli zobecnitelným rysem filmových děl, a jakožto nástroj formální analýzy se proto nejvíce úplně vhodně. Melodramatický exces je ve filmovědném diskursu o něco konkrétněji ukotvený. Thomas Elsaesser v eseji *Tales of Sound and Fury* (1972), věnované hollywoodskému rodinnému melodramatu, hovoří o „dynamickém užití prostorových a hudebních kategorií na úkor intelektuálních a verbálních“,¹⁰⁸ o stylistických operacích, které „vnášejí do dramatu melos“ – nasycuje každodenní realitu excesivními znaky, jež jsou

¹⁰⁶ Roland Barthes, *Třetí smysl*. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna. *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 61–76.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 65.

¹⁰⁸ Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods, Vol. 2*. Berkeley: University of California Press 1985, s. 173.

příznakem neschopnosti postav prosadit své touhy v aktuálním společenském systému.¹⁰⁹ Geoffrey Nowell-Smith později přišel s užitečným pojmem „konverzní hysterie“, známým z freudovské psychoanalýzy: v analogii k přeměně nevybité emoce, která se u pacienta vrací jako tělesný příznak, je zmíněná energie v melodramatu přenesena na „tělo“ textu, tedy převedena do expresivní mizanscény, rozmáchlých gest a bombastické rétoriky.¹¹⁰ Kdybychom měli zobecnit, melodramatický exces se projevuje hyperbolickým vyjádřením extrémních, převážně pasivních emocionálních stavů (utrpení, bolest, melancholie, frustrace a podobně) skrze tělesné symptomy, neartikulované vzlyky, manýristickou vizuální stylizaci či expresivní hudební stránku. Tyto výrazové prostředky potom zhušťuje do emocionálně a významově nosných okamžiků, zpravidla v symbolicky uzavřeném prostorovém uspořádání. Cílem zde není uvolnění skrytých tužeb vzdor všem omezením, nýbrž spíše zdůraznění napětí mezi touhou a restrikcí.¹¹¹ Postavy se dostávají do situací, v nichž nemohou jednat tak, jak by si vnitřně přály, ať už kvůli sociálním, psychickým či diskursivním překážkám, a jediné možné východisko pro ně představuje přímý nebo nepřímý výraz patosu. Přesto v sobě melodramatický exces nese utopický rozměr, a to nejen skrze (místy ironické) happy endy: v prchavých momentech, kdy melodramatický výraz „proráží vším, co ustavuje princip reality, všemi jeho cenzurními mechanismy, kompromisy a utlumováním,“¹¹² se zrcadlí víra v absolutní sebevyjádření, které by bylo na represivních formách nezávislé.

Pro účely zkoumání afektů disponuje melodramatický exces jedinečným potenciálem: i ve svých nejjednodušších manifestacích podtrhuje význam tělesnosti a emocionality jak ve fikčním dění, tak ve vztahu k diváckému prožitku. Tento směr uvažování nastínila Linda Williams, když analyzovala souvislosti mezi melodramatickým excesem a smyslovou zkušeností: melodrama vyjevuje těla zmítaná intenzivními emocemi, protože spoléhá na jejich nakažlivost, jež má vyvolat viscerální odezvu diváka.¹¹³ Jak ovšem naznačila předchozí kapitola, ztotožňování afektů se smyslovými efekty může být zavádějící, navíc je nutné rozlišovat mezi afektivní nákazou a kauzálním přenosem jednoznačně kodifikovaných

¹⁰⁹ Elsaesser hovoří konkrétně o hollywoodských melodramatech z 50. let od Douglase Sirka, Vincente Minnelliho, Elii Kazana či Nicholase Raye, jejichž filmy podle něj odhalovaly kontradikce sociální reality USA v 50. letech. Tamtéž, s. 165–189.

¹¹⁰ Geoffrey Nowell-Smith, Minnelli and Melodrama. In: Bill Nichols (ed.), c. d., s. 193–194.

¹¹¹ Vztah mezi touhou a restrikcí v melodramatu podnětně rozvíjí např. Louis Bayman, *The Operatic and the Everyday in Postwar Italian Film Melodrama*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2015, s. 40–43.

¹¹² Richard Murphy, Poetika hysterie: Expresionistické drama a melodramatická imaginace. In: *Teoretizace avantgardy: Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno: Host 2010, s. 137.

¹¹³ Linda Williams, Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly* 44, 1991, č. 4, s. 2–13.

emocí.¹¹⁴ Analýza tvarování afektů v konkrétních dílech se zde jeví vhodněji, byť pod podmínkou, že půjde o melodramatické filmy, které skrze stylistická ozvláštňení emocionální čitelnost zdatně přesahují, nebo ji rovnou zavrhují vstříc experimentální proměně. Jak tvrdil Bergson, věci nejsou nikdy definované svou primitivní podobou, nýbrž tendencí, která je v této podobě skrytá,¹¹⁵ je tudíž nesmyslné melodrama vnímat čistě v mezích monopatických sentimentálních příběhů. Ostatně už Brooks, jakkoli teoretici častěji následovali rovinu obecného kulturního významu melodramatu, primárně rozkrýval melodramatický základ ve známých dílech vysoké literatury (Balzac, Henry James, Joseph Conrad, Fjodor Dostojevskij a tak dále), evidentní jsou také souvislosti s operou.¹¹⁶ V případě „progresivních“ melodramatických snímků se nabízí poměrně bohatý výběr, od avantgardně laděných němých melodramat z 20. let přes zmíněná hollywoodská rodinná melodramata z eisenhowerovské Ameriky až po různé umělecké variace (snímky Rainera Wenera Fassbindera, Wong Kar-waie či Xaviera Dolana). U „experimentálních“ počínů, jež aktualizují melodramatický exces a o něž se bude jednat především, je hledání poněkud obtížnější, lze však nalézt konkrétní filmaře, kteří zkusili posunout hranice toho, co melodramatický exces dokáže, až k radikální afektivitě. Příklady mohou být vybrané filmy tvůrců amerického undergroundu, již přetvářeli hollywoodskou mytologii v extatické rituály (Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Mike Kuchar), snímky evropských experimentálních autorů ze 70. a 80. let, kteří přisuzovali ústřední význam tělesnému utrpení a patosu (Werner Schroeter, Carmelo Bene, Frans Zwartjes,¹¹⁷ Derek Jarman) a do značné míry také některá současnější díla na pomezí filmu a video artu od Billa Violy, Matthewa Barneyho, Matthiase Müllera či Lecha Majewského. Předmětem zájmu každopádně nebudou počiny, které se přednostně zaměřují na zcizení či dekonstrukci melodramatického excesu. Filmy jako *Safe* (1995) Todda Haynese či *Pianistka* (2001) Michaela Hanekeho nemají za cíl melodramatický exces rozvinout, nýbrž od něj zaujmout kritický odstup, obnažit jeho fungování, poukázat na možné negativní vlivy. Není samozřejmě vyloučené obsáhnout excesivní i zcizující prvky v jednom snímku – díla mnoha

¹¹⁴ Některé studie se zaměřují právě na formalizaci a prefabrikaci emocí, které melodrama provádí a probouzí v publiku. Např. Hermann Kappelhoff melodrama přímo vidí jako stroj na emoce, jenž ustavuje diváka jako citící subjekt. Hermann Kappelhoff, *Artificial Emotions: Melodramatic Practices of Shared Interiority*. In: Rüdiger Campe – Julia Weber (eds.), c. d., s. 243–288.

¹¹⁵ Henri Bergson, *Čas a svoboda: Esej o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofie 1994, s. 103.

¹¹⁶ Je vhodné připomenout, že italské slovo „melodramma“ v době pozdní renesance a baroka označovalo lyrickou operu. Brooks přímo tvrdil, že opera představuje nejplnější artikulaci melodramatického modu. Peter Brooks, c. d., s. 48–49. Spojitostem mezi operou a melodramatickým excesem se budu podrobněji zabývat v kapitole věnované Werneru Schroeterovi, pro nějž byla opera základní inspirační zdroj.

¹¹⁷ V případě Zwartjesovy tvorby nelze vliv melodramatického excesu vnímat jako dominantní, výrazný je však například ve snímcích *Spectator* (1970) nebo *Behind Your Walls* (1970).

jmenovaných tvůrců tak zejména prostřednictvím „campových“ praktik činí –, záměrem je však vystihnout, jak se melodramatický exces může transformovat, a nikoli popřít či ironizovat, při zapojení specifických expresivních a performativních mechanismů.

2.2 Specifika a možnosti melodramatické expresivity

Když byl Douglas Sirk dotázán na užití barev ve filmu *Psané ve větru* (1956), příznačně odpověděl: „V průběhu natáčení jsem používal objektivy s velkou hloubkou ostrosti, které předmětům a barvám dodávají potřebnou hrubost. Chtěl jsem tím vyjádřit vnitřní napětí postav, energii, již v sobě dusí a nemohou dostat ven.“¹¹⁸ Melodramatický exces vyniká právě možnostmi, jak rozptýlit emoce v prostoru: nemůže se opřít o charakterovou psychologii ani o jednání postav, a tak je promítá přímo do formální stránky. Na první pohled stojí na dlouhodobé opozici mezi vnitřní emocionální zkušeností a vnější formou výrazu, kterou se afektivní teorie snaží zpochybnit, oproti výkladům založeným na nedotknutelnosti individuálního nitra či naopak na jeho rozumovém uchopení však přesouvá pozornost k expresi samotné. Podle melodramatické logiky musí vše niterné prorazit ven, bez ohledu na množství odstínů, jež může mít – slovy Brookse, „nic není pochopeno, vše je přehnáno“.¹¹⁹ Ačkoli melodramatický exces zrovna nepřispívá k hlubšímu vhledu do tajů lidské duše, svým zřetelem k povrchovým znakům vyjevuje problematičnost teze, že významy existují nezávisle na svých konkrétních projevech. Především pak přináší výzvu pro teorii filmové formy: zmíněné „dynamické užití prostorových a hudebních kategorií na úkor intelektuálních a verbálních“ pozoruhodně rezonuje s „energetickým pojetím mizanscény“, s nímž přišla Anne Rutherford, zde je ovšem důležité jej spojit přímo s problémem výrazu.¹²⁰ Rozprostrané emoce od afektivních intenzit odlišuje hlavně ustálená kodifikace významů, již melodrama uplatňuje v zájmu co největší srozumitelnosti a co nejsilnější divácké identifikace, ve vztahu k citícím subjektům. V progresivních melodramatech lze nicméně vyzorovat napětí mezi excesivním kódováním a produktivním dekódováním, mezi represí a uvolněním touhy, které naznačuje posun k afektivitě.¹²¹ Například ve zmíněném Sirkově snímku vedle přehnaně doslovných emocionálních momentů sledujeme také prchavé okamžiky, v nichž se významy

¹¹⁸ Citováno z: Thomas Elsaesser, c. d., s. 166.

¹¹⁹ Peter Brooks, c. d., s. 41.

¹²⁰ Anne Rutherford, c. d., s. 60–67.

¹²¹ Projevy tohoto napětí v melodramatu rozebírá např.: Elena del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, s. 38–61.

odpoutávají od subjektu a přetvářejí se v mezi-tělesném prostoru. Ukázkou může být například slavná montážní sekvence, v níž Marylee v červených šatech divoce tančí ve svém pokoji, zatímco její otec umírá na schodech (Obr. 7, 8). Prvoplánová vzpoura proti autoritě ústí v dionýský tanec smrti, v němž mizí hranice mezi těly, mizanscénou a objekty. Tento účinek vzniká nejen zrychlenou montáží, zběsilou jazzovou hudbou a barevnou symbolikou, ale hlavně způsobem, jakým se tančící tělo pod vlivem nekontrolovaného pohybu mění ve změk rozmazaných rudých skvrn, které si podrobují prostor a vytvářejí dynamický kontrast k destruktivnímu pádu otce na schodišti (Obr. 9, 10).



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10

Z výše uvedeného rovněž vyplývá, že melodramatický exces obrací pozornost k temporálnímu charakteru výrazu. Příklady se tentokrát dají nalézt i v těch nejprimitivnějších formách melodramatu – stačí si vybavit typické zlomové momenty z telenovel či soap oper. Jakmile postavy citově vzplanou nebo se dozvědí o nějaké zdrcující skutečnosti, děj na okamžik ustrne, buď skrze živý obraz,¹²² nebo detail tváře, začne hrát hlasitá expresivní hudba

¹²² Živým obrazem, alespoň ve formě příznačné pro melodramatický modus, se zde míní „vizuální shrnutí vypjaté emocionální situace“, v němž děj „na okamžik ustrne ve statickém a symbolickém uspořádání“. Richard Murphy, c. d., s. 159. K problematice živých obrazů v melodramatické estetice a zejména jejich experimentální podobě viz podkapitola 2.2.3.

a vše se soustředí na hrdiny, již podněty vstřebávají, ještě než jsou schopni adekvátně zareagovat. Tyto shrnující okamžiky, v nichž „vteřina trvá celý život a minuta je věčnost“,¹²³ jde samozřejmě zkoumat z narativní perspektivy. Již Elsaesser naznačil, jak melodramatické momenty dočasně podkopávají lineární chod vyprávění,¹²⁴ a Lea Jacobs později prohlásila „situaci“ za jádro melodramatické formy na úkor narativní akce.¹²⁵ Z pohledu afektové teorie má však větší smysl promyslet jejich vztah k trvání. Rozkol, který expresivní okamžik vnáší do filmového dění, nemusí znamenat jen zastavení toku času – při jeho sledování rozpoznáváme, jak se jednotlivé složky obrazu uvádějí do pohybu, aby zhmotnily co největší množství emocionálních a symbolických významů v co nejkratším časovém úseku a zanechaly v publiku co nejvýraznější citovou odezvu. Tanec smrti z *Psané ve větru* představuje působivý úkaz takto zhuštěné situace, jejíž smysl postupně vyplývá ze souvztažnosti dvou různých temporálních modů: frenetického, postupně eskalujícího pohybu Marylee a belhavou, přerušovanou chůzí otce, jež končí ve smrtelné agónii. Kondenzace významů se zároveň neomezuje na tělesnou interakci, může se zrovna tak prosadit v emocionálně nasycených objektech, pro melodramatický modus příznačných. Například v závěrečné scéně Sirkova filmu, v níž Marylee, rozmazlená dcera ropného magnáta, zdrcená ztrátou otce a bratra a zklamaná neopětovanou láskou, hledí falický model těžařské věže, zatímco na ni „dohlíží“ rámuující obří portrét otce: promítání sexuální a emocionální frustrace do objektu se snoubí s dětskou fixací na otcovskou figuru (Obr. 11).



Obr. 11

¹²³ Karel Thein, Rychlost a slzy: Nad melodramatem Pedra Almodóvara. In: Týž, *Rychlost a slzy: Filmové eseje*. Praha: Prostor 2002, s. 31.

¹²⁴ Viz Thomas Elsaesser, c. d. Naratologickou rovinu Elsaesserovy studie domýšlí do důsledků Cynthia Baron, která představuje melodramatickou naraci jako variaci na klasické vyprávění. Cynthia Baron, “Tales of Sound and Fury” Reconsidered: Melodrama as a System of Punctuation. *Spectator* 13, 1993, č. 2, s. 46–59.

¹²⁵ Lea Jacobs, The Woman’s Picture and the Poetics of Melodrama. *Camera Obscura* 31, 1993, č. 1, s. 121–147.

V těchto vlastnostech melodramatického excessu jde vidět množství potencialit, které (nejen) pro experimentální filmaře mohou být výzvou. K řešení se nabízejí hlavně otázky, zda lze emoce rozptýlené v prostoru zbavit závislosti na subjektech a nakolik je možné interval výrazu ještě více rozevřít, aby nebyl jen odchylkou v konzistentním narativním schématu. Analýza těchto proměn se každopádně neobejde bez revize pojetí expresivity jako takové.

2.2.1 Od exteriorizace nitra k výrazu-události

Reinterpretace pojmu „výraz“ (*expressio*) představuje jedno z nejdůležitějších východisek afektové teorie. Afekty se nemohou opřít o žádný ustálený zdroj, z něhož by vycházely, ani o sémanticky uchopitelné formy, ve kterých se manifestují, nicméně zahrnují produkci nových kvalit a vztahů. Afektová teorie tudíž rehabilitovala koncepci výrazu tak, aby se zakládala na imanentním principu. Jako největší inspirace posloužil Deleuzův návrat ke Spinozovi, konkrétně v knize *Spinoza et le problème de l'expression*. Ve svém výkladu Spinozovy ontologie si všímá paradoxu, že to, co je vyjádřené (esence), „neexistuje mimo své vyjádření [atribut], a přesto se tomuto vyjádření nepodobá“ – pouze se vztahuje k substanci, jež „vyjadřuje sama sebe jako rozdílnou od výrazu samotného.“¹²⁶ Exprese v Deleuzově verzi znamená triádu explikace–implikace–komplikace: substance kontinuálně rozvíjí sama sebe, ale zároveň zůstává zavinitá v attributech a modech, které ji vyjadřují, komplikace pak obnáší vzájemné proplétání obou těchto pohybů.¹²⁷ Spinozova koncepce v Deleuzově aktualizaci umožňuje chápat výraz mimo transcendentní kauzalitu: významy nemají původ v nějakém odděleném, nadřazeném principu, ať už jde o Boha, subjekt, duši či strukturu, ani se mu nepodobají, nýbrž se dynamicky utvářejí ve víru vznikajících a zanikajících spojení mezi prvky. Dualita mezi vnitřkem a vnějškem zde mizí, neboť to, co považujeme za niterné, tvoří pouze dočasný efekt triadických procesů.¹²⁸ Afekty by se tak na rozdíl od tradičně vnímaných emocí nevynořovaly z individuálního nitra, ale probíhaly mezi aktivně či pasivně reagujícími těly a objekty na rovině imanence.

¹²⁶ Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy*, s. 333.

¹²⁷ Tamtéž, s. 16.

¹²⁸ Deleuze později přišel s koncepcí „záhybu“, skrze niž výraz chápe jako kontinuální zavíjení vnějšku. Podobně jako se člení do záhybů papír nebo tunika, hmota prochází dělením tak, že záhybů vzniká nekonečně mnoho, aniž by se rozpadly na body či části. Záhyb v Deleuzově pojetí úzce souvisí s filosofií Gottfrieda Wilhelma Leibnize a barokní estetikou. Gilles Deleuze, *Záhyb: Leibniz a baroko*. Praha: Herrmann & synové 2015. Jakkoli má tento výklad expresivity v mnoha ohledech blízko ke spinozovskému, pro účely této práce bude vhodnější ponechat jej stranou, protože tolik nezohledňuje tělesnost afektů.

S imanentní expresivitou souvisí Deleuzova zmíněná distinkce mezi virtuálním a aktuálním. Tuto pojmovou dvojici nelze zaměňovat se vztahem mezi možným a skutečným, jelikož mezi oběma elementy nepředpokládá jednoznačnou kauzalitu, naopak zdůrazňuje jejich vzájemnou provázanost. Oproti dualitě možné/skutečné totiž virtuální/aktuální bere v potaz tři úrovně difference. Zaprvé, virtuálno je heterogenní směs intenzit, která je diferentní sama v sobě: není uniformní masou, z níž se vydělují „skutečné“ prvky, neustále se vyvíjí. Zadruhé, virtuálno prochází procesem aktualizace, jež je zároveň další diferenciací: aktuálno se na rozdíl od skutečného nikdy přímo nepodobá tomu, z čehož vychází – jak zní Aristotelův známý příklad, víno nepředstavuje potenciální, předem určující podobu octa, stává se jím jen za cenu své vlastní variace, kvůli níž však nepřestává být vínem.¹²⁹ Zatřetí, mezi oběma uvedenými diferenciacemi, diferenciací virtuálna (differentiation) a diferenciací aktuálna (differentiation), rovněž existuje rozdíl v povaze, tudíž je nelze podřídít příčinné souvislosti.¹³⁰ Expresí afektu by potom odpovídala pohybu aktualizace, který by nicméně zahrnoval i nekonečné proměňování virtuální sféry. A jak později připomenul Mark Hansen, vedle aktualizace virtuálna je stejně podstatná také „virtualizace aktuálna“, spočívající v zapojení těla do vztahů s mechanismy (například s digitální technikou), jež nejen přesahují percepci, ale navíc urychlují produkci nových afektivních relací, které rekonfigurují zažitě zvyky a rytmy těla.¹³¹

Pro deleuzovsko-spinozovskou afektovou teorii je ústřední Massumiho koncepce výrazu-události, jež vystihuje moment vznikání afektu na pomezí virtuálna a aktuálna, respektive při procesu aktualizace. Událost v tomto smyslu není totožná s faktickou situací ani s její zastřešující ideou, spíše tvoří jakýsi exces dění – Massumi parafrázuje Artaudův výrok, že „expresí vyjadřuje příliš mnoho na to, aby se zrodila, a také vyjadřuje příliš mnoho ve svém zrození“.¹³² Výraz-událost prezentuje veskrze přechodový jev, něco, co se nepřetržitě formuje, v prchavých intervalech zasahuje do žitého světa a zase se z něj vytrácí.¹³³ Tělo zde tvoří entitu, kterou expresivní energie postihuje, v níž vyvolává „kompresní šok“, ale zároveň

¹²⁹ Aristotelés, *Metafyzika*. Praha: Rezek 2008, s. 208.

¹³⁰ K Deleuzově výkladu aktuálního a virtuálního, který pro nás bude v kontextu expresivity relevantní, viz Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 204–221.

¹³¹ Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, s. 145.

¹³² Citováno z: Brian Massumi, *Like a Thought*, s. xxxii.

¹³³ Tamtéž, s. xxix.

prostředek, jenž realitu tohoto šoku zpracovává a šíří dál, čímž uvádí do praxe expresivní potenciál k formování nových relací.¹³⁴ Massumi bohužel nerozvádí, jakými cestami může tělo potenciality kreativně uchopit a přetvořit, zmiňuje však, že určité expresivní praktiky mají schopnost „aktualizovat moment emerze jako takový“, která však zachycení formujících sil výrazu vyžaduje také „systematickou deformaci“.¹³⁵ V pozdějších statích mluví o „rozštěpení situací vedví“, otevírání mikrointervalů ve skutečných událostech, rytmů úniku a návratu mezi percepcí afektivní kontinuity na jedné straně a útržků zkušenosti, kterou lze fakticky vypovědět a vtělit do slov a gest, na straně druhé.¹³⁶ Jinak řečeno, i když je exprese afektu stěží zachytitelná v reálné zkušenosti, existují praktiky, které mohou vyjavit rozhraní, v němž vzniká a zaniká. Za ukázkový případ takového rozhraní Massumi považuje rituál. V knize *Semblance and Event* (2011), v daném směru zjevně inspirované filosofií Susanne Langer¹³⁷, rituál označil za „techniku existence“, která slouží k „vyvolání virtuálních událostí“ a „mobilizaci afektivní tonality za účelem vytváření mimosmyslových vazeb mezi působícími silami“.¹³⁸ K tomuto cíli využívá různé techniky, zejména kolektivní tělesnou performanci, autor nicméně zdůrazňuje, že nemá na mysli tělesnou interakci v klasickém slova smyslu, tedy střetávání či propojování těl v prostoru, nýbrž zvýraznění „mezer mezi věcmi“, „intervalů mezi jednotlivými momenty“.¹³⁹ Není podstatné, co se děje uvnitř těl ani během kontaktu těl, ale co vzniká mezi těly. Významy se tedy rodí mimo jakékoli tělesné kotviště, ovšem zároveň jedině na základě tělesných projevů, mezi nimiž se formují rezonance či disonance. Umění by potom mělo nabízet možnosti, jak tyto praktiky rozvinout, nicméně jak už naznačila předchozí kapitola, (nejen) u Massumiho umění plní až příliš často služebnou roli vůči všeobjímající vitální zkušenosti. Massumi reflektuje umění velmi často, ovšem autentický výraz-událost zaznamenává takřka výhradně v živých performancích, happeninzích či improvizovaných akcích, případně v abstraktní malbě.¹⁴⁰ Umění v jeho pojetí navíc

¹³⁴ Tamtéž, s. xxxi.

¹³⁵ Tamtéž, s. xxxiii.

¹³⁶ Brian Massumi, *Semblance and Event*, s. 73.

¹³⁷ Langer své pojetí rituálu jakožto „symbolické transformace zkušenosti“, založené na „artikulaci“, a nikoli prostém spontánním projevu emocí, rozvinula zejména zde: Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York: New American Library 1959.

¹³⁸ Brian Massumi, *Semblance and Event*, s. 124.

¹³⁹ Tamtéž, s. 67.

¹⁴⁰ Spolu s Erin Manning dokonce založil SenseLab, laboratoř pro výzkum a tvorbu operující na pomezí filosofie, umění a aktivismu, která se výrazy-události pokouší inscenovat. Brian Massumi, *Politics of Affect*, s. 70–82.

nevynalézají specifické výrazy afektů, má za úkol „pouze“ vyjevovat, jak moment utváření afektu funguje.

Aplikace daného modelu expresivity na melodramatický mód může stále působit zvláště, minimálně uvedené příklady z filmu *Psané ve větru* však ukázaly, že melodramatický exces může přesáhnout ryze exteriorizační a reprezentativní rovinu. Otázka zní, jakou formou dokáže výrazu vtisknout rozměr události, jež by obsáhla křehký interval aktualizace virtualit a virtualizace aktualit, aniž by se zvrhla v proud abstraktních obrazů. K nalezení této formy musíme sáhnout po dílech tvůrců, kteří melodramatický exces transformovali tak, aby jeho expresivní potenciál rozvinuli. Rozkrytí dané formy potom za pomoci vhodných nástrojů zároveň dovolí korigovat vitalistické odstíny výrazu-události ve prospěch svébytných uměleckých variant.

2.2.2 Ritualizované melodrama

Jak vidno, melodramatický exces dokáže působení vznikajícího výrazu distribuovat v prostoru ve filmu, a učinit jej tak viditelným i smyslově rezonantním. Kappelhoff hovoří v souvislosti s filmovým melodramatem o „expresivním pohybu“, estetickém tvarování času a prostoru skrze specifické výrazové prostředky, které nejenže záměrně vyjadřují atmosféry, nálady a pocity, avšak jsou také schopné je vyvolat v divácích v podobě afektivních reakcí, jež s reprezentovanými emocemi mohou a nemusí být totožné.¹⁴¹ Autor sice klade zřetel na vztah mezi dílem a recipientem, obecně však demonstruje, že expresivita nestojí nutně na kódování a dekodování významů (tyto procesy přicházejí ex ante, respektive ex post), nýbrž na přenosu afektů mezi těly, umožněném právě formálními nástroji.¹⁴² Esenciální schopnost afektivní náky melodrama nejvíc přibližuje rituálu, kulturní formě, k níž je z nejrůznějších důvodů často přirovnáván. Například podle Brookse melodrama připomíná rituál v tom ohledu, že zachází se zkušeností bolesti a utrpení takovým způsobem, že vyhání jejich zlé příčiny.¹⁴³ V závěrečné pasáži knihy dokonce tvrdí, že melodrama svým vyzíváním k aktivní konforntaci negativních žvlů nahrazuje obětní rituály.¹⁴⁴ Vedle očišťující funkce ovšem

¹⁴¹ Kappelhoff navazuje na koncepci expresivního pohybu, s níž přišel antropolog Helmuth Plessner. Hermann Kappelhoff – Cornelia Müller, *Embodied Meaning Construction: Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film. Metaphor & the Social World* 1, 2011, č. 2, s. 133–134.

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ Peter Brooks, c. d., s. 17.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 206.

existuje rovněž funkce expresivní, svázaná s afektivitou materiálních těl. Melodramatická fikce buduje svůj účinek na zachycení těl v transu, v němž vyrazí na povrch jejich zranitelnost pod vlivem kontrolních mechanismů a zároveň jejich nepředvídatelnost, naznačená ve zmíněném Sirkově filmu, výbušný exces, který těla vyvrací z ukotvení v subjektivizačních a narativizačních mechanismech a šíří jejich potenciality všemi směry. Ukazuje tím, že genezi významů není možné myslet bez materiálního (spolu)působení těl a objektů, bez kapacity afikovat a být afikován. Co kdyby tento exces nebyl jen dočasným výkyvem a stal se ústředním principem díla? A co kdyby se melodrama doslova transformovalo v rituál, jenž by kromě boření identit a slévání hranic také něco utvářel? Tento potenciál v melodramatickém excesu viděl už Artaud, když romantická melodramata z 19. století označil za poslední opravdovou formu divadelního spektaklu, v níž „přežívá cosi z rituální podstaty divadla“.¹⁴⁵ V divadle krutosti mají „prostorové hieroglyfy“, od těl přes světla až po zvuky, vytvářet „chaotické vření, plné náznaků a místy podivně uspořádané“, v němž se všechny znaky budou proplétat „podivnými kanály vyhloubenými v samotném duchu“.¹⁴⁶ Tyto stimuly dokáží „zaútočit na divákovu sensibilitu ze všech stran“, uvést jej do dionýského opojení, skrze nějž dojde k morálnímu i duchovnímu očištění.¹⁴⁷ Spíše než terapeutické cíle Artaudova divadla pro nás může být inspirativní energetické nasycení mizanscény, aplikovatelné nejen pro divadelní jeviště, jakož i expresivita zrozená z interakce heterogenních prvků.

Zásluhou Artauda a jiných ikonoklastů rituální principy v minulém století znovu pronikly do mnoha uměleckých odvětví, z logických důvodů hlavně do avantgardního divadla a performance artu, které se skrze ně navracely k magickému kolektivnímu účinku dionýských slavností či obřadů „primitivních“ kultur.¹⁴⁸ Vysvětlení motivací pro různorodé projevy rituálních postupů¹⁴⁹ v kinematografii by bylo o poznání složitější, jakkoli s vývojem

¹⁴⁵ Viz jeho zmínky o melodramatu v eseji *Dost už mistrovských děl* (Antonin Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 86) či v dopisu Yvonne Allendy (Antonin Artaud, *Letter to Yvonne Allendy*, 25 November 1929. In: Týž, *Collected Works*, vol. 3. London: Calder and Boyars 1972, s. 182).

¹⁴⁶ Antonin Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 68.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 97. Souvislostem mezi melodramatickým modem a divadlem krutosti jsem se obšírněji věnovat ve své bakalářské práci, viz Jiří Anger, *Melodramatická imaginace a divadlo krutosti: V noci se třinácti úplňky*. Bakalářská diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta UK 2014.

¹⁴⁸ Vztahu mezi těmito uměleckými formami a rituálem se věnuje množství publikací – v posledních dekádách měly v tomto ohledu pravděpodobně největší vliv knižní studie Hanse-Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo* (1999) a monografie Eriky Fischer-Lichte *Estetika performativity* (2004), viz Hans-Thies Lehmann, *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav 2007; Erika Fischer-Lichte, c. d.

¹⁴⁹ Mám zde na mysli uplatnění rituální formy, a nikoli reprezentaci rituálů, kterou zprostředkovávají četné etnografické či antropologické snímky.

v daných odvětvích částečně souvisí – možná proto také dosud neexistuje filmovědná publikace, jež by se tomuto jevu souhrnně věnovala. Soustředěnější příznaky rituální tendence lze nicméně zaznamenat v americkém undergroundovém filmu, zejména v době od konce 40. do začátku 70. let. Důvody jednotlivých tvůrců pro využívání dané formy se pochopitelně různily, je však možné najít mnohé styčné motivy, minimálně ve smyslu hledání alternativ vůči modelování prostoru, času a tělesnosti v klasické hollywoodské kinematografii i vůči abstraktnímu filmu. Prostor se stává jasněji ohraničeným a viditelněji symbolickým, čas se odvíjí cyklicky, přičemž opakování bývá v deleuzovském duchu zároveň diferenciací, těla vykonávají nekauzální, stylizované pohyby, značící zaříkavací formule nebo vyzářující nekontrolovanou posedlost. Tyto proměny nabízejí neotřelé cesty, jak zasáhnout diváka na prerefektivní úrovni, vzbudit v něm podobně silný afektivní vzmach, jaký zažívají figury ve filmu, strhnout jej do víru rituální události, byť na rozdíl od divadelní performance pouze nepřímou. Pro nás každopádně nese větší význam zdánlivě vedlejší efekt formálních manipulací, totiž uvolnění intervalu, jež zavdává podnět k posunu od subjektivně a charakterově definovaných emocí k přechodovým afektům. Přichází zde v úvahu pojem „liminalita“, který v návaznosti na van Genepovo pojetí přechodových rituálů rozpracoval antropolog Victor Turner. Rituály podle něj zahrnují tzv. liminální fázi, ambivalentní stav existence, během níž jsou subjekty vytrženy z každodennosti a zároveň dosud neprošly opětovným zařazením do společnosti se změněným statusem: nacházejí se „mezi postaveními určenými a uspořádanými zákony, zvyklostmi, konvencemi a obřady“.¹⁵⁰ Liminální fáze tak vytváří „experimentální a inovativní kulturní sféru“, v níž lze prozkoumávat „nové způsoby jednání či nové kombinace symbolů“, které jsou následně „odmítnuty nebo přijaty“.¹⁵¹ Tento termín nalézá řadu využití v rozličných oborech, zvláště v oblasti performance studies, a může rovněž pomoci ve specifikaci afektivního intervalu. Kim Skjoldager-Nielsen s Joshuou Edelmanem liminalitu vymezují jako „tranzitivní a nestálou fázi na pomezí stabilních identit, již vyznačují konceptuální, prostorová a/nebo časová ohraničení, v jejichž horizontu jedinci, skupiny a/nebo objekty procházejí transformací mimo společenské principy“.¹⁵² Zdůrazňují pak, že liminalita může sloužit jako nástroj k popsání formy afektivní zkušenosti: dodává jí

¹⁵⁰ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell Paperbacks 1977, s. 95.

¹⁵¹ Victor Turner, Variations on a Theme of Liminality. In: Sally Falk Moore – Barbara G. Myerhoff (eds.), *Secular Ritual*. Assen: Van Gorcum 1977, s. 40.

¹⁵² Kim Skjoldager-Nielsen – Joshua Edelman, Liminality. *Ecumenica* 7, 2014, č. 1–2, s. 33.

určitou „plasticitu“, schopnost jak formu získávat, tak ji i tvarovat.¹⁵³ Oproti teorii divadla a performance, která koncepci liminality uplatňuje především na zrod dočasné komunity z herců/performerů a zapojených diváků představení,¹⁵⁴ v případě experimentálního filmu bude podstatnější právě jakožto rozhraní, v němž se afekty skrze formující či deformující prostředky zjevují v konkrétních, běžně nepostřehnutelných tvarech.

Ve filmech americké undergroundové scény narazíme na rozmanité formy rituálů, mnohdy v rozporu s jakoukoli podobou melodramatického excesu. Například průkopnická režisérka Maya Deren se ve svých „klasicistních“ filmových rituálech (viz *Ritual in Transfigured Time* /1946/) snažila zachovávat přesnou strukturu a choreografii a vášnivému patosu se spíše vyhýbala.¹⁵⁵ Další vyznavači rituálů danou formu využívali k parodické subverzi (Jack Smith), prohloubení lyrické imaginace (Stan Brakhage) nebo ke ztvárnění esoterických významů (Ira Cohen). Nejvýmluvnější příklad melodramatické varianty rituálů ztělesňuje tvorba Kennetha Angera, byť lze v jeho filmových obřadech nalézt i zmíněné parodické, lyrické i esoterické prvky. Anger dokázal správně vytipovat, do jaké míry je melodramatický exces vlastní „hollywoodskému Babylonu“¹⁵⁶, jeho celoživotní obsesi. Ve svých snímcích poodhalil mýtotvorný rozměr Hollywoodu, a to nahrazením klasické narativní formy opulentními rituály, v nichž je stylistická a emocionální přepjatost dotažena do extrému. Vyjevuje se tak nebezpečná a rozvratná stránka excesu, jež částečně slouží k (notně ambivalentní) podvrtné kritice, avšak především ke zkoumání liminálních zkušeností. Tvůrcův manýrismus staví na odív neobroušený patos, který ve Waldenfelsově duchu zahrnuje až nesnesitelné utrpení a vyrvání ze sebe sama,¹⁵⁷ ale současně otevírá horizont, v němž afektivní nákaza nutí zasažené entity ke vzájemné transformaci. Angerovu koncepci rituálů, a obecněji také možnou podobu ritualizovaného melodramatu, snad nejlépe znázorňuje středometrážní film *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954). Stanislav Ulver

¹⁵³ Autoři se zde přiznávají inspirují koncepcí plasticity, již zformulovala filosofka Catherine Malabou. Tamtéž, s. 38.

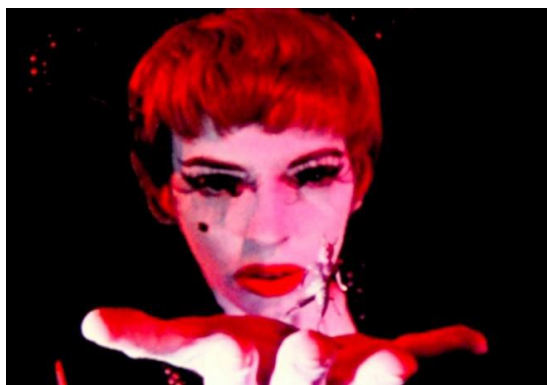
¹⁵⁴ Tento rozměr sleduje např. Fischer-Lichte, se zřetelným odkazem na Turnera. Z tělesné (spolu)přítomnosti herců a diváků během divadelní performance vzniká „estetická komunita“, v níž dočasně zanikají hranice mezi individuy v extatickém opojení. Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London and New York: Routledge 2005, s. 17–45.

¹⁵⁵ P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943–2000*. New York: Oxford University Press 2002, s. 31–41.

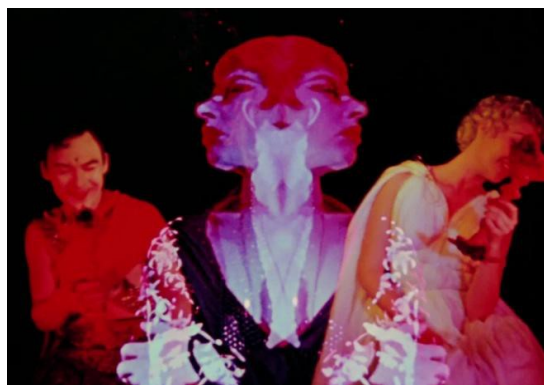
¹⁵⁶ Odkazují na Angerovu slavnou knihu *Hollywood Babylon* (1959), věnovanou temným tajemstvím továrny na sny. Kenneth Anger, *Hollywood Babylon*. London: Arrow Books 1986.

¹⁵⁷ Bernhard Waldenfels, The Role of the Lived-Body in Feeling. In: Rüdiger Campe – Julia Weber (eds.), c. d., s. 251.

charakterizuje tento film jako „mýtus o konci utilitárního člověka a vzniku rozpolcených konfliktních charakterů. Barva, fantastické kostýmy, psychedelické osvětlení a hudba [Janáčkova *Glagolská mše*] se podílejí na vytvoření atmosféry slavnosti, kterou Šiva a Kálí pořádají pro ostatní božstva na Panovu počest.“¹⁵⁸ Konkrétní mytický základ a charakterizace jednotlivých Bohů hraje až druhotnou roli, stejně jako okultní symbolika – určující je ztvárnění průběhu rituální transfigurace. Liminální fázi zde jasně vymezují jak formální, tak tematické znaky: když si účastníci hostiny připijí, spustí se frenetická víceexpoziční koláž, v níž zaniká principium individuationis na úkor kolektivního výrazu deliria. Není zde přechodu od jednoho prvku k druhému, všechny singularity vstupují do kontinuální variace. V první, euforické pasáži sledujeme vršení, proplétání a rozdvojování přízračných těl, tváří vyzařujících emoce s neznámým původem, karnevalových masek a barevných světel, které v pravých momentech narušuje zdánlivá nehybnost, ztělesněná strnulými figurami v pozadí, jež dokola opakují zaříkávací gesta či hypnotické pohyby (Obr. 12, 13). Tento nenápadný rozkol svévolně rozvíjí napětí mezi relativními mody rychlosti a pomalosti, v němž afekty prorážejí na scénu a nabývají na intenzitě. Vrchol melodramatická nicméně přichází až ve chvíli, kdy se orgiastické vytržení stává nesnesitelným. Dění začnou ovládat různé odstíny rudé barvy, která zde netvoří prvoplánový symbol vášně či destrukce, nýbrž doslova pohlcuje obraz. Rudá smršť rozmazává hranice mezi exponovanými těly a předměty a nechává kolektivní výraz pod extrémním nápořem mizet. Těla se pod tíhou utrpení nehroučí, nýbrž kladou odpor, a příznačně v těchto okamžicích největší krize dávají najevo nejsilnější tvůrčí vzepětí (Obr. 14, 15). Oproti původnímu melodramatickému modelu zde již touha, které vznikání afektů dává průchod, není vztažena k vnější represi, zato k možnosti svého vlastního zhroucení, jemuž lze buď podlehnout, nebo z něj vykřesat neočekávanou tvůrčí sílu.



Obr. 12



Obr. 13

¹⁵⁸ Stanislav Ulver, *Západní filmová avantgarda*. Praha: Český filmový ústav 1991, s. 134.



Obr. 14



Obr. 15

2.2.3 Tableau vivant a síla pregnantního okamžiku

Rituální forma se v kinematografii projevuje mnoha způsoby, předpokládá však určitou konfiguraci, která zohlední liminální charakter prostoru, času a těl. Pravděpodobně nejvyužívanějším útvarem tohoto druhu je již zmiňovaný živý obraz, neboli tableau vivant. Tato technika ve filmu mnohdy slouží jen k zastavení plynoucího děje v rozhodujícím okamžiku, který tak získává emocionální či symbolický význam. Rozličné filmové a intermediální experimenty, ať už z plodného období 60. a 70. let nebo z posledních dekad, ovšem naznačují, že účinek živých obrazů může spočívat v něčem hlubším: expresivní využití „dostatečných rozloh prostoru vyplněných tichem a nehybností“¹⁵⁹ může vést k produktivní hře s tenzemi či paradoxy mezi různými prvky scény, jakož i mezi distinktivními médii, které se v daném formátu střetávají a upozorňují tak na hybriditu kinematografického obrazu.¹⁶⁰ Zde bude nejdůležitější vyjasnit, jak tableau vivant dokáže zahrnout složité dění v afektivním intervalu, v případě konkrétní melodramatické interpretace potom ozřejmit, co se v experimentálních melodramatech stává se symbolickým prostorem, pregnantním okamžikem a statickými těly, jež jsou živým obrazům vlastní.¹⁶¹

Termín „živý obraz“ v původním slova smyslu označuje seskupení lidí v nehybných stylizovaných pózách, kteří společně prezentují nějaký výjev. V 18. století, kdy se živý obraz

¹⁵⁹ Antonin Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 63.

¹⁶⁰ Intermediální povahu živých obrazů rozebírá např.: Brigitte Peucker, *The Material Image: Art and the Real in Film*. Stanford: Stanford University Press 2007.

¹⁶¹ Tomuto tématu jsem se již dříve věnoval v článku, jehož poznatky zde rozvíjím: Jiří Anger, Dva režimy časovosti: Živé obrazy v raném díle Wernera Schroetera. *Cinepur* 22, 2016, č. 107, s. 63–67.

ustavil jako plnohodnotná umělecká forma, byly takovými výjevy obvykle historické události, malby či sochy.¹⁶² Od počátku ovšem existovaly také tableaux vivants, které nebyly čistě mimetické, nýbrž expresivní, vystihující význam dané situace, jež se staly běžnou součástí divadelních představení a později také mnoha jiných médií, včetně opery, literatury, filmu či performance artu. Právě tento rozměr živých obrazů nejvíce přitahuje pozornost teoretiků – například Barthes používal v souvislosti s tableaux vivants Lessingův pojem „pregnantní okamžik“, označující zásadní moment, který v sobě koncentruje co nejintenzivnější významy a slasti a v němž můžeme „jedním pohledem číst současnost, minulost a budoucnost“ reprezentovaného dění.¹⁶³ Pregnantní okamžik nepotřebuje nutně žádné „před“ ani „po“, neboť vše obsáhne ve vyhraněném času a prostoru, logicky tedy nezapadá do lineárního vyprávění. I když jej lze do klasických příběhů zdánlivě snadno integrovat, ať už jako zpestřující či demonstrativní prvek, vždy v sobě nese určitý exces, který hrozí narativní strukturu rozvrátit, nebo k ní dokonce nabízet alternativu.

V tomto ohledu je důležité, že technika živých obrazů zažila největší rozmach ve francouzských divadelních melodramatech z přelomu 18. a 19. století. Už Denis Diderot, který stál za koncepcí scénických obrazů (tableaux), předchůdců pozdějších tableaux vivants, zdůrazňoval, že by vrcholné scény měly být zahráné skrze tělesná gesta a pózy, aby dosáhly co největšího emocionálního účinku.¹⁶⁴ Melodramatická forma, založená na hyperbolickém vyjádření niterných citů, jež unylý oficiální jazyk nedokázal uspokojivě postihnout, uplatnila toto pojetí v masovém měřítku. Živé obrazy nesloužily jen k vyvolávání silných emocionálních reakcí, plnily rovněž úlohu (kontra)narativní a symbolickou: zastavují tok děje v konkrétním uspořádání, které prozrazuje významy, jež byly do té doby neznámé nebo pouze implicitní. Tento účinek by bylo lákavé vykládat snahou zabrzdit tok času a uchovat výchozí stav před úklady temných sil – Paul Coates mluvil o „apokalyptické touze zadržet čas v jeho plynutí“, která „prozrazuje fundamentální strnulost melodramatické formy“, stále ukotvenou v bezproblémovém „prostoru nevinnosti“¹⁶⁵ – problém je však složitější. Využití živého obrazu obnáší přeměnu narativního prostoru v prostor expresivní, v němž záleží na okamžiku,

¹⁶² Danielle Paz, tableau vivant. Dostupné z: <<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/tableau-vivant>; cit. 10. 2. 2017>.

¹⁶³ Roland Barthes, Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Týž, *Image, Music, Text*. London: Fontana Press 1977, s. 69–78.

¹⁶⁴ Peter Brooks, c. d., s. 64–67.

¹⁶⁵ Paul Coates, *Film at the Intersection of High and Mass Culture*. Cambridge: Cambridge University Press 1994, s. 60.

kdy se význam teprve utváří, okamžiku, kterému přísluší specifické trvání, na nějž se divák musí „přeladit“. V tom spočívá skrytý potenciál i těch nejstandardizovanějších a pro současné publikum nejsměšnějších dobových melodramat.

Do kinematografie pronikly melodramatické živé obrazy velmi záhy. V dobách „kinematografie atrakcí“ tableaux vivants představovaly ústřední formu časoprostorového uspořádání: filmová představení tvořil sled samostatných výjevů, jež měly diváky primárně uchvátit, aniž by na sebe nutně navazovaly.¹⁶⁶ Touha po srozumitelných příbězích nicméně brzy převládla a lineární narace založená na kontinuitním střihu odsunula živý obraz do podružné role – i vyjádření pregnantních okamžiků stále častěji obstarávaly detaily tváří. V průběhu dalších dekád vraceli melodramatické živé obrazy do hry mnozí tvůrci spjatí s uměleckým či avantgardním filmem, od Sergeje Ejzenštejna či německých expresionistů ve 20. letech přes americké experimentální režiséry 50. a 60. let (zvláště Kenneth Anger nebo Jack Smith) až po postmoderní filmaře, kteří se od emocionálního a stylistického excesu mnohdy distancovali, avšak melodramatický původ dané techniky reflektovali (Peter Greenaway, Michael Haneke).¹⁶⁷ Tyto reinterpretace živých obrazů měly různorodé motivace, zpravidla spojené s hybridizací filmového média, z konkrétního hlediska afektivity potom nese patrně největší váhu rozehraní rozporů mezi pohybem a nehybností, kontinuitou a stází, jež zásadním způsobem proměňuje vnímání prostoru, času a tělesnosti jak v kinematografii, tak v zažitých formách živých obrazů. Nezadržitelné kauzální plynutí filmové akce naráží na statický rám, proměnlivý kinematografický prostor ustrnuje v malířské či fotografické kompozici, těla vypovídají poslušnost senzomotorickému schématu a mění se v živé sochy. Melodramatický exces díky své schopnosti exaltace a zhuštění vášní do pregnantních okamžiků nabízel i v tomto aspektu vhodný inspirační zdroj, který bylo nicméně třeba znovu promyslet, aby neskončil v pasti narativizačních a subjektivizačních mechanismů. Živý obraz se stal dynamickou jednotkou, jež mezi „pohyblivými“ a „statickými“ znaky ustavuje

¹⁶⁶ Tom Gunning, Film atrakcí: Raný film, jeho diváci a avantgarda. *Illuminace* 13, 2001, č. 2, s. 51–57. K otázce návaznosti kinematografických tableaux vivants na divadelní melodrama viz např.: Roberta E. Pearson, *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press 1992, s. 38–40.

¹⁶⁷ Inspirace tableaux vivants z divadelních melodramat v dílčí formě přežily rovněž v mnoha pozdějších intermediálních útvarech, například v některých videoartových dílech Billa Violy či Lecha Majewského. K post-kinematografickému využití živých obrazů viz Ágnés Pethő, "Housing" a Deleuzian "Sensation:" Notes on the Post-Cinematic Tableaux Vivants of Lech Majewski, Sharunas Bartas and Ihor Podolchak. In: Táž (ed.), *The Cinema of Sensations*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2015, s. 155–185 nebo pátou kapitolu z knihy Steven Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, s. 121–148. Spojitost Violy, Majewského a jiných spřízněných videoartových tvůrců s melodramatickým excesem, zvláště s jeho transformovanou podobou, bohužel dosud nebyla akademicky reflektována.

nekončící vzájemnou výměnu – symbolický prostor přechází v liminální, zmražený čas se rozptyluje v pluralitní trvání, tělesná sousoší začínají vykazovat známky dosud nepatrné aktivity, to vše navíc ve vztahu k domněle ustáleným časoprostorovým charakteristikám filmového média.

Obzvláště radikální byli v této transformaci experimentální režiséři z přelomu 60. a 70. let, zejména Carmelo Bene, Philippe Garrel či Werner Schroeter.¹⁶⁸ Všichni tři ve svých snímcích na pomezí filmu a performance artu¹⁶⁹ charakter živých obrazů výrazně redefinovali směrem k autonomnímu principu, v němž se místo statických a symbolických výrazů nitra opakovaně rozpoutává afektivní přenos mezi těly v rituálním deliriu. Zatímco Bene pregnantní okamžik zahluje smyslovými vjemy a Garrel jej naopak vyprazdňuje, Schroeter zaměřuje pozornost na proces, v němž se jeho význam utváří. Živé obrazy se v jeho pojetí transformují v bloky trvání, které napětí mezi pohybem a nehybností rozměňují (nikoli ruší) ve variaci odstředivých a dostředivých sil. Příkladem může sloužit Schroeterův snímek *Eika Katappa* (1969), byť trochu jiným způsobem než filmy, které zužitkují pro případové studie. Dílo sestává z relativně uzavřených epizod, v nichž živé obrazy přepisují ikony západní kultury, od symbolů křesťanského mučednictví přes ústřední momenty klasických oper až po kabaretní představení. Tyto výjevy herci předvádějí záměrně přehnanými a diletantskými gesty v improvizovaných prostorech (interiérových i exteriérových) za doprovodu asynchronní hudby, která střídá fragmenty z operních árií, vídeňských valčíků či popových písní. Pregnantní okamžiky, tvořící úběžný narativní princip, jsou neustále přerušované, obměňované a převáděné do jiných souvislostí. Dekonstruktivní rozměr Schroeterova počínu pro nás až tak směrodatný není,¹⁷⁰ důležitější je pochopitelně expresivní pohyb, který rozehrává napětí mezi prvky obrazu určující pro zrod afektu. Ukázkou budiž sekvence vycházející z německé legendy o Nibelunzích, zejména z lásky Siegfrieda a Kriemhildy, jež končí hrdinovou tragickou smrtí. *Tableaux vivants* na pomezí filmu, opery a divadelní

¹⁶⁸ Zmínku si zaslouží rovněž Raúl Ruiz, který svou fascinaci tableaux vivants později vysvětloval zájmem o „nepatrné, téměř nepostřehnutelné pohyby“, které modely mimoděk vykonávají, když se snaží zachovat nehybné pózy. Raúl Ruiz, *Poetics of Cinema 1*. Paris: Dis Voir 1995, s. 51.

¹⁶⁹ Technika živých obrazů hrála v dobovém avantgardním divadle a performance artu ústřední roli. Např. ve způsobu, jakým (nejen) s danou formou v 60. a 70. letech zacházel Robert Wilson, lze vypočítat mnohé styčné body s díly zmíněných tvůrců. Zatímco Bene a spol. zanášeli do filmových tableaux vivants prvky performance, Wilson ve svých představeních aplikoval prostředky kinematografické. K využití živých obrazů v avantgardním divadle a performance artu, se zvláštním důrazem na Wilsona, viz Hans-Thies Lehmann, c. d., s. 192–194, 218–220. K dalším souvislostem viz podkapitulu 2.3.1.

¹⁷⁰ Dílčí analýzu Schroeterovy dekonstrukce klasik západní kultury v tomto filmu lze najít například zde: Michelle Langford, *Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*. Bristol: Intellect 2006, s. 98–101.

performance strukturují útržkovité asociace dávné pověsti mnoha způsoby, například tím, že proměňují přirozenou prostorovou koordinaci postav v kvazi-rituální stylizaci. Opakují se zejména dva pregnantní okamžiky – Siegfriedovo úmrtí a Kriemhildino truchlení –, v nichž však postavy nereagují adekvátně situaci. Siegfried se svíjí v protahovaných smrtelných křečích, zatímco zbylé postavy setrvávají v odvrácených pózách (Obr. 16, 17). Kriemhildina zoufalá gesta, jakoby zacyklená ve smyčce, nedocházejí naplnění ani synchronizace s ostatními aktéry scény, ustrnulých v tradičních modlitebních postojích (Obr. 18, 19). Živé obrazy zjevně netvoří ohnisko narativního vývoje, ovšem ani s melodramatickými „zamrzlými momenty“¹⁷¹ je zcela ztotožnit nelze. Umělé prodloužení mezery mezi podnětem a odezvou výjevy přetváří v temporální pole, jež zviditelňují jemné, téměř nepostřehnutelné pohyby, které figury zmítané mezi snahou udržet nehybnou pózu a učinit vypovídající gesto mimoděk provádějí. Přičtěme si význačný decentralizující účinek hudby, odpoutávající od dění v obraze a odkazující k vytoženému Jinému za horizontem rámu, ale současně příliš těkavé, než aby hranici mohla přesáhnout. Všechny tyto tendence se sbíhají v motivu smrti, jehož význam transcenduje referenční rovinu Siegfriedova skonu. Mnohokrát zmiňovaná spřízněnost živého obrazu se smrtí¹⁷² nicméně není výrazem touhy po zastavení a uchování času. Pregnantní moment je totiž vyobrazen jako vždy-již-unikající a zároveň jako vždy-se-navracející, pokaždé v drobné obměně – zakládá se tak na dvojím pohybu mizení a zjevování, který by pro imanentní expresivitu nemohl být více příznačný.



Obr. 16



Obr. 17

¹⁷¹ Preferenci „zamrzlých momentů“ uvádí jako jednu z hlavních charakteristik melodramatické estetiky Laura Mulvey, jež v této vlastnosti zároveň vidí vhodné předpoklady k tematizaci vztahu mezi filmovým a fotografickým médiem. Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books 2006, s. 155.

¹⁷² Např. podle Barthesa smrt zprostředkovává souvislost mezi fotografií a divadlem, resp. živými obrazy. Fotografie označuje za „figuraci nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé“, „tableau vivant svého druhu“. Roland Barthes, *Světlá komora*, s. 32.



Obr. 18



Obr. 19

2.3 Specifika a možnosti melodramatické performativity

Melodramatická expresivita jde ruku v ruce s hyperbolicky zvýrazněnými tělesnými projevy. Zjitřená pozornost vůči tělesné stránce je znát již v raných manifestacích melodramatického modu, v nichž neplnila pouze zjevnou emocionálně-senzuální úlohu, nýbrž mívala i praktické opodstatnění.¹⁷³ Pixérécourtova melodramata, často označovaná za „divadlo stvořené pro performanci mnohem spíše než pro čtení“,¹⁷⁴ záměrně upozaďovala roli dialogů, aby nechala vyniknout těla v prostoru. Herci kvůli dosažení maximální expresivnosti rozšířili svůj rejstřík o výmluvná gesta, výraznou mimiku a symbolické pózy.¹⁷⁵ „Estetika ztělesnění“, již Brooks v jednom ze svých pozdějších textů s melodramatem spojil, v různých obměnách přetrvávala také ve všech dalších formách daného modu.¹⁷⁶ Zmíněné „kanonické“ texty o filmovém melodramatu (Elsaesser, Nowell-Smith, Williams a jiní) pak tento akcent na tělesnost jen potvrzovaly. Charakter oné estetiky ztělesnění je ovšem značně problematický, neboť v melodramatických tělech se snad ještě více než v ostatních prostorových znacích zrcadlí

¹⁷³ Například ve Francii v 18. století mohla dramata s mluveným slovem ve Francii hrát pouze tři divadla, která měla patent od krále. Lidové divadelní formy, na něž Pixérécourt a další v revolučních a porevolučních dobách navazovali, tak musely hledat neverbální způsoby vyjádření. Peter Brooks, c. d., s. 62–63.

¹⁷⁴ Katherine Astbury, Music in Pixérécourt's Early Dramas. In: Sarah Hibberd (ed.), *Melodramatic Voices: Understanding Music Drama*. Farnham and Burlington: Ashgate 2011, s. 18. Pixérécourt ve své době přímo tvrdil, že divadelní hry tvořil primárně „pro ty, co neumějí číst“. Juliet John, Melodrama and its Criticism: An Essay in Memory of Sally Ledger. In: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 8, 2009, č. 19, s. 2.

¹⁷⁵ Brooks pro daný jev používal termín „němý akt“, výmluvné gesto zdůrazňující nedostatečnost verbální komunikace – mimo jiné proto jsou podle něj hrdinky melodramat tak často němé. Viz Peter Brooks, c. d., s. 56–80.

¹⁷⁶ Peter Brooks, Melodrama, Body, Revolution. In: Jacky Bratton – Jim Cook – Christine Gledhill (eds.), *Melodrama. Stage. Picture. Screen*. London: British Film Institute 1994, s. 11–24.

vliv významového kódování. Rané divadelní melodrama přispělo k ustavení konzistentního slovníku gest a postojů, které se používaly pro jednoznačné vyjádření primárních emocí. Repertoár gest z divadelních melodramat se postupně prosadil i v jiných médiích, především v romantické opeře¹⁷⁷ a raném filmu¹⁷⁸. Brooks přisuzuje tělesnosti převážně symbolický či symptomatický smysl – v melodramatické gestice vidí „metaforický přístup k něčemu, co nemůže být vystiženo slovy“,¹⁷⁹ dále používá psychoanalytický pojem „agování“ (acting out), značící exaltované vybití emocí, které se u tělesného subjektu vrací jako příznak vytěsněného traumatu.¹⁸⁰ Potenciál melodramatického excesu je tak oslaben už v zárodku – emocionální a symbolická naddeterminovanost těla může dočasně prolomit nadvládu jazyka a textu, ovšem formalizuje rovněž emoce samotné. Ve většině melodramat tělesný exces ztrácí svou nebezpečnou, výbušnou stránku a obrací se ve spektakl, který lze snadno integrovat do srozumitelného vyprávění.

Melodramatická tělesnost má nicméně také svou skrytou stránku, odchýlnou od zažitých kódů, která propuká v extrémních stavech a prudkých náladových zvratech. Horečnatá a přepjatá gesta, výkřiky, vzlyky, pády do mdlob či dokonce smrtelné křeče artikuluji emoce v jejich fyzicky nejzřetelnější formě, v níž hrozí, že znakovost přestane působit na úkor materiální prezence. Filmovým gestům a pohybům sice živá přítomnost chybí, zato jsou z principu fragmentární a prchavá, vždy v sobě zahrnují alespoň nepatrný rušivý element, který šifrování vzdoruje.¹⁸¹ Nestabilitu emblematických gest jde pochopitelně zužitkovat i k tvůrčím ozvláštňením, jež byly viditelné už v němé avantgardě, ať už skrze zrychlení a zpomalení, deformaci perspektivy či víceexpozice. Ve zvukových filmech přibyla možnost podobně pracovat s materialitou hlasu, jeho „zrnitostí“, jak by řekl Barthes,¹⁸² a to jak v mluveném, tak

¹⁷⁷ K otázce uplatnění melodramatických gest v opeře 19. století, zvláště té romantické a postromantické, viz Mary Ann Smart, *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2004.

¹⁷⁸ V této oblasti je významný zejména výzkum Roberty Pearson, která spatřovala vliv melodramatického herectví v tzv. histriónském modu, charakteristickém pro rané americké filmy do roku 1907. Roberta E. Pearson, c. d., s. 22–28. Výrazná inspirace tímto gestickým slovníkem však v kinematografii přetrvala minimálně do 20. let, jak ve vypjatých okamžicích „naturalistických“ filmů (např. ve snímcích D. W. Griffitha), tak v dílech dobové evropské avantgardy, zejména v německých expresionistických snímcích (například v *Unavené smrti* /1921/ Fritze Langa) či v počinech Sergeje Ejzenštejna.

¹⁷⁹ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, s. 11.

¹⁸⁰ Peter Brooks, *Body and Voice in Melodrama and Opera*. In: Mary Ann Smart (ed.), *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton: Princeton University Press 2000, s. 121.

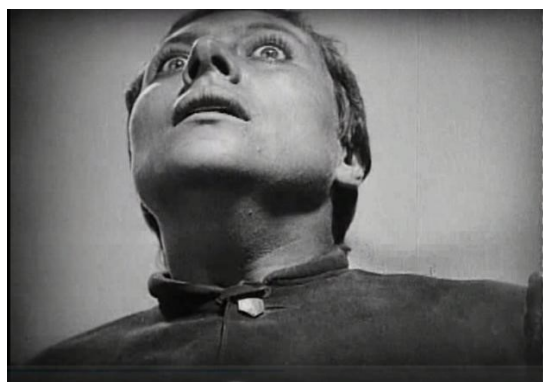
¹⁸¹ Fluiditě a prchavosti filmových gest se věnuje například: Giorgio Agamben, *Notes on Gesture*. In: *Means without End: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, s. 49–61.

¹⁸² Roland Barthes, *The Grain of the Voice*. In: *Týž, Image, Music, Text*, s. 179–189.

ve zpěvném projevu. Elsaesser tento trend uvádí na příkladu hlasu herce Roberta Stacka v *Psané ve větru*, který zní, „jako by každé slovo muselo být vypumpováno ze dna ropného vrtu“.¹⁸³ Pravděpodobně nejpřesvědčivějším výrazem melodramatické tělesnosti dovedené do krajnosti zůstává *Utrpení Panny orleánské* (1928) Carla Theodora Dreyera, snímek z pomezí němé a zvukové éry, který jinak bývá s melodramatickým žánrem spojován málokdy. Jana z Arku zde svými gesty a mimikou zdánlivě vyjadřuje cosi niterného, ovšem nezvyklé kamerové úhly, vychýlené rámování a extatický herecký projev Renée Marie Falconetti činí vnitřní emocionální zkušenost nerozeznatelnou, vymknutou z časoprostorových souřadnic, a přece reálně vnímatelnou (Obr. 20, 21). Utrpení nevyjadřují formalizované znaky, ale polyfonní hra nuancí, již film na tváři hrdinky rozehrává:¹⁸⁴ ve velkém detailu se střetávají pohyby vypoulených očí, drobné posunky rtů i tělesné tekutiny (krev, slzy, sliny a podobně), drama duše tak neemanuje z nitra, ale utváří se přímo na pokožce (Obr. 22, 23). Tvář hrdinky tak ztělesňuje interface, skrze nějž se šíří emoce mezi hlavní postavou, ostatními těly a plovoucími, taktilními objekty.



Obr. 20



Obr. 21



Obr. 22



Obr. 23

¹⁸³ Thomas Elsaesser, c. d., s. 173.

¹⁸⁴ Zde se nabízí souvislost s Balázsovým pojmem „mikrofyziognomie“, viz Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and Growth of the New Art*. London: Dennis Dobson 1952, s. 65.

Odvrácenou tvář melodramatické tělesnosti naznačuje zmíněná stať Lindy Williams o tělesných žánrech, v níž oproti komunikaci významů zdůrazňuje rezonanci mezi extatickými tělesnými projevy na plátně a takřka mimetickými tělesnými reakcemi diváků.¹⁸⁵ Jelikož důraz na smyslové opojení pokládám z mnohokrát uvedených důvodů za slepou uličku, cílem bude rozvinout možnosti melodramatické tělesnosti ve fikci. Zejména bude nutné řešit tyto otázky: Může i záměrně stylizované tělo produkovat také jiné významy než ty, jež mu byly předem vetknuté? A lze dominantní emocionální strukturu melodramatu, tedy utrpení, rekonfigurovat tak, aby nebyla jen formalizovaným projevem subjektivního nitra? Klíčové bude promyslet tělesnost ve filmu z hlediska současného výzkumu performativity na příkladu konkrétních aplikací v experimentálních filmech.

2.3.1 Mezi sémiotickým a performativním tělem

Oblast performance studies zahrnuje širokou škálu přístupů, které se zabývají již takřka všemi myslitelnými oblastmi lidského i nelidského konání a zdaleka nesouvisejí jen s tělesností, proto je nutné si ujasnit, jaké konkrétní koncepty mohou být pro dané téma směřodáté. K pochopení specifických forem transformace melodramatického excesu ve filmu dokážou performativní studia přispět už svým nejobecnějším rysem, tedy zaměřením na praktiky, události a chování na úkor diskrétních objektů a subjektů.¹⁸⁶ Jak naznačil konec podkapitoly 1.2, podstatná bude především schopnost ukázat, zdůraznit, vystavit na odiv dění, které zajišťuje produkci určitých podob afektů. Čtyři základní znaky performance podle Fischer-Lichte, 1. materiálnost, 2. mediálnost, 3. estetičnost a 4. sémiotičnost,¹⁸⁷ se v tomto ohledu jeví příhodně, byť nikoli neproblematicky. Přednost v jejím pojetí dostává 1. rozehrávání zvláštní tělesnosti, prostorovosti a zvukovosti oproti jejich kódovaným významům, 2. zaujímání různých perspektiv vnímání na úkor jasných oddělených pozic účastníků a diváků, 3. událostní rozměr představení před hotovým dílem a 4. množování významových podnětů znaků v převaze nad předem ustaveným smyslem.¹⁸⁸ Tato typologie je samozřejmě

¹⁸⁵ Linda Williams, *Film Bodies*, s. 2–13.

¹⁸⁶ Richard Schechner, c. d., s. 2.

¹⁸⁷ Tuto typologii Fischer-Lichte nastínila už ve společném článku s Jensem Roseltem *Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy* (In: Jan Roubal (ed.), *Souřadnice a kontexty divadla, antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav 2005, s. 147–154) z roku 2001 a později ji dále rozvíjela.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 149–151.

orientovaná primárně na kontext divadla a „živé“ performance, nicméně s drobnými úpravami ji lze využít i pro zkoumání performance v kinematografii. Kupříkladu problém materiality se již nepřímo objevil v pasážích věnovaných „energetickému pojetí mizanscény“, estetičnost souzní s uvedenou koncepcí „výrazu-události“, vtělenou ve svébytných filmových rituálech, procesuální sémiotičnost byla náznakově vidět na příkladu živých obrazů v *Eika Katappa*. Z pohledu rozdílů mezi kinematografií a divadlem nejspornějšího bodu 2, ve filmové teorii reprezentovaného hlavně fenomenologií divácké zkušenosti, jsem se pak pro účely této práce dobrovolně vzdal. Teorie performativity zde bude demonstrovat, jak tělesné (ve výjimečných případech také objektální) praktiky přivádějí materialitu, estetičnost a sémiotičnost do vzájemných vztahů a jakým způsobem se v nich mohou aktualizovat afekty.

Rozhodující význam bude pro dané účely mít distinkce mezi „sémiotickým“ a „fenomenálním“ tělem, již Fischer-Lichte rozvinula v návaznosti na antropologa Helmuta Plessnera. Zatímco v prvním případě tělo slouží ke zprostředkování „významů, jež do textu vložil básník,¹⁸⁹ především pocitů, duševních stavů či charakterových rysů dané postavy, ve druhém se vyjevuje ve svém materiálním bytí-ve-světě. Obě tyto dimenze těla jsou na sobě navzájem závislé: odrážejí ontologickou rozdvojenost člověka mezi mody „mít tělo“ a „být tělem“, kterou herecká performance tematizuje.¹⁹⁰ Avantgardní divadlo a performance art od 60. let z přechodů mezi dvěma tělesnými rovinami učinily jednu z ústředních složek představení, ať už obratem ve vztahu herece/performera a jeho role, zvýrazněním a exponováním individuálního těla představitele, důrazem na zranitelnost, křehkost a nedokonalost tělesné schránky či obsazováním rolí opačným pohlavím.¹⁹¹ Například Robert Wilson, tvůrce, který měl k filmovým experimentátorům s melodramatickým excesem (včetně Schroetera) v řadě aspektů blízko, vnášel do herecké performance tělesný rozměr mimo jiné tak, že protagonisty nutil provádět všechny pohyby podle přesných rytmických a geometrických vzorců, navíc převážně opakovaně a zpomaleně až téměř k nepostřehnutelnosti. Podle něj platí, že pokud „herec zdvihá pravou ruku od pasu do výše očí čtyřicet pět sekund namísto jedné, pak se tím výslovně poukazuje na gesto jako takové“.¹⁹²

¹⁸⁹ Erika Fischer-Lichte, *Za estetiku performativna*. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 327.

¹⁹⁰ K autorčinu pojetí sémiotického a fenomenálního těla viz Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, s. 109–134.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 117.

¹⁹² Erika Fischer-Lichte, *Za estetiku performativna*, s. 330.

V momentu performance gesta tudíž znaková povaha těla ustupuje do pozadí na úkor materiality, aniž by se tím popíralo, že na gestu ulpívají rozličné fantazie a asociace. Stylizovaný pohyb ve Wilsonových představeních zároveň eliminuje všechny známky „zjevné emoce“, jak říká Maria Shevtsova,¹⁹³ což ovšem neznamená, že by zavrhoval tělesnou expresivitu – spíše přenáší pozornost k (před)emocionálním nuancím a intenzitám.

Otázku, zda tento model může fungovat i v kinematografii, která podle zažitých představ místo materiální prezenze těl nabízí jen zprostředkující obrazy a místo jedinečných událostí pouze mechanickou reprodukci natáčení, stále považuje množství teoretiků performance za pochybnou.¹⁹⁴ Množství (nejen) uměleckých a experimentálních snímků ovšem dokazuje, že i filmové médium disponuje mechanismy, které mohou reprezentativní herectví přivést do kontaktu s tělesnou materialitou, aniž by spoléhaly na těla z masa a kostí či popíraly svou vlastní mediaci. Někteří filmoví vědci, mezi jinými Lesley Stern a George Kouvaros, se už v 90. letech ve svých badatelských pokusech zaměřili právě na nestabilitu herecké performance, roztržité mezi signifikací a materialitou. Stern se oproti zavedeným sémiotickým výkladům filmového herectví soustředila na performanci jako „způsob konverze a transformace energie“, který utváří spojení mezi tělem herce a tělem diváka.¹⁹⁵ Například v komediích Jerry Lee Lewise pozoruje tělesnou performativitu, jež vychází ze „srážek a řetězení sil a objektů“.¹⁹⁶ V pozdějších pracích však Stern a Kouvaros staví do popředí „jinakost“ filmového těla, vznikající ze setkání fenomenálního těla s kinematografickým aparátem – těla na plátně tvoří ohnisko přenosu energií mezi hercem a jeho rolí, potažmo mezi tělesnými pohyby a figurativní prací kamery, střihu či zvuku.¹⁹⁷ Zároveň přestává platit jednoznačná fixace na performující tělo – tenze mezi unikající performativitou a procesy značení může být vlastní i filmovým předmětům. V tomto aspektu je relevantní obecný výzkum „filmových objektů“, který vedle Stern předestřel zejména Lorenz Engell v analýze

¹⁹³ Maria Shevtsova, *Robert Wilson*. London and New York: Routledge 2007, s. 57.

¹⁹⁴ Těmto zjednodušujícím dojmům z velké části propadá také Fischer-Lichte, když klade „živou“ performanci, která skrže materiální (spolu)prezenci herců a diváků může sémiotický model narušit, a performanci „mediovanou“, jež je principu reprezentace zcela podřízená. Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, s. 145–146.

¹⁹⁵ Lesley Stern, *The Scorsese Connection*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press – London: BFI 1995, s. 16–17.

¹⁹⁶ Lesley Stern, *Acting Out of Character: The King of Comedy as a Histrionic Text*. In: Lesley Stern – George Kouvaros (eds.), *Falling for You: Essays on Cinema and Performance*. Sydney: Power Institute 1999, s. 289.

¹⁹⁷ Viz Lesley Stern, *Paths that Wind Through the Thicket of Things (Things in the Cinema)*. *Critical Inquiry* 28, 2001, č. 1, s. 317–338; George Kouvaros, *Where Does it Happen: John Cassavetes and Cinema at the Breaking Point*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press 2004.

Wellesova *Občana Kanea* (1941). Funkce „Rosebud“, záhadného objektu, od něž se vyprávění odvíjí, poukazuje na širší vlastnost filmového média, totiž že „filmový předmět není žádnou pevně strukturovanou formou“, ale naopak tím, co „umožňuje mnohost představ a forem, na nichž závisí“.¹⁹⁸ Například ve filmu Maxe Ophülsa *Madame de...* (1953) náušnice hlavní hrdinky Louise v průběhu narace mění svou funkci, vždy ve vztahu k situaci, v níž se postava nachází, a na základě rozmanitých strategií emocionálního zaostření (od detailních záběrů přes krouživý pohyb kamery až po prosté zvýraznění jejich blyštivé krásy) (Obr. 24). Hrdinčiny náušnice jsou tedy spíše objektem-událostí, u něž spíše než na přesném významu záleží na schopnosti protkávat či zpřetrhávat linky mezi jednotlivými figurami.



Obr. 24

2.3.2 Kontinuální variace

Jakou zvláštní perspektivu může do tématu performativity vnést spinozovsko-deleuzovská afektivní teorie? Jediný Deleuzův příspěvek k dané problematice tvoří esej *Un manifeste de moins* (1978), v níž se věnuje divadelní tvorbě Carmela Beneho.¹⁹⁹ Tato nenápadná, nepříliš často citovaná stať otevírá otázky, které úzce souvisí se současnými debatami v performance studies: vztahem mezi prezencí a reprezentací, tělem a jazykem, diferencí a identitou. Beneho tvůrčí praxe podle Deleuze načrtává cestu k divadlu, jež nebude závislé na principu reprezentace, konkrétně skrze „odečtení“ stálých složek dramatu, uvedení všech prvků

¹⁹⁸ Lorenz Engell, Mediální filozofie filmu. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), c. d., s. 356–377. K otázce filmových objektů, která bude důležitá zejména v analýze Schroeterova snímku *Rosenkönig* (1986), viz rovněž sborník, do něhož přispěli Engell, Stern a další odborníci na dané téma: Volker Pantenburg (ed.), *Cinematographic Objects: Things and Operations*. Berlin: August Verlag 2015.

¹⁹⁹ Gilles Deleuze, One Less Manifesto. In: Timothy Murray, *Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Michigan: University of Michigan Press, 1997, s. 239–258.

představení do „kontinuální variace“ a „menšinové“ užití všech výrazových prostředků.²⁰⁰ Pro nás má váhu především kontinuální variace jakožto proces, v němž se gesta a věci, slova a zvuky vzájemně zaměňují a stávají-se-jiným.²⁰¹ Namísto opozice mezi sémiotickým a fenomenálním tak Bene dospívá k performanci, jež se nevymezuje vůči jakékoli stabilní entitě, nýbrž je proměnlivá a diferentní už v zárodku. Současně tím realizuje Deleuzův dávný sen o divadle „metamorfóz a permutací“, které by bylo „labyrintem bez [Ariadniny] niti“.²⁰²

Toto pojetí lze opět aktualizovat i pro účely performance ve filmu, dokonce spolehlivěji než v případě Fischer-Lichte, protože tolik nelpí na materiální (spolu)přítomnosti těl z masa a kostí. Deleuze si sice ve svém textu s prezencí rovněž pohrává, ovšem vidí ji hlavně z pohledu neustálé variace nežli nutného nároku na zapojení fenomenálních těl. Tím se zároveň odlišuje také od Stern a Kouvarose, kteří chtěli do filmového zážitku vnést prezenci tak, že ji ztotožnili s mnohosmyslovou zkušeností diváka v temném kině.²⁰³ Riziko zde představuje spíše opačná tendence – při všem důrazu na vzájemné variování a mísení prvků hrozí, že tělo z horizontu zmizí. Ve své druhé knize o filmu Deleuze naznačil, mimo jiné ve spojitosti s Beneho filmovou tvorbou, že kinematografii sice chybí přítomnost těl, avšak svou proměnlivou chaotičností může způsobit vznik „neznámého těla“, „zrod viditelného, jež zatím uniká pohledu“.²⁰⁴ Tuto abstraktní tezi bychom si mohli vyložit například akcentem na vynořování a zanořování těl, tranzitivnost lidských i nelidských afektivních střetů či rozkládáním těl na nezávislé fragmenty, způsobů vyjádření tělesné performativity v kinematografii se nicméně nabízí mnoho – nikdo totiž zatím neurčil, co všechno filmové tělo dokáže.

Deleuzův výklad nastiňuje zejména způsoby, jakými performativita odkrývá virtuální rozměr těla, a pozdější aplikace afektové teorie na umělecké performance v trendu virtualizace těla zpravidla pokračovaly. Znamé jsou například analýzy tanečních performancí – José Gil v textu z Massumiho sborníku ukazuje, jak taneční pohyb Merce Cunninghama zahrnuje nejen viditelný, aktualizovaný obraz těla, nýbrž uvádí do chodu také tělesné změny, které se s aktuálním stavem těla nikdy neshodují, a přesto jsou divákem reálně pocíťované.²⁰⁵ Přímo

²⁰⁰ Tamtéž, s. 246.

²⁰¹ Tamtéž, s. 250.

²⁰² Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 56.

²⁰³ Lesley Stern, George Kouvaros, *Descriptive Acts*. In: Lesley Stern – George Kouvaros (eds.), c. d., s. 14.

²⁰⁴ Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*, s. 239.

²⁰⁵ José Gil, *The Dancer's Body*. In: Brian Massumi (ed.), *A Shock to Thought*, s. 117–127.

v kontextu filmové teorie zaznamenává v posledních letech nejznatelnější vliv zmiňovaná „afektivně-performativní“ koncepce Eleny del Río, v níž tělesná performativita proměňuje „statické formy“ v „síly a koncepty s transformativním či expanzivním potenciálem“.²⁰⁶ Jenže jak je zjevné, k tělesné afektivitě patří také aktualizace virtuality, jež obnáší specifickou časovost – a tomuto aspektu Deleuze ani většina jeho filmovědných následovníků patřičnou pozornost nevěnují. Inspiraci pro uchopení této temporality lze najít v některých pracích Laury Cull, jedné z ústředních figur deleuzovské a afektivně orientované větve performance studies,²⁰⁷ přesněji v jejích rozborech děl Roberta Wilsona. Její pojetí plurality tělesných trvání ve Wilsonových inscenacích dovoluje narušit logiku okamžitého smyslového vněmu, která ovládá filmovědné studie afektu a rovněž práce o melodramatu. Ve Wilsonově tvorbě (např. *Život a doba Sigmunda Freuda /1969/* nebo *Smrt, destrukce a Detroit /1979/*) nejde „jen“ o zpomalení a zviditelnění časového plynutí, jak tvrdí Lehmann,²⁰⁸ ale zvláště o diferenciaci různých rytmů a trvání, jak v případě formálních složek představení, tak individuálních těl. Gesta tudíž nejsou pouze opakována, přerušována či proplétána s ostatními prvky – odstínované zpomalení je zastihuje v procesu zrodu, a popírá tak „okamžitou návaznost mezi uměním a smyslem, záměrem a realizací, touhou a jejím naplněním“.²⁰⁹ V tomto ohledu není film oproti divadlu nikterak znevýhodněn, ba naopak, vždyť dokáže převést heterogenní prvky na jednu rovinu a přimět je k vzájemným transformacím.

Mezi experimentálními režiséry, kteří aktualizovali melodramatický exces, tělo platilo za nástroj k překonávání limitů a rozehrávání paradoxů. Zatímco někteří avantgardní tvůrci, od Mayi Deren přes Andyho Warhola po Philippa Garrela, vyvolávali autopoietickou aktivitu v tělech profánních, nedokonalých či v tradičním smyslu neexpresivních, ti melodramatičtější založení se snažili těla co nejvíce derealizovat, aby simulovali jejich nepředvídatelné jednání v mezních situacích. Napětí mezi značením a materialitou je zde vystupňováno do krajnosti, neboť musí vyniknout nápor, pod kterým se těla mohou zbavit navyklých vzorců a projít liminální zkušeností. Prostředkem budiž cokoli, co spouští strategie difference a vyjevuje neshodu těla se svým obrazem, od slow-motion či extrémního zrychlení pohybů přes

²⁰⁶ Elena del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, s. 6.

²⁰⁷ Tuto větev performance studies reprezentují např. sborníky: Laura Cull (ed.), *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009 a Laura Cull – Alice Lagaay (eds.), *Encounters in Performance Philosophy*. London and New York: Palgrave Macmillan 2014.

²⁰⁸ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatické divadlo*, s. 216–219.

²⁰⁹ Laura Cull, *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. New York: Palgrave Macmillan 2012, s. 193.

zdůraznění překážek a přeryvů v gestech až po rozptýlení těla ve směsi cizorodých formálních elementů. Na příkladu Angerova *Inauguration of the Pleasure Dome* již bylo částečně vidět, co se děje s těly, jež procházejí obřadem, a do jakých variací vstupují a jak se na základě daného prožitku mění. Hru s rozličnými rovinami (nejen) tělesné performativity však lépe představí stručný rozbor Beneho filmu *Salomé* (1972). Adaptace hry Oscara Wildea, čerpající ze známého biblického námětu, klade důraz na motivy dekadentní touhy a ornamentálního excesu, jež slouží k rozpoutání orgiastického filmového rituálu. Těla se pod nátlakem afektivních stimulů vynořují a zase mizí a ve frenetickém pohybu deindividuace přecházejí v autonomní fragmenty, jež vstupují do kontinuální variace nejen mezi sebou, ale také s podobně fluidními barvami, tkaninami, kostýmy a šperky, jakož i se „zrnitými“ hlasy, které již nikomu konkrétnímu nepatří, a vypjatými vokály z operních árií (Obr. 25, 26). Zvláště tělo Heroda, jež hraje sám Bene, postupně podléhá svým velikášským choutkám až k „bodu ne-vůle“²¹⁰, kdy se stává beztvarou masou, z níž nenechavé ruce sluhů odtrhávají zbytky leprotické kůže (Obr. 27). Z pohledu afektivně-performativního jsou ovšem závažnější rychlostní nuance, kterým autor dává vyniknout – přestože Beneho film bez větších pochyb reprezentuje frenetický pól transformovaného melodramatického excesu, uvádí do vztahu různé temporální a rytmické vrstvy. Rapidmontáž, která rozpohybovává onu neustávající variaci a permutaci tělesných a předmětných částí, totiž posléze naráží na živé obrazy, v nichž těla paralyzují tok času (scény se smyslnou, fascinující, ale zároveň genderově a rasově neuchopitelnou Salomé), nebo naopak značící síly znehybňují těla samotná (spoutaný a zahlcený Herodes). V rozměru dialogu mezi deterritorializujícím pohybem a kladením překážek lze rozumět také sváru mezi těly a hlasy. Jazyk, přivedený skrze křik, šeptání či zadržávání do „stavu afázie“²¹¹, vyjevuje svou performativitu na úkor sdělitelnosti, nejpriznáčněji v momentech, kdy se tělo nachází v největší krizi – v záběrech Heroda v posledním tažení se odpadávající tělesná materie potkává s hystericky intonovanou mluvou. Pasivita těl je však pouze zdánlivá, jak nejlépe demonstruje přerušovaná sekvence s Kristem, který se pokouší sám sebe ukřižovat na neonovém kříži (Obr. 28). Názorná ukázka nemožného gesta – poslední zbylá ruka přece není schopná přibít sebe sama – má důležitý rozměr navíc: zobrazuje tento nesmyslný akt v celém trvání, se všemi pokusy a omyly, i při vědomí neodvratitelného neúspěchu. Kristovy výrazy a posunky sice prchavě značí nesnesitelnou bolest, avšak čistě ve smyslu právě probíhajícího, intenzivně tělesného prožitku,

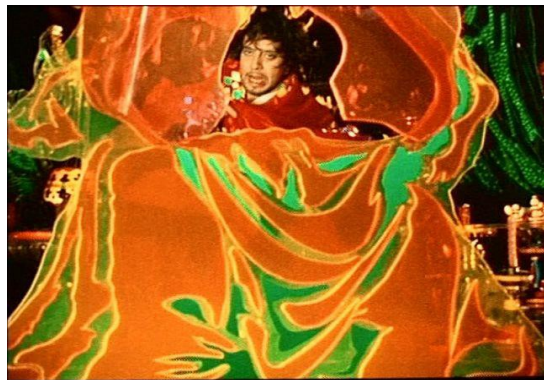
²¹⁰ Bene tento pojem používal k popisu destruktivní povahy touhy, viz Lorenzo Chiesa, *A Theatre of Subtractive Extinction: Bene Without Deleuze*. In: Laura Cull (ed.), *Deleuze and Performance*, s. 71–90.

²¹¹ Gilles Deleuze, *One Less Manifesto*, s. 248.

navíc znejistěného doprovodnou popovou písní. Tato příznačná sekvence před nás staví tělo, jež vzdor všem determinacím přežívá a uchovává si schopnost konat nezávisle na vědomě zažitých pravidlech a kauzalitách.



Obr. 25



Obr. 26



Obr. 27



Obr. 28

2.3.3 Nákaza patosem k utrpení

Již je zřetelné, že melodramatický exces vystavuje utrpení v materiálně-tělesné rovině, buď jako příznak, nebo jako performanci. V mnoha žánrových melodramatech se projevuje tendence činit ze slz svědectví čehosi vyššího, přisuzovat jim význam podobný náboženskému cítění, v němž utrpení afirmuje víru v transcendentní svět.²¹² Bolest prezentuje nemožnost projevit své touhy za daných podmínek, ale zpravidla pouze v reaktivní formě a ve jménu neurčitého „jinde a jinak“. Projevy nevýslovného zmaru, nezřídka končící iracionálním, sebezničujícím jednáním, značí ideologicky neškodné nemoci a poruchy chování, jako neuróza, hysterie, deprese, stihomam nebo závislost na alkoholu či drogách,

²¹² K souvislostem mezi melodramatickým ztvárněním emocí a náboženským cítěním (na konkrétním příkladu italských poválečných melodramat) viz Louis Bayman, *The Operatic and the Everyday in Postwar Italian Film Melodrama*, s. 64–71.

v podprahové rovině mohou obžalovávat různé formy útisku, každopádně slouží přednostně jako signifikanty s rozeznatelnými signifikáty. Ozvláštněná a zejména transformovaná podoba melodramatického excesu však utrpení dodává také produktivní rozměr, pevněji svázaný s jeho materiálním působením. Zoufalá gesta Pana, Kriemhildy i Heroda (respektive Krista) neztrácejí zcela znakovou funkci, jen ji znemožňují chápat mimo tělesné procesy, v nichž významy získává – v parafrázi Deleuze lze říct, že nejsou znaky minulého utrpení, nýbrž přítomného faktu probíhajícího trpění.²¹³ I přetvořené utrpení dokáže nabývat smyslu, ovšem takového, který jej přibližuje prchavé a mezi-tělesné povaze afektů.

Ze všeho nejdříve je nutné z utrpení setřást nános jednorozměrné pasivity, jenž v západním myšlení přežívá, ale také riziko naprostého opaku. Dosavadní afektová teorie toto schematické uvažování problematizuje, ve vleku svých vzorů má ovšem stále sklon upřednostňovat „aktivní“ afekty před „pasivními“, nebo ještě častěji z utrpení dělat cosi výsostně afirmativního. Jak už letmo naznačila kapitola 1.2, Spinoza ve své etologii tělesných schopností záměrně stavěl aktivní afekty nad pasivní, neboť vášně „zmenšují naši schopnost něco konat“ a nenacházejí svou adekvátní příčinu v nás samých.²¹⁴ Deleuze dualitu aktivního a pasivního částečně zpochybnil, zvláště v *Logice smyslu* a ve svých statích věnovaných masochismu,²¹⁵ avšak ve společných pracích s Guattarim, zřetelněji věnovaných afektivitě, jako by zacházel do opačného extrému: v jinak fascinující kapitole *Tisíci plošin* s názvem *Jak ze sebe udělat Tělo bez Orgánů?* popisuje utrpení masochisty jako prostředek k překonání limitů spoutávajících individuální tělo a k „uvolnění roviny konzistence touhy“.²¹⁶ Ono „tělo bez orgánů“²¹⁷, které může i takto vzniknout, reprezentuje kvaziutopickou vizi ryze

²¹³ „Jizva není znakem minulého zranění, nýbrž přítomného faktu probíhajícího zraňování“. Gilles Deleuze, *Différence and Repetition*, s. 77.

²¹⁴ Benedikt Spinoza, c. d., s. 179, 255.

²¹⁵ Zde odkazují zejména na ranější knihu *Présentation de Sacher-Masoch* (1967), v níž na základě díla Leopolda von Sacher-Masocha vymezuje masochismus mj. jako subverzivní, osvobozující estetiku, která využívá bolesti jako prostředku k vyvázání se ze zákona otce. V této knize je však tematika afektů zatím pouze implicitní. Gilles Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty*. New York: Zone Books 1989. Ve filmové teorii na Deleuzovo pojetí pozoruhodně navázala Gaylyn Studlar, která rozebírala masochistickou estetiku, založenou kromě jiného na živých obrazech, které „zastavují akci a zmrazují emoci“ a vedou diváka ke splynutí s obrazem orální matky, v šesti (nikoli náhodou melodramatických) filmech Josefa von Sternberga. Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. Chicago: University of Illinois Press 1988.

²¹⁶ Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Tisíc plošin*, s. 177.

²¹⁷ Deleuze tento pojem převzal ze závěru Artaudovy rozhlasové hry *Skoncovat s božím soudem* z roku 1948 („Jakmile mu vytvoříte tělo bez orgánů / zbavíte jej všech automatismů / a vrátíte mu skutečnou svobodu.“ Antonin Artaud, *Skoncovat s božím soudem*. In: *Texty I*. Praha: Herrmann & synové 1995, s. 326) a vytvořil z něj specifický koncept, jehož význam postupně obměňoval, se zřetelným posunem od rozvratné dimenze

virtuálního, asignifikantního a intenzivního „těla“, jež spíše než materiální tělo připomíná právě jakousi imanentní rovinu, na níž se vzájemně mísí heterogenní prvky v neomezeném pohybu touhy. Spinozovsko-deleuzovská linie afektových studií, posílená vlivem vitalismu a radikálního empirismu, důraz na aktivitu a produktivitu afektů ještě prohloubila. Daná tendence, ač v mnoha ohledech ospravedlnitelná, ve výsledku vede k začlenění utrpení do relativně homogenní logiky afirmativních afektů a ignoruje jeho svébytnou, tělesně orientovanou existenci na pomezí *actio* a *passio*.

Tuto tvář utrpení si jde vybavit právě při sledování četných performancí – člověk si vzpomene hlavně na body art, pro něž tělo zasahované extrémními podněty představuje východisko. Fischer-Lichte uvádí výmluvný příklad performance Mariny Abramović *Tomášovy rty* (1975), ve které před diváky provádí řadu sebepoškozujících úkonů (pozření kila medu, rozdrčení poháru vína v pravé ruce, vyříznutí pěticípé hvězdy do podbřišku, švihání sebe sama důtkami, ležení na kříži z ledových kostek), aniž by projevovала své vnitřní stavy.²¹⁸ Performerka vystavila své tělo dobrovolnému týrání, nikoli proto, aby vyjevila vlastní utrpení, nýbrž za účelem překračování hranic – spinozovsky řečeno posouvání limitů toho, co tělo dokáže – mezi aktivním a pasivním. Zakoušené martyrium především posiluje schopnost afikovat a být afikován: intenzifikace bolesti v duchu Emmanuela Lévinase ukazuje, že „není možné odpoutat se od okamžiku existence,“²¹⁹ nelze popřít její eminentní zranitelnost, současně však funguje jako otevřená provokace vůči vnějšímu světu, zde konkrétně vůči divákům, kteří vůči trýzni performerky nemohou zůstat lhostejní. Dohromady utvářejí komunitu otřesených, jež „proti hierarchickému odstupňování moci a bezmoci staví sřetězení společné bezmoci“,²²⁰ jak by řekl Waldenfels. Fyzická bolest sama o sobě není tím hlavním, podstatný je zejména patický rozměr události, fakt, že těla něco přepadá, strhuje a ochromuje a radikálně tím proměňuje výchozí horizont. Filmové médium neoperuje s reálným poškozováním těla či s bezprostředním zasažením masa, a přece disponuje mocí, která tuto ambivalentní událost zvládne rozevřít, byť jiným způsobem než živá performance. Nevystačí si ovšem s běžnými

trpícího schizofrenického těla v *Logice smyslu* (Praha: Karolinum 2013, s. 93–104) až po nediferencovanou, imanentní rovinu skutečnosti v dílech s Guattarim (Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Tisíc plošin*, s. 171–189; Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Penguin Classics 2009, s. 9–16).

²¹⁸ Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, s. 11–21.

²¹⁹ Emmanuel Lévinas, *Čas a jiné*. Praha: Dauphin 1997, s. 101.

²²⁰ Bernhard Waldenfels, *Znepokojivá zkušenost cizího*, s. 106.

zpodobovacími prostředky – potřebuje dát vyniknout „patickému času“²²¹, způsobu, jakým těla snášejí nával intenzivních pnutí mezitím, než jej stihnou vstřebat, k čemuž může sloužit právě melodramatický exces a jeho důraz na expresivní, potenciálně rovněž afektivní interval.

Patos, umocněná forma utrpení v podobě události,²²² se v umění nemusí vázat pouze k extrémním fyzickým a psychickým reakcím protagonistů, nýbrž i k celkové proměně vnímání, včetně tělesné roviny, která jej utváří. Kupříkladu v japonském tanečním divadle butó představuje metamorfóza těla pod vlivem neúnosného, vytrhujícího utrpení ústřední princip. Performeři jako Kazuo Óno, Tacumi Hidžikata či Min Tanaka svá těla podrobovali (symbolicky i prakticky) nesnesitelnému vypětí, aby objevovali tělesná hnutí nezávislá na naučených reakcích i kontrolující mysli. Zubožená, vyšínutá a zatracovaná těla v situacích nejkrajnějšího patosu paradoxně projevují nejzjitřenější tvůrčí aktivitu, především skrze pohyby zdůrazňující fragmentaci, dezorientaci a nestabilitu, ale také nekontrolovanou expresivitu tělesné matérie.²²³ Důležité je, že butó po tanečnicích vyžaduje, aby se stali něčím jiným, nikoli jen napodobovali gesta nebo vyjadřovali emoce – tím jiným mohou být lidé, zvířata, rostliny, nerosty, duchové či obři, v podstatě cokoli, pokud performeři dokážou proniknout do perspektivy cizího či minoritního a skloubit ji se svými tělesnými schopnostmi.²²⁴ Obzvláště stávání-se-zvířetem dovedli někteří představitelé k dokonalosti: Hidžikata v jedné ze svých esejí popisoval možnost ztělesnit psí způsob pohybu. Jak vysvětluje s odkazem na Deleuze a Guattariho Cull, japonský tanečník raněného psa, se kterým se setkával v dětství, nechce imitovat, neb tím by riskoval lacinou sentimentalitu a projekci svých lidských, příliš lidských vlastností. Spíše usiluje vstoupit do zóny nerozlišitelnosti, v níž by transformací prošli oba – jak člověk, který se naučí nezvyklým pohybům, tak pes, který bude předveden, jako by se vztahoval k dítěti, a ne k dospělému.²²⁵ Heterogenizaci až k bodu nerozlišitelnosti, jež je se stáváním-se-zvířetem spjatá, dokáže

²²¹ Termín, nikoli nutně jeho obsah, si vypůjčuji z: Élène Tremblay, *Sensations of Dysphoria in the Encounter of Failing Bodies: The Cases of Karaoke by Donigan Cumming, Last Days by Gus Van Sant, and Drunk by Gillian Wearing*. In: Ágnes Pethő (ed.), c. d., s. 217–218. Tento pojem zde nabývá trochu jiného významu, než s jakým budu dále pracovat, mj. proto, že Tremblay si vybírá vpravdě nemelodramatické příklady, ale její spojení patosu se specifickou časovostí se jeví velmi inspirativně.

²²² Bernhard Waldenfels, *Znepokojivá zkušenost cizího*, s. 53.

²²³ Viz vyvíjející se slovník tělesných pohybů u Hidžikaty nebo specifický akcent na „mikropohyby“ u Tanaky. Bruce Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*. New York: Palgrave Macmillan 2012, s. 145–150, 212.

²²⁴ Tamtéž, s. 159–160.

²²⁵ Laura Cull, *Theatres of Immanence*, s. 121–122.

svébytným způsobem uvést do praxe také film. Naléhavou ukázkou takového přístupu přinesl Rainer Werner Fassbinder v experimentálně laděné scéně ze svého snímku *V roce se třinácti úplňky* (1978). Transsexuál Erwin/Elvira přichází v doprovodu prostitutky Zory do budovy jatek, v níž kdysi pracoval jako řezník. V dlouhém monologu líčí svou životní historii plnou katastrofických událostí, do které postupně vstřebává hlasy jiných (například Torquata Tassa z Goetheho stejnojmenné hry), kdežto na plátně vidíme pouze průmyslové zpracovávání dobytka. V dlouhých a až neúnosně detailních záběrech pozorujeme, jak zaměstnanci jatek zvířata dekapitují, rozřezávají a stahují z kůže (Obr. 29, 30, 31, 32). Naturalistické obrazy zde neoperují primárně s děsem či znechucením, působí hlavně jako melodramatická hyperbola, posílená gradujícími mimozáběrovými vzlyky a skřeky Erwina/Elviry a Händelovým utopicky vznešeným *Adagiem z Koncertu D-moll pro varhany*, v níž však již neplatí model konverzní hysterie. Hrdinovo zdánlivě jedinečné a niterné utrpení opouští hranice individuálního těla a vstupuje do zóny nerozlišitelnosti s krvácejícím masem živočichů, podobně jako ve slavných malbách Francise Bacona,²²⁶ i s deterritorializovanými hlasy. Stává se tak v artaudovském smyslu univerzální „krutostí“, „nelítostnou nutností“, jíž je život rozerváván v každé minutě, ale v umělecky vyhocené podobě také dionýským ohněm, afektivní nákazou, která vytrhává subjekty ze zajetí individuální psychologie a izolovaných těl a nutí je vzájemně se proměňovat.²²⁷



Obr. 29



Obr. 30

²²⁶ „Bacon zvířata nelituje, spíše tvrdí, že každý člověk, který trpí, je kus masa.“ Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, s. 23.

²²⁷ Krutost má v Artaudově díle minimálně tři různé, byť vzájemně si neodporující významy: 1. univerzální metafyzický princip, jakousi obdobu Schopenhauerovy vůle, která určuje běh věcí a působí svou ničivou silou přímo na tělo a ducha, 2. chaotická síla, skrze niž divadlo jako morová rána rozpoutává absolutní rozvrat skutečnosti a boří strnulé hierarchie, 3. zběsilé, bezúčelné, do konce dovedené jednání, jímž se realizuje absolutní svoboda. K rozličným významům krutosti viz Jiří Anger, *Melodramatická imaginace a divadlo krutosti*, s. 75–76.



Obr. 31



Obr. 32

Nastíněné způsoby, jakými konkrétní expresivní a performativní mechanismy dokážou transformovat melodramatický exces, nyní důkladněji a ve zřetelnější součinnosti předvedu na vybraných dílech Wernera Schroetera. Bylo by samozřejmě možné zvolit i počiny jiných zmiňovaných tvůrců, Schroeter se však jeví nejužitečněji, a to ze dvou hlavních důvodů, již naznačených v úvodu. Zaprvé se snad nejviditelněji hlásí k určité tradici využívání melodramatického excesu, totiž k té operní, v níž zaujímá výsadní roli zejména při ztvárnění extatických árií. Zadruhé lze říct, že v některých svých snímcích provádí modelovou redukci afektivního procesu, v níž dává najevo jeho zvláštní temporalitu. Jedinečnost si v těchto ohledech do dnešní doby zachovávají zejména dva filmy – *Smrt Marie Malibranové* (1971) a *Král růží* (1986) – na jejichž analýzu, pochopitelně v náležitém kontextu režisérovy tvorby a soudobých experimentálních melodramat, zaměřím pozornost. Cílem rozborů bude avizovanému dvousměrnému pohybu mezi melodramatickým excesem a afektivitou dodat specifické praktické vyjádření.

3. Melodramatický afekt v díle Wenera Schroetera

3.1 Radikální tvůrce mezi postmodernou a formulemi patosu

Režisér Werner Schroeter (1945–2010) je nejčastěji spojován s tzv. novým německým filmem, epochou ve vývoji německé kinematografie datovanou zhruba od konce 60. let do začátku let 80., kterou definovala generace ikonoklastických auteurů s výraznými uměleckými ambicemi, povzbuzená zlepšenými podmínkami v německém filmovém a televizním průmyslu. Jakkoli Schroeter v dnešní době nebývá řazen mezi „velká jména“ této epochy, jako jsou Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog či Wim Wenders, jeho vliv na tehdejší německou uměleckou a experimentální tvorbu nelze podcenit.²²⁸ Co činí z tvorby této nesmírně významné, leč odborně dosud málo zpracované figury²²⁹ tak vhodný materiál pro zkoumání afektivity ve filmu, je především ukotvení ve spleti různých uměleckých tradic, z nichž každá s daným tématem více či méně souvisí. Ve Schroeterově intermediálně rozkročeném díle²³⁰ lze rozpoznat mnohé stopy širokosáhlých estetických vlivů, například barokní šerosvitné malby, literatury raného německého romantismu, italské opery bel canto či němeého avantgardního filmu, jakož i ohlasy věcí příštích, od „postmoderní“ kinematografie přes queer cinema po hudební videoklipy. Pro účely této práce není ani tak podstatná analýza všech těchto otisků a náznaků jako spíše způsob, jakým německý filmař aktualizuje a přetváří odvěké umělecké motivy ohromující vášně a exaltované tělesnosti, které jsou ve zmíněných

²²⁸ Největší obdiv k němu projevoval pravděpodobně Fassbinder, jenž v jednom ze svých textů dokonce napsal, že „Werneru Schroeterovi bude jednoho dne ve filmové historii patřit místo, které by v literatuře náleželo někam mezi Novalise, Lautréamonta a Louise-Ferdinanda Céline“ (Rainer Werner Fassbinder, *Chin-up, Handstand, Salto Mortale–Firm Footing: On the Film Director Werner Schroeter, Who Achieved What Few Achieve, with Kingdom of Naples*. In: Michael Töteberg – Leo A. Lensing, *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1992, s. 101), velmi zřetelně inspiroval rovněž tvorbu Daniela Schmida, Hanse-Jürgena Syberberga či Ulrike Ottinger. Význam Schroeterova díla potom zmiňuje také stále nejcitovanější akademická publikace o novém německém filmu od Thomase Elsaessera, který tohoto režiséra označuje za „největšího z marginálních filmařů německé kinematografie“. Thomas Elsaesser, *New German Cinema*. New Jersey: Rutgers University Press 1989.

²²⁹ Co se týče akademické reflexe Schroeterovy filmové tvorby, dosud vznikla pouze jedna monografie, která dílo německého filmaře nahlíží prizmatem benjaminovské alegorie: Michelle Langford, *Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*. Bristol: Intellect 2006. Dále existuje jen nepublikovaná doktorská práce Ulrike Sieglöhr (*Imaginary Identities in Werner Schroeter's Cinema: An Institutional, Theoretical and Cultural Investigation*. Unpublished PhD thesis. University of East Anglia 1994) a pár dílčích studií či knižních kapitol. V roce 2018 má nicméně pod editorským dohledem Roye Grundmanna vyjít dlouho očekávaný sborník, který se na Schroeterův život a tvorbu údajně zaměří dopodrobna a s využitím aktuálních teoretických a historických poznatků.

²³⁰ Schroeter nejenže tematizoval vztahy mezi různými médii ve svých filmech, navíc dokázal filmovou tvorbu skloubit s činností divadelního a operního režiséra. Těmto aktivitám se věnuje např. Sabina Dhein, *Werner Schroeter*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991.

konceptech obsažené. Nabízí se zde Warburgův pojem „formule patosu“, označující přežívání forem ztvárnění silných emocí a afektů z dob antických tragédií, jež hrozí rozvrátit i nejstrnulější umělecké kategorie dionýskou chaotičností.²³¹ Tvar, který Schroeter formulí patosu dává, nese znaky nastupující postmoderny (jakkoli vágně se tento pojem dnes jeví), zároveň však oproti dekonstruktivním či pastišovým tendencím pozdějších tvůrců klade do popředí právě dionýskou kvalitu afektů, a dokáže tak přinést „návrat vytěsněného“ i do postmoderní doby samé. Experimentování s melodramatickým excesem, zvláště v krajní podobě extatických operních momentů, mu slouží zejména k tomuto cíli. Jeho režijní metodu nelze vystihnout ani postmoderní distancí, ať už v podobě dekonstrukce nebo excesivity bez přívlastků, ani věrností romantické tradici, lhostejno zda ve formě absolutizace subjektivního nitra či mystického vzývání emocí. Schroeterovy snímky jsou především hledáním cesty, jak tyto přístupy co nejvhodněji skloubit.

Schroeter se ve své umělecké dráze pohyboval v hraničním, obtížně zařaditelném prostoru mezi avantgardou a uměleckým filmem, vzdálen od jakýchkoli podob klasického narativního filmu, avšak nikdy nedosahující úrovně abstraktního experimentu. Rozčlenění jeho tvorby do jednotlivých fází není snadno proveditelné (a v kontextu této práce ani žádoucí),²³² lze však říct, že si ve všech režijních pokusech vzdor změnám stylu uchoval jasně rozeznatelné motivy. Ať se jednalo o rané experimentální snímky inspirované americkou avantgardou (viz *Argila* (1969)), lesbickou road movie natočenou v USA (*Willow Springs* /1973/), italskou rodinnou ságu (*Nel Regno di Napoli* /1978/), stylizovaný dokument o vojenské juntě v Argentině (*De l'Argentine* /1986/) či pozdní apokalyptické filmy inspirované Célinem či Lautréamontem (*Dvě* /2002/, *Nuit de chien* /2008/), vždy si alespoň v nějaké formě zahrával s tělesností, excesem a melodramatem. Schroeterovu sugestivnímu zacházení s filmovými těly

²³¹ K Warburgově koncepci formulí patosu viz Josef Vojvodík – Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo 2014, s. 62–79, podrobněji pak Ulrich Port, ‚Katharsis des Leidens‘. Aby Warburgs ‚Pathosformeln‘ und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie. *Deutsches Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 73, 1999, s. 5–42 nebo Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. Pennsylvania: Penn State University Press 2016.

²³² Např. Michelle Langford se Schroeterovu tvorbu pokouší volně rozdělit do tří fází, souvisejících s volbou filmového materiálu: využívání 8mm filmu pro něj bylo spjaté s ranými fotofilmy a experimenty ve stylu amerického undergroundu (1968–1969), 16mm éra se nesla v duchu tematicky zřetelněji ukotvených, avšak formálně výstředních snímků, jež sestávají z fragmentárních živých obrazů (1969–1976), 35mm období potom charakterizoval příklon k mírně srozumitelnější „artové“ naraci z jedné strany a obliba v poetických či angažovaných dokument ze strany druhé (1978–2008). Michelle Langford, c. d., s. 19–30. Slabinu tohoto užitečného, byť zkratkovitého pojetí tvoří hlavně třetí fáze, která začíná být až příliš různorodá, než aby sjednocovala nějaké postupy.

věnovala pozornost už dobová kritika,²³³ zaujalo například i francouzské intelektuály, ke kterým se pár z jeho raných filmů dostalo při klubových projekcích.²³⁴ Michel Foucault v rozhovoru zvaném *Sade, sergent du sexe* (1975) zmiňoval film *Smrt Marie Malibranové* jako názorný příklad nového přístupu k tělu v kinematografii. Schroeterovy inovace popsal poeticky, ale velmi výstižně: „Co Schroeter dělá s tváří, lícní kostí, rty, výrazem očí, nemá nic společného se sadismem. Je to záležitost zmnožování a rozšiřování těla, exaltace, v určitém směru autonomní, jeho nejdrobnějších částí, nejnepatrnějších možností tělesného fragmentu. Probíhá zde anarchizace těla, v níž hierarchie, lokalizace, označování, organicita, chcete-li, prochází rozkladem.“²³⁵ Upřednostnění fragmentárních a nestabilních, zato taktilních a překypujících těl, z nichž se rodí „obrazy slasti“ a „obrazy pro slast“, Schroetera přibližuje k tvůrcům zmíněným v kapitole 2.3 (především k Benemu), ovšem, jak bude brzy zřetelné, s několika důležitými zvláštnostmi. Mimo „kinematografii těla“ 60. a 70. let bývá Schroeter spojován rovněž s dalším dobovým trendem v uměleckém a experimentálním filmu, totiž s jakousi „kinematografií excesu“. Adrian Martin zmiňuje Schroetera mezi režiséry, kteří si pro svůj důraz na „tvoření jako rozklad, exces, risk, nerovnováhu, chybu, dynamismus“ získali popularitu (zvláště, ale nejen) mezi francouzskými kritiky ovlivněnými poststrukturalismem a také zmíněným Barthesovým pojetím excesu bez přívlastku.²³⁶ I v tomto případě dává takové zařazení povšechný smysl, jenže nevystihuje, k čemu Schroeterovi onen exces slouží a jaké

²³³ (Nejen) na tento aspekt Schroeterovy tvorby se dlouhodobě zaměřoval filmový kritik Dietrich Kuhlbrodt, který se s režisérem dobře znal, dokonce i hrál v jeho snímku *Liebeskonzil* (1982). Viz např. Dietrich Kuhlbrodt, *Erfahrene Erfahrung: Über den Umgang mit Werner Schroeter, will sagen seinen Filmen*. In: Sebastian Feldmann et al., *Werner Schroeter*. München: Carl Hanser Verlag 1980, s. 7–42.

²³⁴ Mezi tyto intelektuály patřily také dvě z nejvýznamnějších osobností tehdejší francouzské filosofie, Michel Foucault a Gilles Deleuze. Foucault nejprve vyjádřil své nadšení ze *Smrti Marie Malibranové* v rozhovoru s Gérardem Dupontem pro časopis *Cinématographe* z roku 1975 (viz dále v textu), o několik let později pak se Schroeterem vedl obecný, neakademický rozhovor o vášni, který se stal základem pro knihu a film francouzského režiséra, scenáristy a kritika Gérarda Couranta. Michel Foucault, *Passion According to Werner Schroeter*. In: Sylvère Lotringer (ed.), *Foucault Live: Collected Interviews 1961–1984*. New York: MIT Press 1996, s. 313–321. Deleuze Schroeterovy snímky rovněž obdivoval, a dokonce se se Schroeterem se dokonce spřátelil, proto je s podivem, že jej nezmínil ani v jedné ze svých knih o filmu. Ke vztahu Schroetera a Deleuze viz úryvky z rozhovorů se Schroeterem sestavené Milanem Klepikovem: Werner Schroeter, *Síla imaginace a satanské tango*. *Film a doba* 56, 2010, č. 4, s. 184. Důležité také je, že sám Schroeter se netajil inspirací těmito dvěma mysliteli: v textech a rozhovorech se často odvolával zejména na Foucaultovu knihu *Slova a věci* (1966), obecněji na autorovo pojetí moci a sexuality, Deleuzovu přednášku o Nietzsche pak vyhodnotil jako klíčovou pro svou pozdější tvůrčí a inscenační praxi. Oba autory pak specificky jmenoval v souvislosti s filmem *Den idiotů* (1982) – Foucaultovy *Dějiny šílenství* (1961) a *Anti-Oidipus* Deleuze a Guattariho jej údajně podnítily ke kritice normalizující moci psychiatrických institucí. Více informací viz Werner Schroeter, *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch: Autobiographie*. Berlin: Aufbau Verlag 2011, s. 125–130, 124, 221–222.

²³⁵ Michel Foucault, *Sade: Sargeant of Sex*. In: Sylvère Lotringer (ed.), c. d., s. 186–187.

²³⁶ Martin vedle Schroetera zmiňuje např. v této práci probíraného Carmela Beneho či Kennetha Angera, ale také vzájemně natolik rozdílné tvůrce, jako jsou třeba John Waters, Stephen Dwoskin, Raúl Ruiz či Alejandro Jodorowsky. Adrian Martin, *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. New York: Palgrave Macmillan 2014, s. 34.

má konkrétní rysy – rozhodně mu nešlo jen o nějaké vršení signifikantů či rozkládání ustálených významů. Co se týče vlivu melodramatického žánru, v dobové debatě byl zmiňován hlavně v souvislosti se snímky *Nel Regno di Napoli* a *Palermo nebo Wolfsburg* (1980), v nichž jde zaznamenat uvědomělou práci s melodramatickými konvencemi ve stylu Viscontiho rodinných ság, respektive Fassbinderových sociálních dramát.²³⁷ Teoretické a historické studie potom občas hovoří o melodramatickém stylu či přímo o melodramatické imaginaci: Ulrike Sieglöhr dokonce tvrdí, že „dosavadní filmové studie melodramatu nabízejí většinu nástrojů k pochopení Schroeterových filmů“.²³⁸ Na tento poněkud zavádějící výrok kriticky reagovala Michelle Langford, autorka dosud jediné monografie věnované Schroeterovi, která jakékoli dílčí projevy melodramatických motivů např. ve *Dnu idiotů* (1982) či v *Malině* (1991) zkratkovitě přisuzuje brechtovskému zcizení.²³⁹ Oba tyto výklady každopádně spojuje tradiční vnímání melodramatu v mezích relativně stabilních znaků, nikoli v možnostech transformace. Celkově platí, že v kritické a teoretické reflexi zůstávají abstraktní pojmy typu tělesnost, exces či melodrama oddělené, a tudíž svébytný charakter režisérových tvůrčích metod spíše zamlžují. Kategorie melodramatického excesu, konkrétněji usazená v tradicích opery a německého romantismu, umožní Schroeterova východiska vystihnout v přesnějších konturách a rozkrýt prostor, v němž německý auteur aktualizuje možnosti v tomto excesu vepsané.

3.1.1 Operní a romantické obsese

Werner Schroeter ve své autobiografii tvrdí: „Když mě někdo označí za melodramatického tvůrce, odpovídám, že melodrama pro mě v první řadě znamená určitou formu opery.“²⁴⁰ Vymezuje se tak proti přímému dědictví amerického rodinného melodramatu z 50. let, na nějž v dobovém německém prostředí navazovali hlavně Fassbinder a Schmid,²⁴¹ a zdůrazňuje, že melodramatické momenty v jeho filmech vycházejí především z lásky k opeře. Z mnoha tvůrců nového německého filmu, kteří operní médium tematizovali ve svých dílech, dával

²³⁷ Reflexi těchto kritických ohlasů najdeme i ve Schroeterově autobiografii, viz Werner Schroeter, *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch*, s. 181–183, 184–188, 196–200.

²³⁸ Ulrike Sieglöhr, c. d., s. 223.

²³⁹ Michelle Langford, c. d., s. 161.

²⁴⁰ Werner Schroeter, *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch*, s. 196.

²⁴¹ Schroeter sice znal a obdivoval např. Sirka, ale jeho tvorbu pokládal za vzdálenou té své. Blíže měl k němu filmovému melodramatu z 20. let. Tamtéž, s. 163, 196–197.

Schroeter nejráznější průchod extrémním vášním a hraničním okamžikům.²⁴² K fascinaci operním světem se hrdě hlásil jako umělec i jako „opera queen“, tedy gay operní nadšenec a sběratel, jemuž identifikace s hlasem divy přináší uvolnění společensky nepřijatelné touhy.²⁴³ V jeho snímcích se snoubí posedlost dávnými motivy opery, jako je blízkost mezi extatickou, emocionální zkušeností a smrtí, s konkrétními projevy moderní fanouškovské komunity, mezi něž patří kult sběratelství, vzývání operních div, napodobování hvězd či přehrávání slavných scén. Schroeter nechce primárně skládat hold vysokému umění, nýbrž využít operu jako „nejpřehnanější a nejšílenější formu výrazu“,²⁴⁴ která v různých kulturně podmíněných obměnách přináší co nejintenzivnější vyjádření transgresivní touhy. Nekontrolovaná exprese prorážející všemi tlumícími mechanismy zdaleka nezahrnuje jen vznešené pocity, a od toho se také odvíjí zvolená stylistická podoba, která může hraničit s pokleslostí či kýčem, ovšem nikdy se nestává terčem posměchu (mimo všudypřítomnou romantickou ironii). Schroeterova obecnější spřízněnost s melodramatickou imaginací se skrývá právě v této posedlosti expresivitou za každou cenu.

Chceme-li být konkrétnější, Schroetera na opeře nejvíc zajímal fenomén bel canto. Tento pojem, doslovně znamenající „krásný zpěv“, bývá spojován s italskou raně romantickou operou a jmény jako Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini nebo Gaetano Donizetti, šířeji však označuje takové operní formy, jež upřednostňují emocionální účinek vypjatých árií, spjatý s často až okázalou vokální ekvilibristikou a zvýrazněnou gestickou stránkou, na úkor soudržného děje a věrnosti libretu.²⁴⁵ Hlubší význam bel canta pregnantně vystihla Milada Součková, když popisovala „okamžik, kdy se v našich představách objeví kus fantastického prostoru, jako jediného místa, kde se domníváme, že by naše touhy mohly být ukojeny“.²⁴⁶ Bel canto zažilo největší rozmach v pozdním baroku (například v italských operách Georga-Friedricha Händela) a raném romantismu (Rossini, v menší míře Bellini a Donizetti), do hry

²⁴² Schroeterovo využití opery se odlišuje jak od kritického, frankfurtskou školou ovlivněného přístupu Alexandra Klugeho, tak od svébytné fúze brechtovského zcizování a wagnerovského Gesamtkunstwerku v pojetí Hanse-Jürgena Syberberga, tedy dvou režisérů, u nichž byl spolu se Schroeterem vliv opery nejvýraznější. K důležitosti opery v novém německém filmu viz James Clark Farmer, *Opera and the New German Cinema: Between Distance and Fascination*. PhD Thesis. University of Iowa 2003.

²⁴³ Fenoménu opera queens se věnuje například slavná, byť dílčími stereotypy zanesená kniha Waynea Koestenbauma: *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon Press 1993.

²⁴⁴ Viz rozhovor: Werner Schroeter, Brüche und Widerhaken sind absolut notwendig. *Theater und Cinema* 1987, s. 11.

²⁴⁵ Rodolfo Celletti, *Historie belcanta*. Praha: Paseka 2000.

²⁴⁶ Milada Součková, *Bel canto*. Praha: Prostor 2000, s. 64.

se pak vrátilo v 50. letech 20. století, mimo jiné zásluhou nové generace operních div, z nichž měla nejen pro Schroetera ústřední význam Maria Callas. Callas jej nezajímala čistě pro krásu zpěvu, ale především kvůli temné, rozryvné emocionalitě celkového projevu, kterým dokázala „udržet na uzdě strach, dokonce i strach ze smrti“.²⁴⁷ Její pohyby a výkřiky na hraně chaosu, ztrácející slovní referent i narativní souvislost, podle Schroetera dokázaly „zastavit čas v jeho plynutí“, přerušit nekonečné strádání existence ve chvílce absolutní slasti.²⁴⁸

Jak již ukázal rozbor snímku *Eika Katappa* v předchozí kapitole, Schroeter tyto krátkodobé záblesky prodlužuje do „pregnantních okamžiků“, a to prostřednictvím techniky živých obrazů. Z oper si vybírá zejména momenty, které spojují vášnivé utrpení tváří v tvář smrti (například když ženské hrdinky pronášejí svou finální árii) s vrcholným tvůrčím vzmachem.²⁴⁹ Nicméně, jak píše v souvislosti s italskou operou Michal Grover-Friedlander, stavy nadlidského vzepětí v sobě vždy obsahují pocit ztráty a konečnosti, neboť tyto momenty nevýslovné krásy jsou svázané s pomíjivostí performance.²⁵⁰ Německý režisér si dobře uvědomoval, že transcendentní věčnost těchto výsostných okamžiků je nutnou utopií a lze ji zakoušet pouze v prchavé, rozptýlené podobě, jak lze vidět například v donekonečna opakovaných, a přece nikdy nedokončených scénách utrpení Siegfrieda a Kriemhildy. Smrt v tomto případě neznamena pouze nevyhnutelný tragický konec, nýbrž také určitou liminální zkušenost, která potvrzuje, že touha po transcendenci je nyní možná, jen když si přiznáme, že se zakládá právě na nedokončenosti a neustálém unikání, jež se však vždy v určitých obměnách navrací.

Schroeterovu idolizaci zjitřených vášní afirmovaných v utrpení (či dokonce ve smrti) nelze myslet bez výrazného dědictví německého romantismu v jeho tvorbě. Režisér na danou tradici přiznaně navazoval, jak skrze mnohá klíčová témata, tak skrze citace klasických i opomíjených autorů této éry. Blízko měl především k raným romantikům, jako byli Novalis, Friedrich Hölderlin či Friedrich Schlegel, často odkazoval rovněž na Heinricha von Kleista či

²⁴⁷ Callas však Schroetera fascinovala také jako prima donna a objekt kolektivní touhy, jak ukazují například režisérovy rané krátkometrážní filmy (*Maria Callas Porträt* /1968/). Ke Schroeterovu obdivu ke slavné zpěvačce viz zejména Werner Schroeter, *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch*, s. 15–20, 336–341.

²⁴⁸ Citováno z: Alice A. Kuzniar, *The Queer German Cinema*. Stanford: Stanford University Press 2000, s. 133.

²⁴⁹ Ke vztahu mezi smrtí a tvořením v opeře viz Linda Hutcheon – Michael Hutcheon, *Opera: The Art of Dying*. Cambridge: Harvard University Press 2004.

²⁵⁰ Michal Grover-Friedlander, *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera*. Princeton: Princeton University Press 2005, s. 60.

E. T. A. Hoffmanna, jakož i na pozdější pokračovatele romantismu, kteří se k tradici stavěli částečně kriticky (Heinrich Heine) nebo ji naopak doháněli až k utopickým koncům (Richard Wagner). Formule patosu v německých romantických dílech vycházejí ze specifického pojetí Leidenschaft, termínu doslovně překládaného jako vášně, leč v daném kontextu označujícího spíše zdánlivý protimluv, vášnivé utrpení. Do krajnosti vyhnané, až neúnosné citové vzplanutí, které ohromuje subjekt a nutí jej přesahovat sebe sama v brezbřehé touze po nekonečnu (Sehnsucht), se pochopitelně neomezuje jen na melodramatickou imaginaci (ostatně ani na německé prostředí). Schroeter však ve svých režijních počínech zachází s melodramatickým excesem jako se svébytnou artikulací vášnivého utrpení, a poutá tak oba koncepty k sobě.

Leidenschaft lze obecněji chápat ve smyslu dynamického napětí mezi „aktivním“ tvůrčím zaujetím a „pasivním“ utrpením, které se vzájemně podmiňují.²⁵¹ Pro rané německé romantiky byla příznačná konstitutivní role pasivity, kterou zasažené Já nedokáže nikdy překonat, kterou cítíme, avšak sami nevytváříme.²⁵² Pro Schlegela pasivita znamenala „univerzální postoj“, upřednostnění „nevědomého nad vědomým, imaginativního nad rozumové“, jež jde realizovat jedině skrze podřízení tvořivé přírodě.²⁵³ V románu *Lucinda* (1799) se přímo ptá: „Jak bychom mohli myslet a psát poezii, kdybychom se zcela nepoddali nějakému strážnému duchu?“²⁵⁴ Přirozeně se nejedná o pasivitu služebnou, nýbrž rozmyšlenou a pozornou vůči okolnímu světu, z níž právě vyrůstá veškerá umělecká kreativita. Aby pasivita mohla sloužit k silám tvoření, musí zároveň obnášet bolest a utrpení – tento motiv vidíme snad nejvýrazněji u Hölderlina, například v románu *Hyperion* (1797): „Jsem tak bolestně dotčen, tak nesmírně ponížen, zbaven naděje, cíle, vší cti a přece plný neznámé síly, čehosi, co nelze přemoci, co mé údy proniká sladkým mrazením, kdykoli se to ve mně ozve“.²⁵⁵ Hölderlin se Schlegelem zároveň oživil dionýský princip, temné, mystické opojení, ve kterém extatické utrpení

²⁵¹ Vojvodík tento význam zmiňuje v souvislosti se studií Ericha Auerbacha *Passio als Leidenschaft* (1941), která zřetelně odkazuje na Passio Christi – tato spojitost byla klíčová i pro německé romantiky. Josef Vojvodík – Marie Langerová, c. d., s. 65, 259.

²⁵² Manfred Frank, *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, Albany: State University of New York Press 2004, s. 169.

²⁵³ Zde je zároveň vidět vliv Spinozova myšlení, který byl v Německu na přelomu 18. a 19. století značný. Viz Peter Firchow, Introduction. In: Friedrich Schlegel, *Lucinde and the Fragments*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1971, s. 25–27.

²⁵⁴ Friedrich Schlegel, *Lucinde*. In: Tamtéž, s. 66.

²⁵⁵ Friedrich Hölderlin, *Hyperion aneb eremita v Řecku*. Praha: Odeon 1988, s. 213.

přítakává nespoutané tvůrčí energii proti apollinské konformní civilizovanosti.²⁵⁶ Toto pojetí se v posunutém významu později objeví u Friedricha Nietzscheho,²⁵⁷ na raně romantickém výkladu nicméně zaujme spojení řeckého tragična s novozákonním utopismem, zosobněné v Hölderlinově syntéze Dionýsa a Krista.²⁵⁸ Napětí mezi tragickým a vykupitelským rozměrem Leidenschaft se ve Schroeterově díle projevuje velmi znatelně, jak potvrdí mimo jiné analýza filmu *Král růží*.

Zvláštní úlohu v tomto ohledu zaujímá smrt, pro romantiky krajní vyústění vášnivého utrpení. Novalis smrt považuje za „romantizující princip našeho života. Smrt je minus, život plus. Smrtí se život zesiluje.“²⁵⁹ I pro Schroetera byla smrt jedním z hlavních témat, zdaleka ne jen v opeře.²⁶⁰ Krajně romantickým však jeho dílo činí především souvislost mezi smrtí a erotizovanou láskou, schovaná v dnes známém pojmu Liebestod (smrt z lásky, či přesněji dovršení lásky ve smrti). Motiv naznačený již například ve Schlegelově *Lucindě* a získávající konkrétní výraz v románu Clemense Brentana *Godwi* (1801) můžeme v obzvláště vyhocené podobě najít v Kleistově tragédii *Penthesilea* (1808). Hlavní hrdinka zde svého milovaného Achilla rozseká na kusy a následně pozře, načež páchá sebevraždu ve jménu bezpodmínečné lásky a vzájemného splnutí: „Neb k smrti zlíbat, k smrti rozsápat, to' lhostejné“²⁶¹. Podstatný není pouze motiv naplnění zakázané lásky v úniku ze světa, ale rovněž estetický účinek – jako se Eros setkává s Thanatem, tak se i krásno mísí s rušivou a rozkladnou ošklivostí, čímž dochází k uskutečnění Novalisova principu „vzájemnosti povznášení a snižování“.²⁶² Nejslavnější příklad Liebestod, závěrečný transfigurativní akt Wagnerovy opery *Tristan a Isolda* (1865), daný koncept obohacuje filosofickým světonázorem: Tristan a Isolda opouštějí

²⁵⁶ K pojetí dionýského principu u Schlegela a zejména u Hölderlina, viz Břetislav Horyna, *Dějiny rané romantiky: Fichte, Schlegel, Novalis*. Praha: Vyšehrad 2005, s. 127–136.

²⁵⁷ Viz Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie*. Praha: Vyšehrad 2014.

²⁵⁸ Hölderlin si od tohoto symbolického spojení sliboval, že se stane základem pro nové náboženství romantického věku, pro intelektuální prostor básnictví zprostředkovávající mezi lidmi a bohy. Břetislav Horyna, *Dějiny rané romantiky*, s. 132.

²⁵⁹ Novalis, *Fragmenty a studie*. In: *Zázračná hra světa: Úvahy a fragmenty*. Praha: Odeon 1991, s. 225.

²⁶⁰ „Už jako mladíka mne přitahovala smrt. Kdo se smrtí nezabývá denně aspoň pět minut, ten nežije, ale jen před něčím utíká jako dr. Kimble ve filmu *Uprchlík*. Život se smrtí je pro mne jedinou možnou přípravou na nekonečnost.“ Werner Schroeter, *Síla imaginace a satanské tango*, s. 180.

²⁶¹ Heinrich von Kleist, *Penthesilea*. Na Královských Vinohradech: Otokar Fischer a Milan Svoboda 1912, s. 121.

²⁶² „Romantizování není nic jiného než kvalitativní umocňování. Jestliže propůjčují obyčejnému vyšší smysl, známému důstojnost neznámého, konečnému zdání nekonečna, tedy romantizují. Opačný je postup pro vznešené, které nabývá běžného výrazu. Vzájemnost povznášení a snižování.“ Novalis, *Přípravné práce*. In: *Zázračná hra světa*, s. 156.

svět každodenního strádání vstříc bezčasé noci²⁶³, v níž hrdinové ztrácejí vlastní já v nekonečnosti lásky, sjednocující duchovní a smyslné („V tónů jásavý hlas, v slunce zářivý jas, z říše stínů, v ten svět věčných krás, se hroužím, a toužím, v míru taj, v lásky ráj!“)²⁶⁴. Ve Schroeterově díle *Liebestod* plní roli uvědomělé a aktualizující citace, přesto současně zachovává svědectví dionýského ohně.

3.1.2 Melodramatický exces mezi unikáním a trváním

Schroeter ve svých hyperbolicky stylizovaných dílech uplatňuje široký repertoár melodramatických prvků, od mizanscény nasycené expresivními znaky (barvy, světla, hieroglyfy, zvuky atd.) přes „děj“ zhuštěný do pregnantních okamžiků až po těla zamrzlá v agonických gestech. V jakých ohledech tedy melodramatické motivy s konkrétním nánosem operní a romantické tradice ohýbá a přetváří? Za nejvýznamnější ozvlášťující element režisérova stylu bývá považován rozklad celků na fragmenty, jak narativní, tak prostorové.²⁶⁵ Jako by přiznával, že melodramatické momenty lze uchovat pouze v jejich unikání, monumentální scény proto tříští na fragmenty, vytrhává z kontextu a podřizuje neustálému opakování. Fragmenty každopádně netvoří jen zbytky či útržky imaginárního celku nebo nějakého Gesamtkunstwerku, nýbrž působí zcela samostatně,²⁶⁶ ať už jde o výřezy ze slavných operních scén a přeskakující písňové ukázky v *Eika Katappa*, zvýrazněné oči, ruce a rty ve *Smrti Marie Malibranové* či trouchnivější ruiny starého světa ve filmu *Dvě*. Ještě větší váhu má Schroeterova manipulace s časem, přesněji prodlužování vypjatých okamžiků. Zde se již záběry nezastavují v symbolickém uspořádání, ale otevírají se vůči trvání, jež nechává vyniknout jinak stěží postřehnutelným jevům. Takto lze zachytit, co se ve chvílích nejsilnějších emocionálních otřesů vlastně děje, co se skrývá v gestech a pózách zhrzených milenců v operních áriích (*Smrt Marie Malibranové*), hrdinů projevujících tabuizovanou sexualitu (*Král růží*) nebo „hysterických“ žen pod nátlakem kontrolních mechanismů (*Den*

²⁶³ Motiv posvátné, nevyslovitelné a tajuplné noci je pro německý romantismus samozřejmě příznačný (viz zvláště v tomto ohledu „iniciační“ *Hymny noci* /1800/ od Novalise), zde nabývá grandiózních dimenzí. Schroeter s tématem světa noci či noci světa pracoval v mnoha dílech, nejvíce ve svém posledním filmu *Nuit de chien*.

²⁶⁴ Richard Wagner, *Tristan a Isolda*. Praha: Umělecká beseda 1900, s. 79.

²⁶⁵ Sebastian Feldmann zmiňuje v souvislosti s narácí ve Schroeterových filmech pojem „Erzählflöckchen“ (narativní vločky). Sebastian Feldmann, *Kommentierte Filmografie*. In: Týž et al., c. d., s. 168. Langford přímo hovoří o „dekonstrukci romantické tradice na fragmenty“. Michelle Langford, c. d., s. 31.

²⁶⁶ Zde je opět patrné dědictví německé raně romantické literatury, v níž vydělené a uzavřené fragmenty hovoří ve své dokonalosti samy za sebe. K této problematice viz např. Alice A. Kuzniar, *Delayed Endings: Nonclosure in Novalis and Hölderlin*. Athens and London: The University of Georgia Press 2008.

idiotů). Forem těchto zkušeností může být přehršel, ovšem je jisté, že s modelem exteriorizace niterných emocí si u Schroetera již nevystačíme – chybí totiž jak subjekty s psychologickými motivacemi,²⁶⁷ které jsou místo toho chycené v koloběhu neustálých proměn, tak i rozpoznatelné výrazy emocí, které protékající čas zamlžuje.

Tyto vydělující znaky Schroeterovy tvorby bude nutné uchopit v souvislostech expresivních a performativních procesů, neboť principy fragmentace a zpomalení samy o sobě nedokážou sdělit, v čem melodramatický exces transformují do afektivní podoby. Režisér na jedné straně využívá rituálních konfigurací těl a odstředivých tendencí *tableaux vivants*, na straně druhé potom autopoietických schopností těl vydaných napospas intenzivnímu patosu. Obé nicméně nelze myslet bez vlivu širších trendů ve filmu, divadle i opeře, na něž Schroeter reagoval. Iniciačním zážitkem pro něj byla 4. Mezinárodní soutěž experimentálních filmů v belgickém Knokke v roce 1967, na níž se seznámil s tehdejšími výboji amerického undergroundu ve snímcích Andyho Warhola, Jacka Smithe, Kennetha Angera či Gregoryho Markopoulose.²⁶⁸ Inspiraci si vzal jak z formální stránky děl, především manipulaci s filmovým časem a prostorem či rozvíjení vztahu mezi obrazovou a zvukovou složkou, tak z četných tematických motivů, mezi něž patřila i reflexe hollywoodské popkultury (v níž hrálo dobové melodrama zásadní roli) a prolamování hranic mezi médii. Zejména retrospektivně uvedený film posledního jmenovaného s názvem *Twice a Man* (1963) zanechal v německém tvůrci výraznou stopu,²⁶⁹ viditelnou v expresivním, a přesto zcela antipsychologickém stylu a náznacích experimentů s pomalými pohyby těla či ambivalentním genderem. Schroeterovo dílo souzní také s vývojem v avantgardním divadle a performance artu – nabízí se srovnání se zhruba ve stejné době začínajícím Robertem Wilsonem (byť nelze dokázat bezprostřední inspiraci), zejména ve způsobu, jakým pracuje se živými obrazy zpomalenými až k hranici vnímatelnosti a dialektickým vztahem mezi tělem a světlem. Sám Schroeter pak několik svých pozdějších filmů na daný kontext zaměřil: například snímek *Generalprobe* (1980) přímo věnoval fenoménu performance, konkrétně tvorbě tanečnicka butó Kazua Ona, performerera Pata Oleska a tanečnice Piny Bausch, v dokumentu *Auf der Suche nach der Sonne* (1986) potom zaostřil na experimentální režisérku Ariane Mnouchkine a její divadelní soubor

²⁶⁷ „Psychologie mě nezajímá, nevěřím v ni“. Michel Foucault, *Passion According to Werner Schroeter*, s. 317.

²⁶⁸ Ke vztahu Schroetera k americkému undergroundu viz Werner Schroeter, *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch*, s. 51, 65–66.

²⁶⁹ Schroeter tento film stavěl vedle Dreyerova *Utrpení Panny Orleánské* jako svůj nejoblíbenější. Tamtéž, s. 65–66.

Théâtre du Soleil (Divadlo Slunce). Schroeter zaznamenával také performativní obrat v opeře, vedoucí k osvobození hlasu od jazyka, zdůraznění gestické stránky a znásobení afektů šířících se prostorem.²⁷⁰ Ve svých snímcích akcentoval performativní ráz tělesného projevu zpěváků, umocňující pomíjivý okamžik vytržení – snad nejvíce v počtě operním hvězdám *Poussieres d'amour* (1996) –, zaváděl ovšem také performativní praktiky vlastní filmu. Například v raném fotofilmu *Maria Callas Porträt* (1968), kombinujícím fotografie slavné divy s gramofonovými nahrávkami jejích vystoupení, se zpěv operní divy odpoutává nejen od těla, nýbrž i od obrazu. Dosahuje tak moci, jež operu na filmovém médiu nevědomky fascinuje – hlas usilující o překonání materiálních ukotvení se stává rozvratnou autonomní silou.²⁷¹

Změn doznává také pojetí romantické Leidenschaft. Ve zmiňovaném společném rozhovoru Schroeter s Foucaultem přišli s reinterpretací vášnivého utrpení (ve francouzštině passion), jež na německý kontext navazuje, zároveň jej však posouvá. Foucault vášně v režisérových snímcích *Smrt Marie Malibranové* a *Willow Springs* popisuje jako „něco, co se vás zmocní zničehonic, [...] neustále pohyblivý stav, který však nikdy nepostupuje k žádnému danému cíli, [...] jakýsi nestabilní čas, prodlužovaný neznámými příčinami, snad setrvačností [...], [v němž] už nemá smysl být sebou samým, neboť vidíme věci jiným způsobem.“²⁷² Vášně je podle něj rovněž „vzájemným a recipročním utrpením“, v němž jde ovšem nalézt neoddelitelnou kvalitu „bolesti-prožitku“, která vytváří zvláštní formu komunikace.²⁷³ Současně je důležité, že projevuje své účinky na tělech či tělesných fragmentech – Schroeter činí z těl, tváří, rtů a očí svědectví jejího působení.²⁷⁴ Foucaultova koncepce, s níž Schroeter v rozhovoru souzní, má přednost zejména v tom, že vyzdvihuje temporální a událostní rozměr Leidenschaft – zdrojem již není subjektivní nitro zasažené zvenci, ale proměňující se situace, a probíhá nikoli navenek, nýbrž mezi rezonujícími těly. Má tedy daleko blíže k afektu nežli k emoci, ovšem pouze zásluhou konkrétních stylistických prostředků, které bude potřeba lépe rozkrýt v analytické části.

²⁷⁰ Ohledně problematiky performance v opeře viz např. Carolyn Abbate, Music–Drastic or Gnostic? *Critical Inquiry* 30, 2004, č. 3, s. 505–536 nebo Clemens Risi, Opera in Performance – In Search of New Analytical Approaches. *The Opera Quarterly* 27, č. 2–3, 2012, č. 2-3, s. 283–295.

²⁷¹ K této nevědomé atrakci opery vůči filmu viz Jeongwon Joe, *Opera as Soundtrack*. New York: Routledge 2013, s. 116.

²⁷² Michel Foucault, Passion According to Werner Schroeter, s. 313.

²⁷³ Tamtéž, s. 313–314.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 317.

Volba snímků *Smrt Marie Malibranové* a *Král růží* není motivována ani tak jejich typičností v rámci režisérova díla, jako spíše estetickým radikalismem, s nímž stavějí na odiv expresivní a performativní momenty, které jsou v jiných autorových snímcích méně zřetelné. Jelikož tato kapitola nemá být rozborem Schroeterova díla jako celku, nýbrž ukázkou specifického projevu melodramatické afektivity, pokládám daný postup za legitimní, což však neznamená, že vybrané filmy budu vnímat v izolaci od režisérových ostatních počinů. V obou filmech se zaměřím na čtyři klíčové kategorie z předchozí části (liminální fáze, živý obraz, sémio-performativní tělo, patická událost), přičemž u *Smrti Marie Malibranové* budu klást důraz na mezi-tělesnou rovinu, kdežto v případě *Krále růží* bude mít přednost obecnější materiální rozměr prostorových znaků.

3.2 Smrt Marie Malibranové

Smrt Marie Malibranové lze označit za experimentální životopisný film věnovaný Marii Malibran, španělské operní divě z belcantové éry, proslulé dramatickým pěveckým projevem na hraně šílenství a bezpodmínečným tvůrčím zaujetím. Ve světě opery platí za mytickou postavu, která podle legendy zemřela během zpívání árie, ve věku pouhých 28 let.²⁷⁵ Schroetera na jejím příběhu fascinovalo právě spojení extatického utrpení a vrcholného tvůrčího vzmachu tváří v tvář smrti – úmyslně si vybírá jen extrémní okamžiky bez jakéhokoli propojujícího děje nebo vložených recitativů.²⁷⁶ Tento motiv navozuje i úvodní citát z básně Heinricha Heina, dávající do souvislosti umírání a extrémní prožitek lásky: „Pocházím z rodu Asra, který umírá, když miluje.“²⁷⁷ Můžeme rozpoznat tři části filmu: první zastihuje blíže nespecifikované scény ze zpěvaččina dospívání, které tvoří směs momentů nenaplněné (či přesněji nenaplnitelné) touhy a záběrů z tvrdého pěveckého výcviku pod vedením sadistického otce Manuela Garcii. Druhá, alegoricky laděná pasáž ve stylu E. T. A. Hoffmanna vypráví příběh mladého chlapce, jenž mefistovské figuře Huga zaprodá svůj zrak za krajíc chleba. Třetí potom zahrnuje nesčetné variace na smrtelné okamžiky operní divy i jejích blízkých, vždy na skutečném či imaginárním jevišti.

²⁷⁵ Tato legenda není tak zcela pravdivá: Malibran skutečně zkolabovala při představení následkem neléčených zranění z pádu z koně, avšak zemřela až několik měsíců poté. Schroetera však pochopitelně zajímá spíše mýtus než historická věrnost. Wayne Koestenbaum, c. d., s. 128.

²⁷⁶ Werner Schroeter, *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch*, s. 101–105.

²⁷⁷ Vlastní překlad německého originálu: „Und mein Stamm sind jene Asra / Welche sterben, wenn sie lieben“. Heinrich Heine, *Der Asra*. In: Týž, *Romanzero*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1981, s. 58.

Spojivosti mezi vypjatými operními áriemi a romantickou unií vášně a smrti jsou ve snímku zjevné, podstatný je však hlavně styl, který daná témata zprostředkovává a přetváří. Film sestává z nelineárního sledu živých obrazů, v nichž zpravidla ženská těla, jež nejsou blíže individualizovaná (většinou ani nevíme, která z nich má být Maria Malibran), provádějí pomalá stylizovaná gesta a pohyby vůči sobě navzájem, postižené snovým, až rituálním opojením. Zvukovou stránku tvoří asynchronní výkřiky, zařikávání, citáty z Lautréamontových *Zpěvů Maldororových* (1869), árie z oper Rossiniho či Pucciniho, klasické skladby od Brahmsa či Mozarta i populární písně Elvise Presleyho a Janis Joplin, přičemž všechny složky přecházejí mezi sebou. Schroeter zde prezentuje zvláštní mix excesu a minimalismu: uplatňuje takřka všechny myslitelné melodramatické nástroje, ovšem pozornost soustředí téměř výhradně na těla a jejich afektivní prožitek. Tento přístup dovoluje provést modelovou redukci melodramatického afektu, zachytit jej v uměle prodlouženém okamžiku formování mezi těly.

3.2.1 Komunikace bez transparentnosti

Sled obrazů následujících po mezititulku s Heinovou básní převádí daný jev do praxe snad nejzřetelněji. Mizanscéna zahrnuje jen černé pozadí, eliminující iluzi hloubky, z něhož vystupují ženské figury, zatímco ve zvukové stopě slyšíme Brahmsovu *Alto Rapsodii* (1869), v níž ženský hlas zoufale nařiká text Goetheho rané básně *Zimní cesta Harcem* z roku 1777 („Ach, kdo vyléčí toho, komu se balzám zvrátil v jed?, když mu z lásky nadměrné v v číši zbyla k lidem jen zášť!“).²⁷⁸ První záběr-polodetail ukazuje expresivně nasvícené a výrazně nalíčené ženské figury v třpytivých kostýmech: Magdalena Montezuma postupně zvedá oči ke groteskně vypadající ženě a následně se k ní blíží svými rty, jako by ji chtěla políbit, ona však její snahy ignoruje, jen pomalu otevírá pusu, aniž by napodobovala znějící zpěv (Obr. 33). Další živý obraz obsahuje detail dvou tváří z profilu, ve kterém transvestita provádí nařikavá gesta a sklání hlavu, kdežto androgynní mladík hýbe rty a zavírá oči (Obr. 34). Třetí scéna zabírá v polodetailu dvě ženy s dlouhými vlasy: Ingrid Caven se pozvolna obrací ke Christine Kaufmann a v záchvatu agonie k ní vztahuje ruku, ona zdánlivě melancholicky klopí zrak (Obr. 35). Další z úvodních záběrů tyto konfigurace žen rekombinují (s výjimkou přidané postavy Candy Darling): vždy zachycují pokusy dvou postav o intimní kontakt, jež nikdy není uskutečněn (Obr. 36). Tableaux vivants krystalizují momenty nezvladatelného vzplanutí

²⁷⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Zimní cesta Harcem*. In: Týž, *Básně / Západovýchodní diván*. Praha: SNKLHU 1955, s. 48.

v čase, nikoli aby je učinily věčnými, nýbrž aby je rozvinuly, roztáhly, rozmělnily. Když si vypravěč v Balzakově *Oslí kůži* (1931) představuje, „kolik událostí zdá se skryto v rozpětí vteřiny a kolik věcí ve vržení kostek,“²⁷⁹ vyjadřuje tím jistou emblematickou vlastnost melodramatu, Schroeterův snímek však bere tento výrok doslovně. Hlavní intencí je zachytit stávání-se v nestabilním mezičase, kdy těla zasažená a přetvářená vznikajícím afektem teprve formují vzájemná gesta, aniž by znala jejich původ či rozuzlení. Film tento časový rozestup prodlužuje, aby dal vyniknout běžně nepostřehnutelným mikrooperacím probíhajícím mezi těly, či přesněji mezi tělesnými částmi figur (zejména rty, oči a ruce). Okamžitý smyslový účinek přechází v afektivní proces, který zahrnuje konkrétní trvání, zatímco očekávaný význam rezonujících a disonujících pohybů je opakovaně oddalován. Jak je tomu u Waldenfelsovy diastáze, patické zasažení vždy přichází příliš brzy, než abychom mu mohli vtisknout bezprostřední smysl, kdežto naše odpověď je z principu zpožděná, nedokonalá, nesouladná s vnějškem, ke kterému se vztahujeme.²⁸⁰ Rozevření afektivního intervalu způsobuje, že patos a odezvu již nelze oddělit, neb spoluutvářejí událost, v níž časové mody „ještě ne“ a „již ne“ přirozeně koexistují a podílejí se na diferenciaci prvků a vztahů.



Obr. 33



Obr. 34



Obr. 35



Obr. 36

²⁷⁹ Honoré de Balzac, *Oslí kůže*. Praha: Melantrich 1949, s. 16.

²⁸⁰ Bernhard Waldenfels, *The Role of the Lived-Body in Feeling*, s. 251.

Otevření daného problému umožňují zcela konkrétní stylistické faktory, z nichž nejzásadnější ozvláštňující úloha patří zpomalení. Jeff Jackson ve své eseji popisuje, jak ve Schroeterových živých obrazech vše postupuje tak pomalu, až se stávají snovými, jako by se ony stěží postřehnutelné pohyby děly výhradně v naší mysli.²⁸¹ Takový výklad je ovšem zjednodušující přinejmenším ve dvou aspektech, nehledě na fakt, že označování uměleckých děl za snová patří spíše k básnické licenci. Zprvée, jakkoli lze hovořit o značném rozvolnění tempa, na které jsme zvyklí z klasických narativních filmů i snímků artových, podobně jako u Roberta Wilsona zde slouží k odstínování různých úrovní trvání. Podle Vivian Sobchack zpomalení (slow-motion) neruší ani nezastavuje pohyb, ale paradoxně jej „nadsazuje“, „staví do popředí“, „destiluje“ do esenciální podoby.²⁸² Pomalost a rychlost pokládá za „relativní síly“, které jsou „vždy vázané k sobě navzájem, ale také ke vtěleným a situovaným subjektům, které je vnímají“.²⁸³ V případě iniciačních obrazů *Smrti Marie Malibranové* platí, že každá ze složek (prostor, hudba, postavy) má svůj vlastní rytmus, ale hlavně že vlastní časovostí disponují také autonomní jednotky těl, jejichž aktivitu jde potom lépe rozeznat. Natahované pokusy o polibek, při nichž se rty přibližují na milimetrovou vzdálenost, i když těla už nemohou dál, ukazují, že kodifikovaná sociální gesta (zde vyjádření lásky) fungují pouze v určitém složení rychlosti a pomalosti.²⁸⁴ Jestliže takové složení znejistíme, akt přestane být rozpoznatelný a především uvolní pole jiným výměnám, konkrétně daleko nejistějším svědectvím vášnivého utrpení. Zadruhé je nutné přesněji rozlišit, jaké nástroje dojem zpomalení vytvářejí. Množství tvůrců si v případech takto melodramatických okamžiků vypomáhá různými podobami slow-motion efektu, jak již známe nejen z filmů, ale také z četných reklamních spotů či videoklipů. Experimentální režiséři, kteří pracují s afektivitou, často se slow-motion zacházejí tak, aby pregnantní momenty rozložili či donutili vyjevit materiální hemžení, jež se v nich skrývá. Například ve snímku Jeana-Luca Godarda *Zachraň si, kdo můžeš (život)* (1980) najdeme slavnou scénu, citovanou Deleuzem i Elenou del Río, ve

²⁸¹ Jeff Jackson, The Impossibility of Touching: Looking at The Death of Maria Malibran. *Studies in Gender and Sexuality* 16, 2015, č. 2, s. 129.

²⁸² Vivian Sobchack, Cutting to the Quick: Techne, Physis, and Poiesis and the Attractions of Slow Motion. In: Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, s. 338.

²⁸³ Tamtéž.

²⁸⁴ Zde nalezneme dílčí podobnost s tím, čeho si Jeff Kelley všimnul na performanci *Rites of Exchange* (1975) Allana Kaprowa: „Jestliže pohyb při stisknutí ruky dostatečně zpomalíte, začne být tento akt nemožný; zjistíte, že se děje něco jiného.“ Jeff Kelley, *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*. Berkeley: University of California Press 2004, s. 195.

keré se propletená těla muže a ženy ocitnou ve vzájemné šarvátce. Slow-motion zde způsobuje, že erotickou vášeň a násilí takřka nelze rozlišit („Kde končí pohlázení a kde začíná facka,“ ptá se Deleuze).²⁸⁵ Jiný, specificky melodramatický příklad nalezneme ve filmu Dereka Jarmana *Sebastiane* (1976), kde kamera zpomaleně snímá všechny myslitelné záhyby těl dvou idealizovaných homosexuálů při milostné scéně ve vodě. V tomto případě slow-motion spíše zvýrazňuje rozličné fazety senzuační krásy intimního splynutí, než aby činil nejednoznačným. Schroeterův postup se však liší od obou variant: namísto technologického efektu upřednostňuje zpomalení přímo na úrovni pohybů, zřetelněji připomínající dobové experimenty s mikropohyby lidského těla v avantgardním divadle a performance artu. Oproti praktičtějšímu a častěji uplatňovanému slow-motion efektu, který rozkládá či zvýrazňuje již zformované emoce, zde máme dialektické napětí mezi technickou reprodukcí, jež podřizuje vnímání určitému druhu rychlosti, a autopoietickou performancí, která tělům dává prostor hovořit v jejich rozmanitosti. Afekt tak není formován dodatečnou manipulací s již hotovou materií, definovanou konkrétní kategorií pomalosti, nýbrž vzniká z méně předvídatelného kontaktu mezi dosud nejednoznačnými pohyby s různými rytmickými úrovněmi a statickou kamerou.

Tyto postupy vyvolávají zdání jisté nedořečenosti. Schroeter, věren raně romantickému principu fragmentárnosti a neukončitelnosti, však z prchavé povahy obrazů činí estetický fakt. Neposkytuje žádný specifický kulturní kontext, který by naznačil původ zvířených vášní i nevyhnutelně tragické vyznění, zaostřuje čistě na liminální fázi – není důležitý počátek ani výsledek, nýbrž neustávající pohyb transformace. Vidíme pouze, jak síla zvenčí postihuje nepřipravená těla a uvádí je do delirantního stavu, v němž vzájemnými, avšak nekorespondujícími pohyby usilují vtisknout afektivní virtualitě jasnější tvar. Vždy ovšem zůstávají u procesu: těla jsou odsouzená k přibližování a oddalování se od sebe, k výrazům bez adekvátního ohlasu, k žádostivým pohledům bez opětování. Vášeň je natolik neúnosná, natolik vyšinutá z normálu, že mimetická zpodoba by vedla jen k šoku, poetická forma naopak k abstrakci. Podobně jako Láokoóna nemůžeme vidět křičet,²⁸⁶ tak ani zde melodramatický výraz nemůže být plně aktualizován, neboť v „komunikaci bez transparentnosti“, jak Leidenschaft popsal Foucault, „jeden neví, co je potěšením druhého,

²⁸⁵ Gilles Deleuze, *Film 2*, s. 232; Elena del Río, *The Grace of Destruction*, s. 15.

²⁸⁶ Gotthold Ephraim Lessing, Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie. In: Týž, *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Praha: Odeon 1980, s. 289.

kdo nebo co je ten druhý, co se s ním děje“.²⁸⁷ Zbývá jen bolest-požitek z odvržení sebou samých a vzájemného vydání napospas, ve kterém lze pouze prodlévat bez naděje, že bychom mu mohli odolat či přisoudit konečný smysl.

3.2.2 Afektivní a mediální paradoxy

Stylizace pregnantních okamžiků ve *Smrti Marie Malibranové* jako by dávala za pravdu Lessingovu výroku, podle nějž je „plodný“ pouze takový moment, který „dává prostor fantazii“.²⁸⁸ Melodramatičnost nemizí, nicméně aby získala afektivní rozměr, stává se méně explicitní, více ukrytá v překřičujících se formálních operacích. Již analyzovaný snímek *Eika Katappa* něco takového naznačil, daleko zřetelněji ovšem pracoval s rozkladem scén, které minimálně operní nadšenci dobře znají. Zde Schroeter přímé vizuální reference spíše potlačuje – zachází hlavně s archetypálními motivy, jejichž historický a kulturní základ si kromě vágních souvislostí s životem operní divy lze jen domýšlet – a plně zužitkovává ontologickou neukotvenost živých obrazů. Z tableaux vivants utváří liminální prostor, v němž afektivní, mezi-tělesný exces přirozeně souzní s excesem (inter)mediálním.²⁸⁹ Kombinace odstředivých a dostředivých sil zahlučuje záběry přemírou podnětů, a právě ze střetu chaosu a statickosti se rodí kontury jak afektivních procesů, tak těch mediálních, jež, jak popisuje Dieter Mersch, ve svém zjevování samy mizí, a odhalují tak „kontury, které se tvrdošíjně skrývají za zdáním nejen technické dokonalosti“.²⁹⁰

Když ještě zůstaneme u úvodní sekvence, vyprávěně skutečně jen pomocí drobně rozlišených živých obrazů, zaujme nás její nerozhodný status mezi filmem a divadelní performancí. Merschovský „mediální paradox“ mezi kamerovým záznamem a tělesnou fenomenalitou, kterého Schroeter dosahuje zpomalenými, avšak rytmicky diferencovanými pohyby, představuje pouze jednu rovinu tohoto rozpolčení. Mizanscéna redukována na černé pozadí vymazává veškeré záběrové dění mimo tělesná pnutí, fetišistická posedlost nezadržitelným pohybem filmového pásu tuhne ve stázi. Ze specifík filmového média a pohyblivého obrazu

²⁸⁷ Michel Foucault, *Passion According to Werner Schroeter*, s. 316.

²⁸⁸ Gotthold Ephraim Lessing, c. d., s. 289.

²⁸⁹ K možné souvislosti mezi afektivním a mediálním excesem viz Tomáš Jirsa, *Tváří v tvář beztvarosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*. Brno: Host 2016, s. 320.

²⁹⁰ Dieter Mersch, *Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie*. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová, c. d., s. 342.

obecně zde zdánlivě zůstává velmi málo, a přece snímek nabízí zdaleka odlišný prožitek než jen zfilmované divadlo či performance. Gesta zachycená ve své nevyhnutelné unikavosti jsou svědectvím těl, jež nemohou být dle slov Fischer-Lichte „prezentní“²⁹¹, ovšem zvláště v kontrastu s nehybným rozhraním živého obrazu vyjevují rozpor v sobě samých. Jak tvrdí Massumi, „když je tělo v pohybu, nikdy se neshoduje samo se sebou, nýbrž se svou vlastní proměnou“.²⁹² Jelikož statické pózy, zpomalené mikropohyby i toužebné pohledy hovoří jiným jazykem, jejich dialog by bylo v čistě divadelní podobě dost obtížné zaznamenat. Montážní opakování, přicházející vždy s nějakou nenápadnou variací, tento paradox ještě prohlubuje. Zakládá se totiž na zdánlivém protimluvu: opakují se momenty, jež nebyly naplněny. Zatímco například Warholovy experimenty s nepatrným obměňováním stále stejných obrazů (*Kiss /1963/*) měly v tomto ohledu spíše kritickou či desémantizující funkci, Schroeter ve *Smrti Marie Malibranové* předvádí události, jež se nikdy doopravdy nestaly. Jak upozorňuje Adrian Martin, narace ve Schroeterových filmech neřeší „otázku, zda se některé věci dějí více než jednou, ale jestli se vůbec přihodily“.²⁹³ Afektivní interval, vznikající mezi rámujičím živým obrazem a rozvětvenými, věčně neklidnými těly, prezentuje právě něco takového – prchavé zjevení, které se nicméně vždy a v různých podobách navrácí.



Obr. 37



Obr. 38

Užití tableaux vivants, doslova označovaných za ožvlé malby, logicky otevírá prostor pro tematizaci vztahu mezi filmem a malbou. Schroeterův snímek pracuje s malířskou perspektivou, ať už celkovou kompozicí prostoru nebo hrou s prvky uvnitř rámu, aby ji vzápětí tříštil s decentralizačními možnostmi filmového média. Za příklad může posloužit scéna v zahradě, ve snímku několikrát zopakovaná s různými konfiguracemi postav.

²⁹¹ Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, s. 145–146.

²⁹² Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, s. 4.

²⁹³ Adrian Martin, Keeper of the Flame. *Sight & Sound* 27, 2017, č. 3, s. 57.

Odehrává se v prostoru na pomezí skutečného místa, zahradní uličky, a jakési ornamentální kulisy, jež nahodilou lokaci proměňují v živý obraz.²⁹⁴ Statický záběr, nadto ohraničený mřížemi na obou stranách a černou plochou na pozadí, znázorňuje (jak jinak) okamžik smrti: hrdinka ztvárněná Magdalenou Montezumou se sklání nad mrtvým tělem ve stínu, následně vystupuje více do popředí, kde se snaží dát průchod svému truchlení (Obr. 37). Vyjadřuje jej však velmi svérázně: gesta nemístně přehrává, při pohybu se zasekává, svíjí a naráží od jednoho okraje k druhému, zatímco její truchlení přechází v manický smích (Obr. 38). Malířský záznam pregnantního okamžiku přestává být proveditelný, jelikož portrétované tělo se vymyká kontrole, uzavřenost rámu zase blokuje postup směrem k navazujícímu záběru. Co vzniká v meziprostoru, je zvláštní mix bezvýchodnosti a utopie. Scéna kombinuje obsedantní rámování, zahrnující jak hranice záběru, tak rámy vnitřní (mříže, zdi), s hloubkovou kompozicí, již umocňuje otvor v zadní zdi poblíž mrtvého těla milence. Touto trhlinou prosvítá výřez idealizované krajiny, připomínající romantické náladové obrazy (Stimmungsbilder) Caspara Davida Friedricha. Performující tělo však do obou rovin vnáší protikladný prvek: zatímco formální omezení hrdinku překvapivě nutí k intenzivnější a méně formalizované tělesné aktivitě, fascinující naděje v dálce ji oslňuje světlem a odvrací pryč. Tento několikanásobný paradox velmi svébytně naplňuje příslib, jež do živých obrazů vkládal Pierre Klossowski: scéna nenapodobuje malbu, ale hledá v ní určitou původní emoci „života vystaveného sobě samému na odiv“, „života zadržného, a přesto plného vitality“.²⁹⁵



Obr. 39

Již v následujícím živém obrazu lze zpozorovat další ústřední paradox: monstrózní žena v třpytivém kostýmu předčítá z knihy, ovšem navzdory zuřivé artikulaci z jejích úst nevychází

²⁹⁴ Schroeter (zdaleka ne jen) zde projevuje tendenci k uměleckému postupu, který Jodi Brooks označuje jako „tableauizaci“, přeměně reálných lokací v živé obrazy. Jodi Brooks, *Consumed by Cinematic Monstrosity*. *Art & Text* 34, 1989, č. 1, s. 81.

²⁹⁵ Pierre Klossowski, *The Revocation of the Edict of Nantes*. New York: Grove Press 1969, s. 100.

žádné zvuky. Řeč produkuje hlas, jehož zdroj se v záběru nenachází, jehož rytmus neodpovídá hrdinčině dikci (Obr. 39). Rozevírá se zde disjunktivní vztah mezi filmovým obrazem a literárním textem, konkrétně jeho čtenou podobou. Jak je ve Schroeterově raném díle obvyklé, *Smrt Marie Malibranové* téměř nepracuje s dialogy, vystačí si s citacemi (Heinrich Heine, Lautréamont, William Shakespeare, Edgar Allan Poe), zaříkávacími formulemi a okamžiky nevyhnutelného mlčení. Schroeter jako jeden z mnoha experimentálních režisérů 70. let, od Carmela Beneho přes Marguerite Duras až po Hanse-Jürgena Syberberga, dále narušuje falešnou jednotu mezi tělem a hlasem ve filmu, když obě složky pouští asynchronně.²⁹⁶ Cílem filmu nicméně není pouhý rozklad kinematografické iluze, nýbrž spíše propojení dvou autonomních světů, které by nevedlo k prosté synchronizaci či rozplynutí jedné roviny v druhé.²⁹⁷ Obrazová a zvuková stopa tak nejsou zcela mimoběžné, spíše spolu vedou vzájemnou rozepří nebo vstupují do nahodilých spojení. Afektivita z této nestabilní komunikace dokáže vytrysknout v rozličných podobách, zde zejména v kolizích mezi slovy a prostorem, ve kterých se těla ocitají. Ukázkou může být finální sekvence první části filmu, v níž jsou postavy uvězněné v kruhové kleci. Vůdčí roli opět hraje Magdalena Montezuma, která intonuje několik frází dokola, zatímco skrze čtvercové mřížky vzhlíží k neviditelnému světlu (Obr. 40). Hlas postavy je zpočátku výjimečně synchronizován s obrazem, zvyklost filmové mluvy však zjevně převrací. Schroeter v duchu Artaudova divadla krutosti „proměňuje slova v zaklínadla“:²⁹⁸ zlověstný šepot Montezumy zdůrazňuje každé slovo ze zaříkávacích formulí („Ich sehne mich so nach dir“, „Es ist für mich der Tod“ aj.)²⁹⁹. Zpomalená teatrální dikce spíše než na sémantický význam slov dbá na jejich sonorní kvalitu, schopnost vyplnit beznadějně obepnutý prostor živého obrazu různými odstíněnými hlasovými vibracemi. Šepot postupně ústí v abstraktnější výkřiky a nakonec v úplné rozpojení obrazové a zvukové sféry – Montezuma zavěšená na mříži zběsile pohybuje rty, ovšem hlas opakující slovo „Tod“ zní odjinud, vzdor eliminaci jakéhokoli mimozáběrového prostoru. Otevírající se ústa nevydávající hlásku neukazují pouze neschopnost slov vypovědět trýzeň z bezvýchodné situace, jako je tomu u melodramatických „němých aktů“³⁰⁰ (Obr. 41). Je

²⁹⁶ Funkci této audiovizuální disjunkce se věnuje například: Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press 1990.

²⁹⁷ Deleuze hovoří o „heautonomii“ zvukového a optického obrazu, tedy vzájemně distinktivního a reflexivního vztahu mezi zvukovou a vizuální složkou. Gilles Deleuze, *Film 2*, s. 298.

²⁹⁸ Antonin Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 102.

²⁹⁹ Doslovně přeloženo jako: „Tolik po tobě toužím“, „To je pro mě smrt“.

³⁰⁰ Viz Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, s. 56–80 a pozn. 176.

natolik mnohoznačná, a současně natolik přesahující meze prostoru, že tlumočit ji přímo by znamenalo ji „zradit“³⁰¹, proto v daném případě musí nastoupit hlas cizí, více-než-melodramatický.



Obr. 40



Obr. 41

Nejtěžší výzvu pro limity nehybného obrazu pak pochopitelně tvoří hudební doprovod. Klasické skladby, operní árie i popové písně ve většině případů nejsou bezprostředně svázané s vnitrozáběrovým děním, což ovšem neznamená, že by s ním byly mimoběžné, ať už hudebně či textově.³⁰² Mimo četných asociací a ironických kontrastů Schroeter klade do popředí performativitu hudební složky, jak ve smyslu pěvecké performance, tak v rozměru technických operací s nahrávkami. Závěrečná sekvence, v níž dvě ženské figury zpívají duet z Rossiniho opery *Semiramide* (1823), budiž důkazním materiálem. Magdalena Montezuma, zde zřejmě hrající přímo Marii Malibran, a Anette Tirier předvádějí, nebo spíše napodobují zpěv operní árie (synchronizace se opět zadržává) (Obr. 42). Zatímco hudba zní nepřerušovaně, performance je prostříhávána s momenty, které s ní kauzálně nesouvisí (černobílé záběry milenců u fontány) nebo mají teprve nastat (Malibran bezvládně ležící na zemi). Jakmile tóny dospějí k vrcholu, hlavní hrdinka se chytá za srdce a padá k zemi mrtvá, naplňujíc mýtus o smrti operní divy přímo na jevišti (Obr. 43). Zdůraznění pregnantního okamžiku árie, vrcholící dvouhlasým melismatem, při němž slova přestávají být srozumitelná a čas jako by se zastavil, není náhodné. Chvějící se hlasy na hraně propasti doznávají, že komunikace selhává, a zároveň nechávají vystoupit své fenomenální, „geno-songové“ znaky –

³⁰¹ Antonin Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 81.

³⁰² Schroeter dokonce tvrdil, že v jeho filmech „nelze najít jediný hudební kus, jehož text by se přímo nevztahoval k obrazu“, „i když se tento vztah může zdát rozporný či absurdní“. Citováno z: Ulrike Sieglöhr, c. d., s. 198. Ve *Smrti Marie Malibranové* je toho nejzjevnějším důkazem genderově ambivalentní scéna, v níž androgynní Magdalena Montezuma v pánském obleku zpívá na playback hit Julie Rogers *The Love of a Boy* z roku 1964 („The love of a boy / can change a girl / into a woman...“).

sdělení přestává být podstatné, hlavní roli dostává „smyslnost zvukových signifikantů“.³⁰³ Snímek tím nerezignuje na významy, nýbrž svébytnými kinematografickými prostředky potvrzuje nenápadnou moc operní divy. Jak říká Carolyn Abbate, operní hrdinky „zpívající při umírání“ přežívají a překonávají smrt, již na ně uvaluje zápletky, v tomto případě také prostor živého obrazu – vynucují si právo na poslední slovo.³⁰⁴ Pádem operní divy do smrtelné agonie však představení nekončí – záběry vyplněné tichem zaostřené na umírající hlavní postavu či truchlící okolí záhy doplní důvěrně známý hlas Marii Callas přicházející z nediegetické sféry. Film potom uzavírá výlet do abstraktní krajiny při stmívání, znovu nepřímou odkazující na Friedrichovy malby (Obr. 44). Spojitosti mezi operou, smrtí a utopií dostávají poměrně jednoznačnou podobu, Schroeter si nicméně neodpustí další z mediálních paradoxů. Mimoobrazový hlas (voice-off) operní divy sice postrádá tělesné i prostorové ukotvení, ale současně se sám stává materiálním, jak prozrazují zřetelně slyšitelné ruchy a šumy gramofonové nahrávky. Naproti tomu mizanscéna opouští rozměr statických tableaux vivants a vydává se vstříc imaginárnímu zátiší. Jako by operní hlas ve filmu mohl plně nabýt utopické krásy jedině ve chvíli, kdy sám zaniká v materiálním šumu a svou „vířící“ (vortexical)³⁰⁵ silou rozpouští prostor, který jej svírá.



Obr. 42

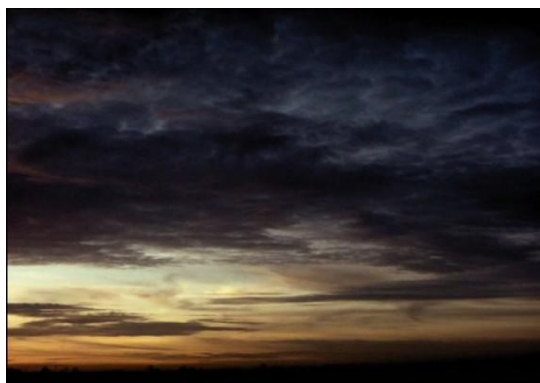


Obr. 43

³⁰³ Barthes pojmem „geno-song“ popisoval hlas, který působí čistě svou zvukovou kvalitou, nezávisle na verbálním obsahu, viz Roland Barthes, *The Grain of the Voice*, s. 179–189.

³⁰⁴ Viz článek, kterým mimo jiné reaguje na feministickou kritiku umírajících ženských obětí v operách. Carolyn Abbate, *Opera, or the Envoicing of Women*. In: Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press 1993, s. 225–258.

³⁰⁵ Toto přívlastko používá Britta Sjogren, když tvrdí, že mimoobrazový hlas ve filmu není lineární, nýbrž vertikální, spirálovitý nebo točivý. Popisuje tím již rozvratnou autonomní sílu voice-offu, jež operu na filmovém médiu nevědomky fascinuje, kterou později rozvinula již zmíněná Jeongwon Joe. Britta Sjogren, *Into the Vortex: Female Voice and Paradox in Film*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press 2006.



Obr. 44

3.2.3 Tělo mezi sochou a transfigurací

Leidenschaft se ve Schroeterově filmu nemůže opřít o vnitřní pochody, a tak spoléhá výhradně na tělesnou interakci. Ani ta však zjevně neprobíhá tak, jak ukládá zákon příčiny a následku – namísto toho zdůrazňuje „mezery mezi věcmi“, „v nichž jediných lze poznat skutečnou povahu dané situace“.³⁰⁶ Afektivní interval není pouze doménou času a prostoru, závisí pochopitelně také na specifickém ztvárnění těl, která jej aktualizují. Melodramatický exces zde působí silou exaltace, vznícení, vynalézání dříve těžko viditelných tělesných částí a fenoménů, od rudě nalíčených rtů vydávajících němé, ale o to naléhavější výkřiky až po modrobíle zbarvené, doširoka rozevřené oči hrozící v zápalu touhy „pozřít vše kolem sebe“, jak říká Alice Kuzniar.³⁰⁷ Stylizace postupuje tak daleko, až se tělesné fragmenty zdají být něčím jiným než orgány. Foucault toto zmatení popsal s poetickou výstižností: „Co připomínají rty dvou žen při polibku? Písečné duny, pouštní karavan, masožravou květinu ženoucí se za kořistí, hmyzí kusadla, travnatá štěrbiná.“³⁰⁸ V myšlence anarchizace těla a rozpouštění známého v neznámé, jakkoli efektní, se ovšem ztrácejí četné formální operace, jež dávají promlouvat celistvým, ač rozvětveným tělům ve vztahu k druhému. Schroeter zde totiž nejde cestou haptických makrodetailů osamostatněných tělesných částí, jak činil například jeho vzor Markopoulos v *Twice a Man*, naopak zobrazuje celky, buď těla, nebo tváře, v detailu či polodetailu. Oproti neexpresivní fyzičnosti Warhola (*Screen Tests* /1964–1966) či později Garrela (*Berceau de cristal* /1976/) ukazuje těla zaplavená slastí, jež se spojují a rozpojují, rozšiřují a zužují, pulzují a vzápětí ztrácejí dech. Vznikající „shluky

³⁰⁶ Brian Massumi, *Semblance and Event*, s. 67.

³⁰⁷ Alice A. Kuzniar, *The Queer German Cinema*, s. 123.

³⁰⁸ Michel Foucault, *Sade*, s. 187.

rezonujících singularit“³⁰⁹ tvořené rty, očima či rukama, je proto nutné rozebírat v kontextu nesamozřejmého statusu těl tváří v tvář vášnivému vzepětí, jakož i kinematografickému aparátu samému. Jelikož vše ostatní selhává, klíčem se stává materiální povrch, který, byť nenabízí jednoznačné indicie k vypjatým stavům ducha, může zjevovat svědectví Leidenschaft právě skrze hru s vlastní (ne)průhledností.



Obr. 45

Zkoumání možností filmového těla vedlo Schroetera, podobně jako mnoho jiných tvůrců, k fascinaci strnulým pohybem. Nalíčené tváře připomínající masky, křiklavé kostýmy, extrémně hutné, až trojrozměrné barvy,³¹⁰ ornamentální tapety či reflexivní zrcadlové obrazy slouží ke společnému účelu – pozastavit časovou a prostorovou kontinuitu a vyzkoušet, jak si těla vlečená kinematografickým pohybem s takovým údělem poradí. Těla se tak ocitají ve zvláštní situaci na pomezí neživé sochy či figuríny a kinetického filmového objektu, ještě zesílené v momentech, kdy se postavy objevují přímo v blízkosti skutečných soch (Obr. 45). Tematizace soch přicházejících k životu, nebo naopak těl proměněných ve statickou hmotu, nebyla ani ve své době ničím neotřelým. Lze si vzpomenout minimálně na vrcholná díla filmového modernismu, jako jsou *Cesta po Itálii* (1954) Roberta Rosselliniho nebo *Loni v Marienbadu* (1961) Alaina Resnaisa a Alaina Robbe-Grilleta,³¹¹ případně na Fassbinderovy podobně laděné *Hořké slzy Petry von Kantové* (1972).³¹² Schroeter do daného rozporu

³⁰⁹ Keith Robinson, *The Passion and the Pleasure: Foucault's Art of Not Being Oneself. Theory, Culture & Society* 20, 2003, č. 2, s. 125.

³¹⁰ Schroeter optickou působivost těl ve *Smrti Marie Malibranové* přisoudil právě zvláštnímu nízkocitlivému barevnému materiálu, který dodal tělům plasticitu. Werner Schroeter, *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch*, s. 126.

³¹¹ Rolí soch v modernistickém filmu se zabývá např. Laura Mulvey, nejvýrazněji právě na příkladu Rosselliniho *Cesty do Itálie*. Laura Mulvey, *Death 24x a Second*, s. 104–122.

³¹² Dílčí analýzu napětí mezi živým a neživým v této pozoruhodné mocenské hře mezi dvěma ženami ve stísněném prostoru, která demonstruje mnohé Schroeterovi blízké motivy v „tradičnější“ formě uměleckého

nicméně zavádí poměrně specifický prvek, jež zároveň nezapřou melodramatické dědictví. Tělesná sousoší (nejen) v úvodní sekvenci totiž nejeví žádné známky toho, že by ve statických pózách chtěla setrvat – mikrofenomény probíhající na pokožce se zřetelně derou k pohybu. Svou touhu ovšem nedokážou dotáhnout k úplnému výrazu, právě kvůli množství překážek, které jim tělesné ukotvení klade. V tomto paradoxu se odráží pygmalionský motiv, jenž s melodramatem není spjat náhodou, vždyť označení „mélodrame“ bylo poprvé použito v souvislosti s Rousseauovým hudebním dramatem *Pygmalion* (1762).³¹³ Rousseauovo dílo se zaměřuje především na proměnlivý vztah mezi lyrickým vědomím tvůrce (Pygmalion) a sochou krásné ženy (Galathea), která se pod vlivem sochařovi lásky probírá k životu. Idealistické vyznění v podobě transformace materiálního předmětu v nepojmenovatelnou duševní krásu každopádně nemusí být tím hlavním, co si lze ze hry vzít. Jak připomíná Kappelhoff, v *Pygmalionovi* sehrává zásadní úlohu samotný akt tvoření, při němž nejasný pocit sochaře krystalizuje v konkrétní emoci, nikoli pouze na úrovni duchovní, ale rovněž po stránce smyslové. Pygmalion si uvědomuje, že ideální krásu, která před ním stojí, stvořil svými rukama, načež začne prahnout po tělesném splynutí. Když se ovšem dotkne Galatheina závoje, zakouší nepopsatelný děs z „pulzujícího masa“. Zjišťuje, že její tělesná krása nemůže být vylepšena, a zcela se proto upíná jen k transcendentní ideji.³¹⁴ Schroeter předvádí variaci na tuto scénu – neřeší, která z figur by byla Pygmalion a která Galathea, a utopický výsledek rovnou škrtná. Zadržuje pouze mezičas, v němž touha získává tělesné obrysy, aniž by mohla být naplněna čistě smyslovou cestou. Zachovává tak napětí mezi tělesnou rozpínavostí a jejich násilnou fixací v jinak pohyblivém aparátu, na kterém podivně erotický půvab živých obrazů tolik závisí.³¹⁵

filmu, přinesla např.: Brigitte Peucker, Un-framing the Image: Theatricality and the Art World of Bitter Tears. In: Táž (ed.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*. London: Wiley-Blackwell, s. 352–371.

³¹³ Rousseauova hra, označovaná také jako „scène lyrique“, kombinuje dramatický monolog s pantomimou a orchestrálním doprovodem. Po prvním uvedení v roce 1770 zaznamenala značný ohlas a inspirovala hudební a divadelní praktiky ve Francii a také v Německu. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, s. 87.

³¹⁴ Hermann Kappelhoff, *Artificial Emotions*, s. 270–276.

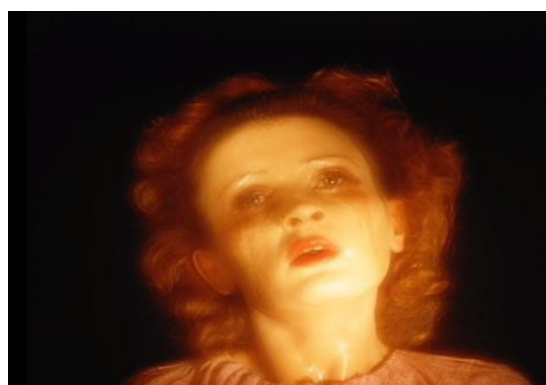
³¹⁵ K erotičnosti živých obrazů ve filmu, vycházející právě z rozporu mezi „extrémní imobilizací a extrémní mobilizací“, viz Jean-Francois Lyotard, *Acinema*. In: Andrew Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*. Oxford: Blackwell 1989, s. 177.



Obr. 46



Obr. 47



Obr. 48

Závažný performativní nástroj tvoří vedle zpomalených pohybů herců především svícení, zvláště ve chvílích, kdy se mizanscéna zbarví do matného pozadí. V takových situacích světlo přímo určuje, jaké tělesné prvky a vztahy se zjevují a jaké mizí, ať už přehnanou aktivitou, nebo hrozící absencí. A nebylo by zdaleka tak účinné, kdyby nepůsobilo v protipohybu vůči jiným složkám obrazu, tedy (zdánlivě) nehybným tělům a orámovanému prostoru. Performativní operace světla snad nejlépe ukazují dvě sekvence: první z nich je variací na úvodní sled obrazů, druhá se odehrává v temném panoptiku. Nejprve máme k dispozici opět dvě ženské figury vystupující z temnoty: křehká hnědovlasá postava (Ingrid Caven) se pokouší o vášnivé objetí androgynně vzhlížící ženy ve zlatém obleku (Candy Darling), která však nereaguje a upírá pohled jinam (Obr. 46). Rozdíl oproti úvodnímu pásmu tableaux vivants, v ni spočívá hlavně v roli světla, které se stává dominantní silou přetvářející těla. Svícení zde představuje synonymum pro sochání v čase, absolutní rychlost zjevování těl, modelování jejich obrysů v pohybu.³¹⁶ Přepálený transparentní jas mění plastické kontury individuálních těl ve spojitý povrch, až figury začínají připomínat světelné sousoší (Obr. 47). Expozice tělesných prvků na dvourozměrné ploše nevytváří homogenní výraz, neboť jak by

³¹⁶ Viz Nancyho esej o světle, zaměřenou primárně na rozlišení primárního (lux) a sekundárního světla (lumen). Jean-Luc Nancy, *Lux Lumen Splendor*. In: Simon Sparks (ed.), *Multiple Arts: The Muses II*. Stanford: Stanford University Press 2006, s. 171.

řekl Deleuze: „Co je nápadné, musí být složeno z částí, které nápadné nejsou.“³¹⁷ Místo rozmáchlých gest a ornamentů vystupují odstředivé a dostředivé pohyby prstů a mimických svalů, jež úplné ustrnutí v tělesném svazku nedovolí. Těla zaplavená světlem vyvolávají dojem neživých entit, ale současně působí nehmotně, až průzračně, jako by své jedinečné znaky vyzářovala. Sled obrazů pak završuje detail plačící Ingrid Caven, v němž úroveň svícení postupuje tak daleko, že individuální zvláštnosti jejího obličejě téměř vymazává. Z tváře hrdinky se stává jakýsi éterický přízrak, jenž nicméně pořád vyzrazuje známky materiálního povrchu, na kterém se pod nápoem slz rozpíjí její make-up (Obr. 48). Tento proces můžeme chápat jako transfiguraci, průchod patického těla liminální zkušeností, nikoli však v tradičním náboženském smyslu. Fischer-Lichte ve své stati o transfigurovaném těle ukazuje, jak světlo například ve Wilsonových představeních nenechává tělo zmizet, navzdory iluzi jistého odhmotnění, naopak jej „vystavuje v jeho fenomenalitě“.³¹⁸ V případě *Smrti Marie Malibranové* by se slušelo dodat „v paradoxu mezi viditelným a neviditelným“, který objevuje tíži ideálního a průzračnost materiálního.

Tento dvojí pohyb sledujeme i v odlišně zabarvených momentech snímku, v nichž světlo uvolňuje prostor stínu a černi – mezi nejvýmluvnější patří zmíněná expresionisticky laděná sekvence v panoptiku. Nezřetelná androgynní postava, tváří zpola zahalená ve stínu, v ní vchází do kruhového sálu, jež obepíná množství zrcadel. Ačkoli se ve všech z nich odráží jeho tvář, pro diváka ani pro hrdinu postrádá rozlišovací znaky – v dalekých zrcadlech vidíme jen beztvare světelné plochy (Obr. 49, 50). Hrdina se v ohrožení z této nicoty stahuje do ústraní, načež se zjevuje postava jiná, tentokrát žena v podání Magdaleny Montezumy, v blízkosti tikajících hodin. Těkavými pohledy a pohyby naznačuje zmatení, až zděšení z obklopující temnoty, která neustále narůstá (Obr. 51). Obě postavy se nakonec ocitají pospolu, spříznění ve svém ořesení (Obr. 52). Světlo zde neslibuje záchranu, má blíže k „anorganické vitální síle“, která fascinuje, avšak zároveň hrozí anihilací.³¹⁹ Figury držící se za ruce ve strachu z neznámého nemají nic než svou materiální (spolu)přítomnost, již světlo dlící v temnotě zviditelňuje, aniž by ukázalo východisko z krize.

³¹⁷ Gilles Deleuze, *Záhyb*, s. 149.

³¹⁸ Erika Fischer-Lichte, *Verklärung und/oder Präsenz*. In: Erika Fischer-Lichte – Nikola Suthor (ed.), *Verklärte Körper: Ästhetiken der Transfiguration*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, s. 163–182.

³¹⁹ Viz Worringerovo rozlišení organického a anorganického. Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění: Příspěvek k psychologii stylu*. Praha: Triáda 2001, s. 23–59.



Obr. 49



Obr. 50



Obr. 51



Obr. 52

3.2.4 Utrpení tváří v tvář druhému

Leidenschaft, tak jak o něm mluví (nejen) Michel Foucault, svůj efekt zakládá na roztavení a směšování zdánlivých rozporů – mezi subjektem a objektem, aktivitou a pasivitou, bolestí a požitkem, životem a smrtí. Otázka zní, jestli takto nesourodé mnohosti dokážou rovněž připravit půdu pro ustavení nových prvků a vztahů. Rozhodující slovo získává právě sounáležitost figur, které jsou patické události vystavené. Lhostejno, zda jde o postavy zavěšené v kleci na konci prvního aktu, duo chvějící se před strašlivou temnotou ve výše zmíněné scéně nebo operní zpěvačky umírající při závěrečném představení – hrdinové se vždy obracejí k druhému. Dokonce ani v momentech z uřednických let, v nichž se sadistický otec Garcia snaží zlomit vůli svých žákyň, nelze situaci redukovat jen na vztahy dominance a podřízenosti. Přítomné herečky se v rolích střídají natolik, že ztrácíme schopnost rozlišit, která postava patří mezi ovládající a která mezi ponižované.³²⁰ Spoluprožívané utrpení se zde

³²⁰ Patriarchální figuru potom symbolicky zveličuje, a tím poráží, v prostřední kapitole zvané „Federico Garcia, otec Marie Malibranové“. Hugo, tajemný muž v klobouku, zde mladíkovi ve zbojnické uniformě rozřízne oko výměnou za kus chleba. Kastrální model však Schroeter převrací jednak obsazením žen do obou rolí – mladíka hraje Christine Kaufmann, Huga Magdalena Montezuma –, jednak pohádkovým vyústěním, v němž se hrdinovi po okamžicích bolesti zrak opět vrací.

bytostně pojí s menšinovým statusem postav, plynoucím nejen ze zapovězené lesbické sexuality, nýbrž také z povahy těl samotných. Výběr a stylizace herců mnohdy akcentují výstřední, démonická, až abjektní těla, u nichž selhává jak heterosexuální matice, tak jakákoli pravidla krásy a symetrie.³²¹ Touha ženoucí hrdinky do sdílené bolesti nicméně přesahuje konkrétní odchylky od společenských norem, neb i těla fixovaná ve svém ponížení projevují sklon přesahovat sebe sama, vytvářet nemyslitelná spojení. Spolu-nesená tíha vyloučení nevede k vymezení kolektivní identity, slouží naopak ke „stávání-se-menšinovým“.³²² Vášnivě utrpení neprodukuje identifikovatelné toužící subjekty, nýbrž intenzivní kontinuum mezních stavů a entit, z něhož vyvěrá prostor k vynalézání neobvyklých a paradoxních forem tělesné slasti.

Hyperbolické, ač nikam neústící výbuchy vášně tak mají vzdor krajní bolesti nepominutelný smysl – ukazují totiž, že tváří v tvář patické výzvě nelze zůstat netečným ani izolovaným. Rituální nákaza afektem strhává vše do „gravitačního pole spolu-prožívání“³²³, v němž jedinou možnou volbou zůstává společná otevřenost vůči změně, bez snahy přetvořit druhého v objekt. Dalo by se tedy s jistou nadsázkou říct, že nemožnost jednat vlastní melodramatům Sirka či Minnelliho se ve *Smrti Marie Malibranové* mění v nemožnost nejednat,³²⁴ nemožnost zůstat sebou samými, když se nebe řítí na naše hlavy.

3.3 Král růží

Král růží, „kamerová báseň pro tři těla, tři hlasy“³²⁵ inspirovaná E. A. Poem, předvádí motivy vášnivého utrpení a smrti v trochu jiné formě. Ze sítě obrazových a zvukových fragmentů se tentokrát vynořuje cosi podobného příběhu, jakkoli surreálního a nesouvislého. Vdova Anna (Magdalena Montezuma) žije se svým dospělým synem Albertem (Mostefa Djadjam) v chátrajícím panství v Portugalsku, kde společně pěstují růže. Matka dohlíží na chod rodinné farmy, kdežto snílek Albert je posedlý představou dokonale krásné květiny. Jedné noci

³²¹ Zde lze opět hledat inspiraci v opeře. Koestenbaum hovoří o tom, jak divy bývají kvůli svému výstřednímu hlasu i vzhledu často spojovány s nemocí, perverzí či přímo s démonismem. Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat*, s. 102–104.

³²² Viz Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Tisíc plošin*, s. 262–349.

³²³ Josef Vojvodík – Marie Langerová, c. d., s. 38.

³²⁴ Viz Waldenfelsovo pojetí „responsivní racionality“, spočívající v „nemožnosti neodpovědět“. Bernhard Waldenfels, *Znepokojivá zkušenost cizího*, s. 255–268.

³²⁵ Karsten Witte, So viele Lieder. *Die Zeit*, 23. 1. 1987, s. 51.

přistihne při krádeži v kapli mladíka Fernanda (Antonio Orlando), jehož půvabu okamžitě propadne. Drží jej zavřeného ve stodole, v níž ho pravidelně krmí, omývá a posléze se zmocňuje jeho nahého těla, vždy za žárlivého dohledu matky čekající na smrt.³²⁶ Milostný trojúhelník končí romantickou Liebestod: Albert do krvácejících ran Fernandova rozřezaného těla naklade květy růží a umírá s ním ve vášnivém objetí, zatímco Anna sleduje, jak rodinný statek podléhá ohni.

Mírně přístupnější fabule ze snímku nicméně nedělá nic, co by bylo blízké klasické naraci či realistické estetice, z druhé strany pak ani poetické abstrakci. Základní vyjadřovací prostředky zde tvoří protáhlá manýristická gesta, hlasy odpojené od kotvících těl, hudební střípky z gramofonových desek a zejména snové hieroglyfy, jimž vévodí mnohoznačný emblém růže. Oproti *Smrti Marie Malibranové* se důraz přesouvá z patických těl na fikční svět jako celek. Expresivní a performativní operace přepjaté, barvami přetékané mizanscény a nezvykle taktilní kamery nezahrnují jen vynalézání afektivních souvislostí mezi třemi hrdiny, vtahují do hry také květiny, zvířata či neživé předměty. Atmosféra vášnivého utrpení tváří v tvář zániku má v tomto díle přídatný nádech melancholie, charakteristické „vědomím děsivé moci a anihilující síly času, nezadržitelně proměňující vše živé a intaktní v ruinu a nicotu“.³²⁷ Melancholická touha zároveň souzní nejen s italským bel cantem a německým romantismem, ale také s transgresivní poetikou, odkazující vedle oblíbeného Lautréamonta rovněž na Jeana Cocteaua, Jeana Geneta či Kennetha Angera. Zapovězená (homo)sexualita, úkladný zločin a perverzní rituály se skrze svou blízkost ke smrti a úpadku stávají objektem až náboženského uctívání, kladoucího erotickou smyslnost a spirituální fascinaci na jednu rovinu. Afekty tvarované barokně-melodramatickou stylizací představují jakési neviditelné lepidlo, jež veškeré fikční aktéry svádí dohromady, avšak bez toho, aby vymazávaly jejich individuální nuance.

3.3.1 Růže jako afektivní hieroglyf

Ve Schroeterově filmu provokují naši pozornost excesivní prostorové znaky, jež vyvolávají silné afekty, přestože nejsme schopni rozklíčovat jejich přesný význam. Status těchto

³²⁶ Snímek byl věnován právě Magdaleně Montezumě, která při natáčení umírala na rakovinu a premiéry se již nedožila. Werner Schroeter, *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch*, s. 238–243.

³²⁷ Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo 2008, s. 189.

hieroglyfů lze ovšem pojmenovat jen s velkými obtížemi – když pomineme zjevnou ztrátu indexikálního vztahu ke „skutečnosti“ a trhlinu mezi označujícím a označovaným, co zbyde? Ztotožnit je s Barthesovým „třetím smyslem“ by bylo lákavé, ale příliš snadné – objekty se totiž expresivního značení nevzdávají a jejich význam je sice nestabilní, ovšem určitě ne nahodilý. O něco blíže mají k Deleuzovým „hieroglyfům“, jakožto situacím, v nichž jsou esence „současně věcí určenou k překladu i samotným překladem, znakem i smyslem“³²⁸ – významy jsou tudíž imanentní vůči obrazu a neoddělitelné od jejich utváření, včetně minulých, přítomných i budoucích možností. Ani tato koncepce nicméně neumožňuje plně pojmenovat, co umělecké (potažmo filmové) objekty ve Schroeterově díle dokážou. Nejvhodnější bude po vzoru Lorenze Engella zkoumat operace, které předmětům na plátně dávají vzniknout, a také procesy, jež filmové objekty naopak produkují a uvádějí do pohybu.³²⁹ Na konkrétním příkladu růží ve Schroeterově počínu lze ukázat, jak se předměty s kulturně zafixovaným obsahem mohou měnit v dynamické, plastické a deformovatelné objekty definující tok událostí a jaké by měly důsledky pro melodramatickou afektivitu.

Od úlohy předmětů v melodramatických filmech je ostatně možné se odrazit. Jak už částečně předvedla mikroanalýza náušnic v Ophülsově *Madame de...*, emocionální a významové přesycení objektů patří do základní výbavy melodramatického excesu. Hýřivá stylizace připoutává zřetel k materiálnímu povrchu věcí, jež paradoxně otevírají dveře k vytěsněným traumatům postav, tak jako falická replika ropné věže v Sirkově filmu *Psané ve větru*. Laura Mulvey nastínila, jaký dopad může mít melodramatická posedlost hmotným pozlátkem na chápání filmového média. Způsob, jakým například Sirkova melodramata stylisticky přetvářejí banální objekty ve zdroje fetišistického uctívání, vnáší do plynoucího vyprávění moment zastavení. Vývoj událostí najednou přestává být směrodatný, neboť přednostní zájem si uzurpuje jinak nepodstatný ornament.³³⁰ Charakter filmového času se tak nevyhnutelně proměňuje: i když děj postupuje dál, opakovaně se vracející objekty přetrvávají jak v myslích postav, tak v imaginaci diváků, a jakkoli předměty nesou zdánlivě jasný význam, cosi nás nutí jej interpretovat stále nanovo. Mulvey uvádí jako příklad odvrženou černou panenku v Sirkově filmu *Imitation of Life* (1959), napohled svázanou jen s pocití Sary, která se stydí za svůj černošský původ, ovšem zásluhou kinematografického zveličení (poměrně dlouhý

³²⁸ Gilles Deleuze, *Proust a znaky*. Praha: Herrmann & synové 1999, s. 115.

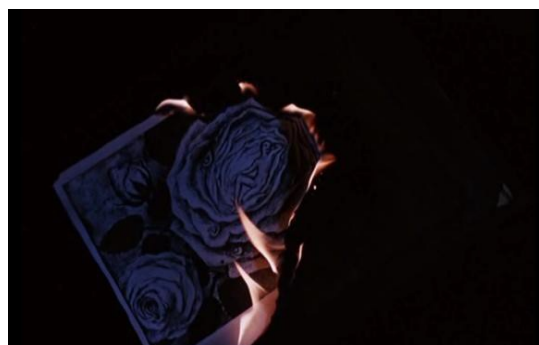
³²⁹ Lorenz Engell, On Objects in Series: Clocks and Mad Men. In: Volker Pantenburg (ed.), c. d., s. 113.

³³⁰ Laura Mulvey, c. d., s. 144–160.

detailní záběr) proměněnou v amorfnější metaforickou figuru, která předvídá hrdinčinu neschopnost uniknout svému osudu.³³¹ Těto vlastnosti lze pochopitelně využít i pro experimentální účely: co kdyby filmové objekty ve vyprávění převzaly ústřední roli? Co kdyby od protikladu pohybu a stáze přikročily k diferenciatním vztahům mezi jednotlivými prvky? A co kdyby se i onen excesivní význam stal prchavým už z principu? Schroeterův performativní přístup k různým jakožto filmovým předmětům dává jednu z možných odpovědí.



Obr. 53



Obr. 54

Přestože jde význam objektů v *Králi růží* uchopit pouze v kontextu expresivních a performativních mechanismů, ze snímku jsou znát stopy různorodé kulturní tradice, již s sebou symbol růže nese, od Kristových stigmat přes romantickou Sehnsucht až po Genetovo připodobnění květin a zločinců.³³² Navzdory odvěkým konotacím s (převážně heterosexuální) láskou růže vždy vyvolávaly také určitý paradox. Jak připomíná Anita Phillips, v emblému růže je idea vznešeného citu nerozlučně spjatá s bolestí v podobě „neúprosně bodajících trnů“.³³³ Spojení transcendentního ideálu s erotizovaným tělesným utrpením až k smrti je pro Schroetera zcela zásadní – růže ztělesňuje „modrý květ“ stejně tak jako krvavou korunu okolo hlavy umírající Penthesiley.³³⁴ Co je zde nejpodstatnější, podivuhodná směs krásy a úpadku současně obnáší dvě různé časovosti – věčnost a pomíjivost. Již v úvodních titulcích doprovází rozpohybovanou fotografii bující květiny fatalistická árie *Vissi d'arte* z Pucciniho *Toscy* (1900), v závěrečné zkáze rodinného panství poté sledujeme, jak obrázek rudého květu spalují plameny (Obr. 53, 54). Snímek však temporalitu nestaví vedle sebe ani nerozpouští jejich rozdíly, naopak v nich zvýrazňuje trhliny: věčnost se vybarvuje jako vždy-jíž-

³³¹ Tamtéž, s. 148–149.

³³² Viz zejména Genetův román *Zázrak růže* (1946): Jean Genet, *Miracle of the Rose*. New York: Grove Press 1994.

³³³ Anita Phillips, *A Defence of Masochism*. London: Faber & Faber 1998, s. 38.

³³⁴ Viz Novalis, Jindřich z Ofterdingen. In: Týž, *Modrá květina*. Praha: Odeon 1971; Heinrich von Kleist, c. d.

přecházející, pomíjivost se ukazuje jako cyklický princip přírody. Rozhodující vliv má opět afektivní interval, jenž v součinnosti rozličných formálních operací vzniká na pomezí těchto časových rovin. Jedině z něj totiž poznáme, jak růže dokáže nabývat smyslu nikoli na základě mystického citu či tělesného strádání jednotlivých postav, ale především skrze specifické události, v nichž se ocitá a jejichž průběh (spolu)určuje.



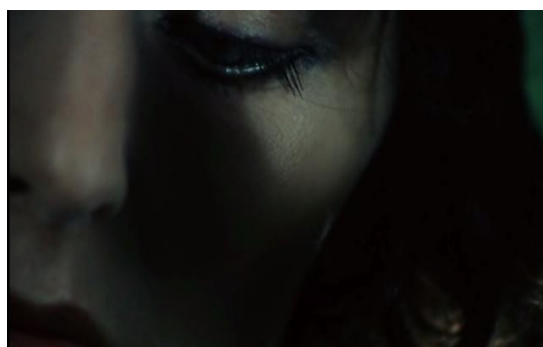
Obr. 55



Obr. 56



Obr. 57



Obr. 58



Obr. 59



Obr. 60

Schroeterův snímek zakládá své mechanismy s filmovými objekty na relačním charakteru růží, na mnohosti představ a forem, které mezi postavami vyvolává.³³⁵ Každý z hrdinů vnímá a prožívá přítomnost růží odlišným způsobem: pro Alberta ztělesňují ideál krásy, jehož

³³⁵ Lorenz Engell, Mediální filozofie filmu, s. 372.

zušlechtování chápe jako svého druhu umělecké tvoření, pro Fernanda symbolizují tělesné utrpení a nucenou pasivitu, ve které musí dlít, pro Annu představuje nebezpečí plynoucí nejen ze synovy zakázané lásky, ale také z hrozící smrti. To jsou však pouze referenční východiska – větší význam mají konkrétní formální operace s růžemi, jež tyto obsahy utvářejí, avšak zároveň činí přechodnými. Scény, v nichž dané postavy přicházejí s květinou do střetu, získávají podobu oboustranné afektivní výměny. Těla nesměřují intencionálně k objektu touhy, jak by možná bylo zjevné, spíše kolem předmětu nesměle krouží takovým způsobem, že se stávají-jiným, v tomto případě stávají-růží, podobně jako se mění i samotná růže.³³⁶ V záběrech s Albertem sledujeme, jak kamera ulpívá na každém doteku mladého muže a rostliny, jak prstem něžně hladí okvětní lístky, zbavuje stonky trnů a váže kolem nich provázky, v jedné scéně je dokonce pojídá (Obr. 55, 56). Nejde tedy o žádný odtažitý vztah k vysněnému objektu – Albert a květina se v sobě vzájemně zaplétají, stejně jako umělec při tvůrčím procesu sžívá se svým dílem. Scénám s Annou vévodí jednak táhlé panoramatické jízdy po růžích v zahradě, které se zmítají pod nápirem deště či kropící vody, a jednak záběry strhávání květin, dosahující až haptické fascinace – zvětšeniny květin se střídají s makrodetaily hrdinčiných klopících víček (Obr. 57, 58). Květiny a matka, odjakživa symboly kreativních sil přírody, jsou tak společně podrobeny destruktivním účinkům času. A vůbec nejrafinovanější jsou obrazy s Fernandem. Svazky růží protkané s jeho fyzickou bolestí se nad ním při erotických rituálech vznášejí na oprátce, v jiných záběrech, volně připomínajících podobný efekt v úvodu *Smrti Marie Malibranové*, pak růže přímo krvácejí, zatímco se k nim letargickým tempem přibližuje, aniž by se jich dotkl (Obr. 59, 60). Máme před sebou důkaz, že afektivní interval může existovat i mezi filmovým tělem a filmovým objektem, navíc s paradoxním, ač nikdy zcela neuskutečněným zvratem rolí – Fernando ustrnuje do polohy erotického objektu, růže tryskají živelnou krví. Závěrečná Liebestod potom všechny tři těla sblíží ve vstříc společnému umírání. Transfigurace v krále růží, coby svého druhu dokonalý filmový objekt, Fernanda zabíjí, mrtvola nesená v náručích však pořád „trvá na svém bytí“, „nechává pocítit svou materiální přítomnost“.³³⁷ Proto Albert tíhu Fernandova těla nezvládá, klesá k zemi a umírá s ním ve vášnivém objetí, za zaujatého dohledu nejen matky i okolních dětí, nýbrž také kamery prodlévající přímo na tělech (Obr. 61, 62, 63). Rozparcelované tělo-květina, uskutečňující nemožnou syntézu hmotného a duchovního, erotického a thanatického,

³³⁶ Zde je nám užitečné pojetí orientace u Sary Ahmed, která rozlišuje mezi orientací vůči objektu a orientací „kolem něčeho“, u níž hrozí, že se tím neurčitým něčím „staneme“. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientation, Objects, Others*. Durham: Duke University Press 2006, s. 116.

³³⁷ Viz esej Lesley Stern o mrtvolách jako filmových objektech: Lesley Stern, “It once was fire”: This Thing that Once Was a Body. In: Volker Pantenburg (ed.), c. d., s. 139–159.

do sebe vstřebává čas v jeho zanikání, rozkladu, který v duchu benjaminovské alegorie současně zanechává příslib nového tvoření. Pakliže duch se po smrti stává svobodným, jedinež skrze hnilobu organismu je možné v tělesných střepech najít tepající život.³³⁸



Obr. 61



Obr. 62



Obr. 63

3.3.2 Nenápadný půvab ruiny

Jestli nějaký princip vystihuje *Krále růží* snad ještě více než Schroeterova jiná díla, tak je to dialektika vznikání a zanikání. Život zde existuje jen do takové míry, do jaké soustavně pomíjí, tudíž i formy afektivní zkušenosti mohou být viditelné pouze ve stavu rozkládání. Tableaux vivants jsou tím pádem zároveň „tableaux morts“³³⁹, obrazy, v nichž životní vzdech nejvíce zasahuje v posledních okamžicích vědomí. Záběry pregnančních momentů se trhají na fragmenty, emblémy či otisky, jindy rozpoutávají dezintegraci přímo v energeticky zahlcené mizanscéně. Afektivní a mediální paradoxy lze tentokrát posuzovat jen s vědomím, že obě složky podléhají stejnému zákonu, totiž tvořivé i rozvratné síle ruiny.

³³⁸ Walter Benjamin, Původ německé truchlohy. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 378–379.

³³⁹ Nezaměňovat s „tableaux morts“ v Hanekeho *Funny Games* (1997), jak o nich hovoří Brinkema. Brinkema popisuje živý obraz v Hanekeho snímku jako nástroj, který nevyužívá intermediálních juxtapozic, nýbrž zavádí logiku stáže přímo do struktury filmových obrazů. Eugénie Brinkema, c. d., s. 106–107.



Obr. 64



Obr. 65



Obr. 66



Obr. 67

Ihned po úvodních titulcích s rozkvétající růží se objeví zamlžené obrysy polorozpadlého kamenného monumentu, který by přesně zapadl do gotického románu. Záběry zevnitř panství následně odkrývají metonymické znaky úpadku: rozlezlé pavučiny, chátrající sochy, rozpraskané okenní tabule (Obr. 64, 65). Těmito pozůstatky ztraceného času prochází Anna, zanechávaje stopy v hlíně, otisky prstů na zdi a dehtové skvrny přímo na své tváři (Obr. 66, 67). V pozdějších scénách z domácnosti je potom neustále obklopená symbolickými objekty (deník, dopisy, zažloutlé fotografie), které ji, podobně jako hrdinky v hollywoodských rodinných melodramatech,³⁴⁰ znehybňují v prostoru a lapají ve svých významech (Obr. 68, 69). Jakkoli jsou předměty zamazané minulým časem, nelze je redukovat na šifry barokní vanitas – není podstatný konkrétní historický referent, nýbrž estetická hra mezi dvěma režimy časovosti. Film totiž vedle odkazů na neodvratně postupující dějiny staví žitou přítomnost, prozrazenou ve frázích typu „žijeme pouze z toho, co jest“ či „kdokoli žije, spatří“. Zatímco přítomný okamžik pomíjí již během svého trvání, jak dokazuje například zmíněný obraz šlépěje v prachu, ruinózní, zhroucené a zaniklé je rázem prodchnuté zvláštní vitalitou.³⁴¹ Živelnost se přitom nemanifestuje primárně tělesnou performancí, ale zejména vpádem nelidských prvků, jež hmotu probouzejí ke změně. Na jedné straně ruiny vyjevují spolu

³⁴⁰ Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury*, s. 182.

³⁴¹ K této dvojí funkci ruiny viz Josef Vojvodík, *Imagines corporis: Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host 2006, s. 148–196.

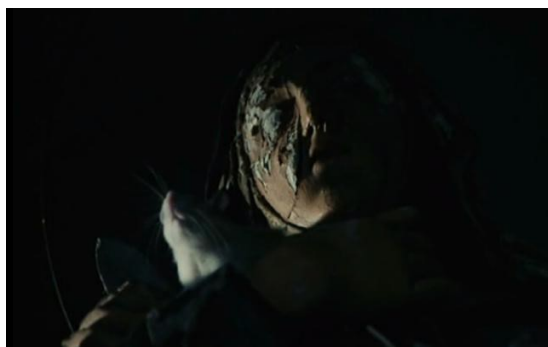
s útržky historie také svou vlastní degradaci, kterou přivádějí k pohybu síly přírody. Oheň ozařující staré fotografie, voda odkapávající na nástěnné malby, vítr rozfoukávající změti pavučin...všechny tyto živly vnášejí do ztuhlých barev a textur „temporální variaci omezenou na desetinu sekundy“,³⁴² již efemérní filmové médium činí o to zřetelnější. Na straně druhé dostává značný prostor zvířecí element, v němž se ozývá Schroeterův dobrý přítel Lautréamont. Jak si všímá Eugene Thacker, ve *Zpěvech Maldororových* animalita tvoří ústřední princip, nikoli nutně ve smyslu zastoupených zvířat, nýbrž především jako „agresivní funkce“, která svou destruktivní energií vdechuje život všem formám.³⁴³ Proto po trouchnivějících sochách svatých pobíhají myši a pavouci snovají síť okolo zkamenělé hrdinky – formy mohou existovat jen potud, pokud se nepřetržitě deformují a transformují ve víru událostí (Obr. 70, 71).



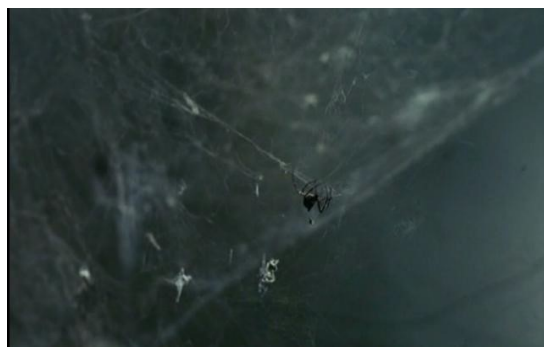
Obr. 68



Obr. 69



Obr. 70



Obr. 71

Ve snímku nalezneme také „tradičnější“ živé obrazy, zaměřené na smyslná těla mezi pohybem a nehybností, ovšem i pro ně platí, že se musejí přizpůsobit dvojaké povaze ruinózního prostoru. Ukázkou budiž vizuálně působivá sekvence ze stodoly, v níž Albert drží svůj objekt touhy. Film pomocí montáže přechází mezi záběry Fernanda, který ve svém

³⁴² Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, s. 48.

³⁴³ Eugene Thacker, Apophatic Animality: Lautréamont, Bachelard, and the Bliss of Metamorphosis. *Journal of the Theoretical Humanities* 18, 2013, č. 1, s. 83–98.

symbolickém vězení zkouší různé pózy a hrátky, jako by se vystavoval pohledu cizího, a fragmenty Albertova těla, zatímco se myje ve fontáně (Obr. 72, 73). Scéna svým dokonale nablýskaným povrchem staví na odiv idealizovanou tělesnou krásu obou hrdinů, již podporuje jasnozřivé světlo dýchající na tělesné fragmenty, homoerotická figura tekoucí vody, známá například z Angerova filmu *Eaux d'artifice* (1953), a sentimentální árie z operety Johanna Strausse ml. *Casanova* (1928). Celková konstrukce mizanscény však ze sekvence činí něco víc než „jen“ ódu na něžné city klíčící v postavách. Emocionálním hnutím Alberta a Fernanda lze porozumět pouze v souvislostech afektivně obsazeného prostoru, v němž se pohybují.³⁴⁴ Toto obsazení produkuje opět napětí rozkrývané v ruinách samotných. Prostor stodoly je sice uzavřený a oddělený od okolí, avšak zároveň proděravělý a plný membrán, skrze které do něj prostupují záblesky transcendentna (Obr. 74, 75). Světlo představuje konkrétní hmotný prvek, zvýrazněný kouřem procházejícím trhlinami ve stropu a dopadající přímo na dráždivé tělo Fernanda, které vyvolává dojem svatosti. Na chvíli tak vzniká barokní „svět o dvou patrech“, v němž do spodního světa opodstatněných jevů a klamných zdání vstupují éterické stopy vyššího světa duše.³⁴⁵ Individuální pocity hrdinů se rozprostírají v zastřešující náladě sentimentu a nostalgie, která se po vzoru Caravaggiových maleb³⁴⁶ neupíná k nějakému historickému okamžiku, v němž krása a harmonie byly uskutečnitelné, nýbrž k utopické touze s nedosažitelným objektem. Čím víc se takovému ideálu přibližujeme, tím víc nám uniká, čím víc nám uniká, tím víc po něm prahneme.



Obr. 72



Obr. 73

³⁴⁴ Viz již zmíněného Hermanna Schmitze a jeho pojetí emocí jakožto prostorových, avšak nelokalizovaných atmosfér. Rüdiger Campe – Julia Weber, *Rethinking Emotion*, s. 22.

³⁴⁵ Gilles Deleuze, *Záhryb*, s. 9–11.

³⁴⁶ O tvořivé úloze nostalgie v dílech Caravaggia i jejich postmoderních aluzích hovoří: Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press 1999, s. 71–75.



Obr. 74



Obr. 75

3.3.3 Co dokážou trpící těla?

Jak známo, Foucault ve svém výkladu tělesnosti ve *Smrti Marie Malibranové* naznačuje, že za svůj účinek vděčí jisté formě krutosti. Současně se však zdá, jako by se zdráhal ji přesněji pojmenovat, mimo poněkud abstraktní směs „bolesti-prožitku“. Trvá nicméně na názoru, že Schroeterovo zacházení s filmovým tělem „nemá nic společného se sadismem“. Sadismus podle něj usiluje roztržít tělo na jednotlivé orgány, na psychoanalytické „parciální objekty“ („Máš oko, které hledí – vyrvu ti ho. Máš jazyk, který jsem zkoušel mezi svými rty – uříznu ti ho“).³⁴⁷ Tato krutá, až klinicky chladná věda o touze, viditelná například v pozdějším snímku Alberta Cavalloneho *Blue Movie* (1978), stále zachovává organickou hierarchii, pouze z ní vyděluje fragmenty, které se jí zlíbí. *Král růží*, film, jenž má k otevřeným projevům tělesného násilí trochu blíže než *Smrt Marie Malibranové*, ovšem se sadismem (či minimálně se sadomasochismem) bývá často spojován.³⁴⁸ V některých ohledech k němu zdánlivě nemá daleko – Albert přece Fernanda vězní ve stodole a podmaňuje si jeho tělo –, navíc si oproti předchozímu analyzovanému dílu daleko více zakládá na erotizovaných tělesných částech. Přesto mají kruté rituály v tomto snímku krajně odlišný charakter než sadistický a vzhlížejí spíše k opačnému, totiž masochistickému pólu, alespoň tak, jak jej chápali Deleuze a jeho následovníci. Deleuze se ve své knize *Présentation de Sacher-Masoch* (1967) pokusil vyvrátit psychoanalytickou domněnku, podle níž je masochismus pouze „sadismem obráceným vůči vlastnímu já“, ³⁴⁹ a místo toho hledal povahu této perverze ve formálních znacích díla

³⁴⁷ Michel Foucault, *Sade*, s. 186.

³⁴⁸ Zmínka této souvislosti zaznívá například u Alice Kuzniar, která hovoří o „brutální, sadistické dimenzi homoerotismu“. Alice Kuzniar, *The Queer German Cinema*, s. 136.

³⁴⁹ Sigmund Freud, „Dítě je bito“. In: Týž, *Spisy z let 1917–1920*. Praha: Psychoanalytické nakl. J. Kocourek 2003, s. 147–170.

Leopolda von Sacher-Masocha.³⁵⁰ Vymezil tak specifickou „masochistickou estetiku“, vycházející z pěti základních znaků Sacher-Masochova přístupu: fantazie, která je sama sobě účelem, permanentní oddalování slasti, demonstrativní ukázky utrpení a ponížení, provokace, skrze níž masochista nutí druhou osobu k účasti v jeho hře, a písemný kontrakt mezi oběma stranami.³⁵¹ Hledat v *Králi růží* svébytnou formu masochistické estetiky, jako to učinila Gaylyn Studlar ve své analýze melodramat Josefa von Sternberga,³⁵² by bylo pro účely této práce zbytečné a zavádějící, můžeme se však ptát, co tyto příznaky znamenají pro unikátní tělesnost, kterou zde Schroeter rozvíjí, a potažmo pro afektivitu, která má se sadistickou brutalitou pramálo společného.



Obr. 76



Obr. 77

Na Schroeterově vizi masochismu ihned zaujme, že ji nespojuje s tělesnou senzací, naopak s oddalováním slasti. Samozřejmě se opět nabízí srovnání s Deleuzem, který masochismus popisoval jako „stav čekání a odkládání“, v němž se slast nutně dostaví pozdě a bolest příliš brzy,³⁵³ důležitější jsou ovšem formální mechanismy, které takový efekt umožňují. Jelikož plíživé vyprávění nikdy pořádně nezačne a postavy nejsou schopné aktivně jednat, ústřední úlohu znovu přebírá „zpomalený“ pohyb. Hrdinové *Krále růží* tak rádi trpí proto, aby se „zmocnili času“, jak by řekla Carole z novely *Den plný pitomců* (1978),³⁵⁴ a zde tomu odpovídá i pojetí tělesnosti. Vypovídající moment představuje jediná otevřeně milostná scéna, nebo spíše jediný náznak, že vzplanutí mezi Albertem a Fernandem nabylo fyzického vyjádření. Kamera následující ruku Alberta něžně přejíždí po Fernandově pokožce jako po

³⁵⁰ Gilles Deleuze, *Masochism*.

³⁵¹ Tamtéž, s. 65–67.

³⁵² Gaylyn Studlar, c. d.

³⁵³ Gilles Deleuze, *Masochism*, s. 70–71.

³⁵⁴ Na této novele spisovatelky Dani Horákové založil Schroeter svůj snímek *Den idiotů*, mimochodem částečně natočený v tehdejší Československu. Daňa Horáková, *Den plný pitomců*. Praha: Torst 2014, s. 53.

bezbřehé krajině nořící se ze tmy, aniž by postoupila k tělesným deformacím jako ve zmíněném snímku *Trouble Every Day* (Obr. 76). V klíčovém okamžiku však učiní skok, po němž spatříme již jen propletené nohy postav – virtuální fantazie vítězí nad nezvratným uskutečněním (Obr. 77). Ani v tuto chvíli tudíž není jisté, zda vzájemná touha dosáhla naplnění, anebo zda jediné možné naplnění nespočívá právě v prodlévání mezi vzrušením a uspokojením. Jinde by se projevila nevybitá frustrace, v jiných případech zase otevřené sexuální násilí, zde dostává přednost mezistav. Erotičnost scény pak vychází ze směsi blízkých těl a vzdálené slasti, ale současně také z křehkosti nekonečně zvlečených vzorců pohybu, jež extrémně detailní záběry ozřejmují.



Obr. 78



Obr. 79

Masochismus v *Králi růží* ovšem staví svou afektivní sílu především na zkušenosti sounáležitosti, která nechce druhého vymazat, naopak se jím nechat prostoupit. Deleuze i Studlar tento upozadřovaný motiv naznačili, masochistické rituály však stále pokládali za výraz subjektivní (implicitně mužské) fantazie, skrze niž usiluje o setrvání ve stavu imaginární hojnosti a brání se odtržení od matky.³⁵⁵ Solidární aspekt masochismu nejlépe vystihla Anita Phillips, když přišla s tvrzením, že „jedním ze základních poselství masochismu je, že člověk by měl trpět s druhými, než aby se svou bolestí zůstal sám“. Nepřítelem podle ní „není utrpení, nýbrž izolace“.³⁵⁶ V kinematografii můžeme najít příklad tohoto postupu ve snímku Dereka Jarmana *The Garden* (1990), v němž se dva homosexuální milenci vystavují koloběhu krutých rituálů, od obalení v dehtu a peří přes bičování až po symbolické nesení kříže na Golgotu. Radikální pasivita těl zde nevyjadřuje ponížení, ale odpor, solidaritu oťresených v odmítnutí společenského bezpráví. Pasivní rezistence je natolik nakažlivá, že k sobě strhává nejen figury dalších mučedníků, mění také status samotných

³⁵⁵ Podrobnější kritiku tohoto defenzivního pojetí masochismu, byť za trochu odlišným účelem, nabízí: Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, s. 57–59.

³⁵⁶ Anita Phillips, c. d., s. 156.

trýznitelů, kteří se stávají svého druhu rovněž oběťmi.³⁵⁷ Právě ze situací, v nichž se stírá rozdíl mezi mučedníky a mučiteli ve jménu společného utrpení, vychází i Schroeterův snímek. Přestože mají Albert a Fernando napohled jasně rozdělené role, postupně začíná být jasné, že jsou dvěma tvářemi téže mince. Snímek Albert, stylizovaný do populárního homoerotického stereotypu „smutného mladého muže“,³⁵⁸ je zmítán vášnivým utrpením, které může dovršit jen za cenu ztráty sebe sama. Uvězněný Fernando zakládá svou erotickou hru na paradoxu odhalování a skrývání, kdy na jedné straně vystavuje své nahé tělo, avšak pomalými trhanými gesty, neurčitými pohledy mimo záběr či smyslně zavřenými víčky jako by objektifikaci vzdoroval (viz scéna ve stodole) (Obr. 78, 79).³⁵⁹ Svou neuchopitelností zákonitě provokuje, a stává se tak ovladatelným pouze v okamžiku smrti – společné umírání obou hrdinů v náručí je tedy v jistém smyslu nevyhnutelným důsledkem vzájemné provázanosti. Utrpení však nepatří jen dvojici martyřů – afektivní atmosféře podléhá také matka čekající na smrt, krvácející růže, ukřižovaná kočka či žába uvězněná v kleci. Všestrannou nákazu *Leidenschaft* jde připodobnit ke svébytné formě „heteropatické identifikace“ – postavy neprojikují své pocity do druhých, místo toho vstupují do zóny radikální otevřenosti, kde afekty proudí mezi prvky.³⁶⁰ Závěrečná metamorfóza Fernanda v krále růží, do které se prostřednictvím montážní sekvence zapojují skoro všechny z těchto trpících figur, představuje utopický moment, kdy se zvýšená pozornost vůči cizímu dostává až k bodu zrušení principia individuationis, kdy je „tělo zaplavené senzací natolik, že není ničím než cítěním“.³⁶¹ Tělesné mutilace jsou přeneseným znakem této zranitelnosti vůči vnějšku, emblémem, jehož účinky nicméně závisejí na tom, že nejsou lokalizovatelné v „příliš lidských“ tělech, nýbrž v intervalu mezi nimi.

³⁵⁷ Více k danému filmu viz Steven Dillon, *Derek Jarman and Lyric Film: The Mirror and the Sea*. Austin: University of Texas Press 2004, s. 183–201.

³⁵⁸ K figuře smutného mladého muže, která je atraktivní hlavně svým nerozhodným sexuálním statutem a erotickou krásou nevyhnutelně spojenou s agonií, viz Richard Dyer, *The Culture of Queers*. London and New York: Routledge 2002, s. 116–136.

³⁵⁹ Zde je opět zřetelný vliv Caravaggiových maleb, v nichž mužství modelové čerpají svůj erotický půvab právě z dialektiky vystavování a zakrývání. Viz např. Leo Bersani – Ulysse Dutoit, *Caravaggio's Secrets*. New York: The MIT Press 1998, s. 1–13.

³⁶⁰ Koncepci heteropatické identifikace rozvinula v návaznosti na fenomenologa Maxe Schelera Kaja Silverman, viz Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge 1992, s. 264.

³⁶¹ Anita Phillips, c. d., s. 163.

3.3.4 Passio Christi ad infinitum

Podstatnou součást repertoáru výrazových prostředků zde tvoří křesťanská ikonografie, ať už jde o Ježíše Krista na kříži, svatého Šebestiána probodaného šípy či Pannu Marii jako mater dolorosa. *Král růží* nejenže připomíná, že koncept Leidenschaft se odjakživa váže k passio Christi, tedy utrpení Krista, odkazuje rovněž na vazby mezi křesťanskými obrazy mučednictví a masochistickou perverzí. Masochistická fantazie využívá novozákonní symboliky s chutí: hledá v ní především rituální aspekt, spočívající ve znovuzrození skrze utrpení, jakož i spříznění tělesného a duchovního principu.³⁶² Nepřekvapí proto, že umění potýkající se s masochismem zvláště figury Krista či svatého Šebestiána uplatňuje také – příkladem invenčních aktualizací mohou být již zmiňované snímky Dereka Jarmana³⁶³ *Sebastiane* a *The Garden* nebo Schroeterovo dílo *Eika Katappa*. Závěrečná transsubstanciace v *Králi růží* převádí mučednické ikony do netušené roviny, a to promyšlenou strategií vzájemného povznášení a snižování, upomínající na podobný princip u Novalise. Prostřednictvím těchto postupů vyvazuje masochistické i pašijové motivy z paradigmatu vykoupení či návratu do sféry imaginární hojnosti a soustředí pozornost na transgresivní charakter rituálu samotného, na jeho rozkladnou a současně osvobozující liminalitu.



Obr. 80

Přibližme si podrobněji, co se ve sledované montážní sekvenci děje. Albert přichází v noci do stodoly, aby dokončil své umělecké dílo, člověka-růži. Barokně laděná kompozice Fernanda se skloněnou hlavou, rozpoznatelného pouze díky slabému plameni v pozadí,³⁶⁴ vyvolává

³⁶² Gilles Deleuze, *Masochism*, s. 87.

³⁶³ K využití figury svatého Šebestiána v díle Dereka Jarmana a způsobu, jakým se váže k masochismu, viz Niall Richardson, *The Queer Cinema of Derek Jarman*. London: I.B. Tauris 2009, s. 101–116.

³⁶⁴ Nejde o jediný odkaz na barokní malbu v tomto filmu – i v dalších scénách lze kromě zmíněného Caravaggia rozpoznat například odkazy na Georgese de la Toura („U Georgese de la Toura neexistuje prostor. Jeho postavy se vynořují z černého pozadí“).

temnou předzvěst i erotické napětí (Obr. 80). Snímek potom v rychlém tempu, znatelně kontrastujícím s plíživým rytmem předchozího vyprávění, nastříhává záběry samostatně nevypovídajících, ovšem v logice fikčního světa dokonale souvisejících fragmentů. Obrazy řezných ran ve Fernandově lacerovaném těle se střídají s ikonickými motivy filmu – matčiny dehtem potřené prsty hrající na klavír, postava pohlcená mořskými vlnami, žába v kleci na dně řeky, labuť uvízlá na ostrůvku, oheň spalující deník a tak dále –, až sled obrazů připomíná sestřih nejdůležitějších okamžiků (Obr. 81, 82, 83, 84). Smysl celé sekvence dotváří také zběsilý vídeňský valčík v rytmu disca, do něž jsou namixované zvuky tekoucí vody, mořského příboje či praskajícího ohně. Když je výtvar hotový, vynáší jej Albert do zahrady mezi ostatní růže. Takto svébytná juxtapozice rozličných prvků má své opodstatnění: transfigurační rituál zde působí jako nietzscheovské vyznání vznešené krutosti,³⁶⁵ která v sobě kloubí extrémní materializaci posvátného mýtu a produchování transgresivní sexuality a násilí. Zářezy do masa svaté figury jsou v daném ohledu tím nejpodstatnějším – neukazují jen tělo zmítané martyriem, nýbrž celý obraz jako krvácející ránu.³⁶⁶ Již nikoli pouze masochistická ikona à la svatý Šebestián s růžemi místo šípů, ale konstitutivní trhlina na tělesném povrchu, z níž crčí krev jakožto externalizovaná hloubka a materializovaná substance. Drasticky rozevřené tělo je tak podobně jako v četných avantgardních experimentech s pašijovými motivy deformované „za hranici lidského“,³⁶⁷ ve smyslu animálního a organického, ovšem současně také esteticky nepatřičného (viz disco valčík), v duchu Genetovy „vůle rehabilitovat bytosti, věci a city prohlašované za nízké“.³⁶⁸ Schroeterova reinterpretace křesťanského mučednictví leží na myšlence, že v liminální fázi není žádný z prvků nadřazený ani netečný vůči ostatním, „vše do sebe musí pronikat a jedno z druhého klíčit a zrát“.³⁶⁹ Smrt, která se nad postavami celou dobu vznáší, v důsledku nabývá paradoxního vyústění, totiž takového, že žádné vyústění mimo nekonečný pohyb stávání doopravdy neexistuje. Žádné vykoupení skrze lásku, žádný návrat do mateřského lůna, pouze

³⁶⁵ „Téměř vše, co nazýváme „vyšší kulturou“, spočívá na produchování a prohloubení krutosti. (...) Existuje bohatý, přebohatý požitek i z utrpení vlastního, z trápení sebe sama - a všude tam, kde se nechá člověk přemluvit k sebepopírání v náboženském smyslu nebo k sebeohavení jako u Féničanů a asketů nebo vůbec k odsmyslovění, odtělesnění a sebetřýznění, tam je tajně lákán a poháněn svou krutostí, onou nebezpečnou hrůzou krutosti obrácené proti nám samým.“ Friedrich Nietzsche, *Mimo dobro a zlo. Předehra k filosofii budoucnosti*. Praha: Aurora 2003, s. 124–125.

³⁶⁶ Josef Vojvodík – Marie Langerová, c. d., s. 47.

³⁶⁷ Viz kapitola z výše zmíněné knihy věnovaná motivu *passio Christi* (nejen) v českém umění čtyřicátých let. Tamtéž, s. 259–310.

³⁶⁸ Jean Genet, *Deník zloděje*. Praha: Reflex 1992, s. 74.

³⁶⁹ Novalis, Jindřich z Ofterdingen, s. 215.

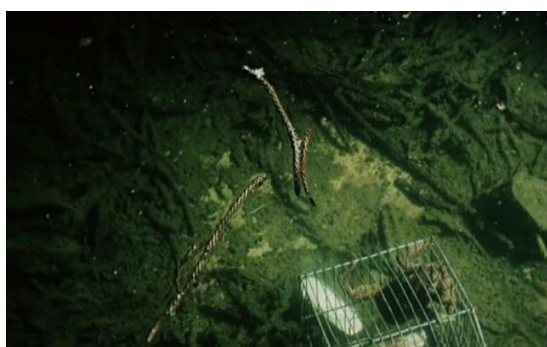
dionýské utrpení, které připomíná, že „živé je jen jakousi odrůdou mrtvého, a odrůdou velmi vzácnou“.³⁷⁰



Obr. 81



Obr. 82



Obr. 83



Obr. 84

³⁷⁰ Friedrich Nietzsche, *Radostná věda*. Praha: Aurora 2001, s. 104.

Závěr

Zkoumání dvousměrného pohybu mezi melodramatickým excesem a melodramatickým afektem se tímto, alespoň prozatím, uzavírá. Kdybych měl zamýšlený přínos daného modelu co nejstručněji a nejdůležitěji zobecnit, zmínil bych tři klíčové body: a) formalizaci a diferenciaci afektů (nejen) ve filmu, b) aktualizaci estetického potenciálu (nejen) melodramatického excesu, c) rozvinutí nových možností analýzy (nejen) experimentálního filmu.

V první řadě šlo o hledání cesty, jak afektovou teorii vymanit z pasti negativní ontologie, abstraktního vitalismu či opojného senzualismu a svébytným způsobem vykročit směrem k pátrání po formách afektů, jež otevřela Eugenie Brinkema. Namísto zkoumání projevů „skutečných“ afektů v umění, konkrétně ve filmu, jsem se nicméně zaměřil na rozličné způsoby tvarování afektů přímo ve fikci. Afekty v žitém světě nelze vnímat stejnou měrou jako afekty v pohyblivých obrazech, zejména proto, že filmové médium dokáže rozevřít onen afektivní interval, v němž lze působení afektivních procesů zaznamenat. Na základě modelování specifických afektivních struktur skrze stylistickou manipulaci s prostorem, časem a tělesností je dále možné vymezit specifické afektivní mody, zdaleka ne jen ten melodramatický.

Za rozpracováním koncepce melodramatického excesu se skrývá hlubší zájem o možnosti transformace různých prvků a momentů spjatých s populární žánrovou tvorbou v umělecké a experimentální kinematografii. Experimentování s (nad)žánrovými elementy totiž nejde omezit na čistou reflexivitu či postmoderní hravost, jež mnohdy vedou k nadřazenosti vůči „nízkému“, nebo naopak k adoraci popkultury. Snahou bylo vystihnout potenciál k ozvláštňení již v samé melodramatické estetice, především v hyperbolickém zacházení s utrpením a okamžiky ustrnutí v emocionálně a symbolicky významných situacích. Melodramatický exces zastřešuje soubor stylistických prostředků, které takto vyhraněné tvarování emocí uskutečňují. Jisté experimentální počiny daný potenciál uplatňují pro své vlastní účely, ale vždy primárně aktualizují možnosti, jež nabízí již původní forma. „Pouze“ je modelují tak, aby daly vyniknout afektivní procesualitě na úkor emocionální stability, avšak stále v rozpoznatelně melodramatickém stylu, rozvíjejícím zvláště motivy zpomalené časovosti, emocionálně rozptýlené mizanscény a patické tělesnosti. Není důvod, proč by

podobné mechanismy nebylo možné vysledovat také u jiných žánrů či modů, zvláště těch „tělesných“.

Rozkrytí expresivních a performativních mechanismů, zkoumaných v rovinách rituálu, živého obrazu, sémioperformativního těla a patické události, zároveň neotevívá jen cestu k přetváření specifického excesu v díle konkrétního autora či autorů. V daném přístupu se zračí dosud nedostatečně prozkoumané postupy, jakými lze reflektovat experimentální film, jakož i složitě uchopitelné momenty ve snímcích uměleckých, či dokonce žánrových. Analýza děl Schroetera a spřízněných tvůrců kladla zřetel na paradoxy, které vyvstávají z vzájemně prospěšné výměny mezi formálními výdobytky melodramatického excesu a procesuální logikou afektivního intervalu. Právě takovéto zdánlivé rozpory, jež vyjevují nevyhnutelné zanesení experimentální tvorby různorodými estetickými vlivy, jde zužít k analytickým účelům. Přístup, který by byl na těchto paradoxech postavený, by mohl sloužit jako protiváha vůči převažujícím ryze filozofickým či psychoanalytickým výkladům experimentálního filmu a současně i vůči striktnímu formalismu.

Tyto obecné principy lze potenciálně využít k širšímu zkoumání vztahu mezi excesem a afektem. Jestliže mohou existovat specifické mody excesu, které určité estetické kategorie uplatňují k vyjádření konkrétních emocionálních struktur, a jestliže jde převážně v rámci experimentální tvorby nalézt také odpovídající mody afektů, bylo by vhodné model dvousměrného pohybu otestovat i na jiných uměleckých systémech než jen na melodramatickém. Bádání by se mohlo odrazit od zmiňované triády tělesných žánrů, o níž hovoří Linda Williams, tedy melodramatu, hororu a pornografii – nikoli snad proto, že by byly jediné, které by operovaly se stylistickým a emocionálním excesem, ale jsou s ním přece jen nejčastěji spojovány jak v teorii, tak v experimentální filmové praxi. Směrodatné by opět nebyly emocionální reakce diváků na tyto žánry, nýbrž způsoby tvarování určitých emocí v extrémních okamžicích, kdy se narativní běh zastavuje na úkor nekontrolované tělesné expresivity – ustrnutí v tableau vivant v melodramatu, okamžitý šok v hororu, extatický moment vyvrcholení v pornografii. Melodramatický exces typicky pracuje s utrpením a vášní, hororový se strachem či děsem, pornografický se sexuálním vzrušením či slastí, pro expresivní momenty pak obecně platí, že v hororech přichází „příliš brzy“, v melodramatech „příliš pozdě“ a v pornografii „právě včas“.³⁷¹ Tyto generalizace však samozřejmě bude

³⁷¹ Linda Williams, *Film Bodies*, s. 9–11.

potřeba výrazněji upřesnit, zejména ve vztahu k žánrovým kategoriím, na kterých jsou částečně nezávislé (například melodramatické okamžiky můžeme zastihnout i ve filmech jiných žánrů), avšak nelze je od nich zcela oddělit. Ve výsledné podobě by potom mohly být použitelné jako nástroje, skrze něž půjde srozumitelně vysvětlit, jak se zvláště v experimentální tvorbě dokážou přenášet z roviny emocionální do roviny afektivní.

Konkrétní parametry expresivních a performativních mechanismů, jež takovou proměnu umožňují, se budou pochopitelně odvíjet od svébytných charakteristik vybraného materiálu. Zatímco v této práci bylo rozhodující časové rozmezí 50. až 80. let, v zájmu rozšíření možností uplatnění teoretického aparátu by bylo vhodné obrátit pozornost k experimentální tvorbě od 90. let dále, přímo tedy k dílům, jež se snaží posouvat hranice melodramatického, hororového či pornografického excesu směrem k afektivitě a zároveň otevřeně či implicitně prozrazují inspiraci průkopníky, jako byl například Schroeter. Hovořit o nějakém revolučním zlomu vůči předchozím obdobím by bylo mírně zavádějící, nicméně v 90. letech se vlivem technologických změn podstatně rozšířily možnosti manipulace s tělesností, prostorem a hlavně s časem, které jsou pro experimentování s afektivním intervalem zcela zásadní. Zvolená díla, mnohdy spíše útvary na pomezí filmu, video artu a performance než „klasické“ snímky, zároveň ještě daleko intenzivněji proplétají afektivní projevy s Merschovými „mediálními paradoxy“, což zavádá příležitost k širší reflexi vzájemného vztahu afektivity a mediality, vycházející jak z afektové teorie, tak ve větší míře než dosud i ze současného výzkumu na poli německé teorie a filosofie médií. Při práci s různými mody excesu, které rovněž zahrnují specifické zacházení s tělesností v určitých časových a prostorových konfiguracích, akorát v jiných podmínkách, plní tyto faktory specifickou úlohu, kterou bude nutné odhalit.

Prozatím se jako vhodný analytický materiál jeví například díla těchto tvůrců: Matthewa Barneyho, Billa Violy, Lecha Majewského, Pipilotti Rist, Philippa Grandrieuxe, Matthiase Müllera, Guye Maddina, Bruce LaBruce či dua Hélène Cattet a Bruno Forzani. Ve všech případech jde o umělce, kteří alespoň v některých svých počinech propojují zjitřený zájem o afektivitu a mezi-tělesnost s využíváním melodramatického, hororového či pornografického excesu, a to nikoli z hlediska obecných žánrových systémů či pravidel, nýbrž s ohledem na specifické expresivní okamžiky. Některým z těchto režisérů již věnovala akademická sféra

nezanedbatelnou pozornost, v dílčích případech i z pohledu afektové teorie,³⁷² ovšem v drtivé většině případů bez znatelnějšího zájmu o úlohu (nad)žánrových modů excesu. Občas se objeví filmovědné studie, jež v jejich dílech pátrají po žánrových prvcích (například stať Henryho Jenkinse o hororových prvcích v Barneyho cyklu *Cremaster* /1994–2002/),³⁷³ ale zřídka si kladou otázky, jakým způsobem je filmy mohou posouvat. Jindy se teoretici ve snímcích soustředí na dekonstruktivní elementy, které mají odhalovat různá žánrová kliše, tak jako v případě reduktivního čtení Müllerova melodramatického snímku *Home Stories* (1990).³⁷⁴ Mým cílem bude rozbor rozmanitých podob transformace mezi mody excesu a mody afektů, ať už melodramatického (*Pokoj saren* /Lech Majewski, 1997/, *Emergence* /Bill Viola, 2002/, *River of Fundament* /Matthew Barney, 2014/ aj.), hororového (*Cremaster 3* /Matthew Barney, 2002/, *Amer* /Hélène Cattet – Bruno Forzani, 2009/ *White Epilepsy* /Philippe Grandrieux, 2012/ aj.) nebo pornografického (*Pickelporno* /Pipilotti Rist, 1992/, *Destricted* /Sam Taylor-Johnson – Richard Prince – Gaspar Noé – Larry Clark – Marco Brambilla – Matthew Barney – Marina Abramović, 2006/, *Vejdi do prázdna* /Gaspar Noé, 2009/ aj.). Analýza by měla ukázat, jaké expresivní a performativní mechanismy v těchto variantách operují a jaké formy afektů se tímto vytvářejí. Zatím je předčasné říkat, v jakých směrech se jednotlivé mody afektů budou lišit, zároveň není vyloučené ani vzájemné prolínání i v rámci jednoho díla (například i v probíraných scénách z Angerova *Inauguration of the Pleasure Dome* a Fassbinderova *V roce se třinácti úplňky* ve druhé kapitole, v nichž se do převažující melodramatické afektivity vklínají znaky afektivity hororové). Nicméně například hororový afekt vykazuje oproti melodramatickému daleko větší důraz na zkušenost vytržení namísto ustrnutí v pohybu, na tělesné proměny namísto dialektiky přibližování a oddalování, na rozptýlené vibrace namísto opojné hudby.

Vzorek tvůrců a děl musí být z pochopitelných důvodů širší, každopádně záměrem opět nebude postihnout všechny existující podoby transformací, ale prostřednictvím vhodné vybraných příkladů předvést, jak lze překonat model symbolické exteriorizace emocí na jedné

³⁷² Viz např. studie věnované Billu Violovi či Philippu Grandrieuxovi: Mark B. N. Hansen, *The Time of Affect*, s. 584–626; Martine Beugnet, *Cinema of Evil: Philippe Grandrieux, Sombre and La Vie nouvelle. Studies in French Cinema* 5, 2005, č. 3, s. 175–184.

³⁷³ Henry Jenkins, *The Wow Climax: Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*. New York and London: New York University Press 2007, s. 41–63.

³⁷⁴ Viz např. Robert L. Cagle, *The Mechanical Reproduction of Melodrama: Matthias Müller's Home Movies*. In: Robin Griffiths (ed.), *Queer Cinema in Europe*. Bristol: Intellect 2008, s. 79–92.

straně a konkretizovat afektovou teorii na straně druhé. Dvousměrný pohyb mezi excesem a afektem by tak mohl být domyšlen do nejzazších důsledků.

Bibliografie

- Abbate, Carolyn: Music—Drastic or Gnostic? *Critical Inquiry* 30, 2004, č. 3, s. 505–536.
- Abbate, Carolyn: Opera, or the Envoicing of Women. In: Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press 1993, s. 225–258.
- Abel, Marco: *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation*. Lincoln: University of Nebraska Press 2007.
- Agamben, Giorgio: Notes on Gesture. In: *Means without End: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, s. 49–61.
- Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology: Orientation, Objects, Others*. Durham: Duke University Press 2006.
- Ahmed, Sara: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004.
- Anger, Jiří: Co dokáže trpící tělo? Melodramatický afekt a Smrt Marie Malibranové. *Illuminace* 28, č. 1, 2016, s. 87–105.
- Anger, Jiří: Dva režimy časovosti: Živé obrazy v raném díle Wenera Schroetera. *Cinepur* 22, 2016, č. 107, s. 63–67.
- Anger, Jiří: *Melodramatická imaginace a divadlo krutosti: V noci se třinácti úplňky*. Bakalářská diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta UK 2014.
- Anger, Kenneth: *Hollywood Babylon*. London: Arrow Books 1986.
- Angerer, Marie-Luise: *Desire After Affect*. London, New York: Rowman & Littlefield 2015.
- Aristotelés: *Metafyzika*. Praha: Rezek 2008.
- Artaud, Antonin: *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové 1994.
- Artaud, Antonin: Letter to Yvonne Allendy, 25 November 1929. In: Týž, *Collected Works*, vol. 3. London: Calder and Boyars 1972, s. 182.
- Artaud, Antonin: *Texty I*. Praha: Herrmann & synové 1995.
- Azoury, Philippe: *À Werner Schroeter, qui n'avait pas peur de la mort*. Paris: Capricci 2010.
- Baird, Bruce: *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*. New York: Palgrave Macmillan 2012.
- Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press 1999.
- Balázs, Béla: *Theory of the Film: Character and Growth of the New Art*. London: Dennis Dobson 1952.
- Balzac, Honoré de: *Oslí kůže*. Praha: Melantrich 1949.

- Barker, Jennifer M.: *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press 2009.
- Baron, Cynthia: "Tales of Sound and Fury" Reconsidered: Melodrama as a System of Punctuation. *Spectator* 13, 1993, č. 2, s. 46–59.
- Barthes, Roland: Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *Image, Music, Text*. London: Fontana Press 1977, s. 69–78.
- Barthes, Roland: En sortant du cinéma. *Communications* 23, 1975, s. 104–107.
- Barthes, Roland: *Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa 1994.
- Barthes, Roland: The Grain of the Voice. In: Týž, *Image, Music, Text*. London: Fontana Press 1977, s. 179–189.
- Barthes, Roland: Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna. *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 61–76.
- Bayman, Louis: *The Operatic and the Everyday in Postwar Italian Film Melodrama*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2015.
- Benjamin, Walter: Původ německé truchlohry. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 237–401.
- Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: *Literárněvědné studie*. Praha: Oikoymenth 2009, s. 300–330.
- Bentley, Eric: *The Life of the Drama*. New York: Applause Books 1964.
- Bergson, Henri: *Čas a svoboda: Esej o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia 1994.
- Bersani, Leo – Dutoit, Ulysse: *Caravaggio's Secrets*. New York: The MIT Press 1998.
- Beugnet, Martine: *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Carbondale: Southern Illinois University Press 2007.
- Beugnet, Martine: Cinema of Evil: Philippe Grandrieux, *Sombre* and *La Vie nouvelle*. *Studies in French Cinema* 5, 2005, č. 3, s. 175–184.
- Boljkovac, Nadine: *Untimely Affects: Gilles Deleuze and An Ethics of Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2013.
- Brinkema, Brinkema: *The Forms of the Affects*. Durham, London: Duke University Press 2014.
- Brooks, Jodi: Consumed by Cinematic Monstrosity. *Art & Text* 34, 1989, č. 1, s. 79–94.
- Brooks, Peter: Body and Voice in Melodrama and Opera. In: Mary Ann Smart (ed.), *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton: Princeton University Press 2000, s. 118–134.

- Brooks, Peter: Melodrama, Body, Revolution. In: Jacky Bratton – Jim Cook – Christine Gledhill (eds.), *Melodrama. Stage. Picture. Screen*. London: British Film Institute 1994, s. 11–24.
- Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press 1995.
- Cagle, Robert L.: The Mechanical Reproduction of Melodrama: Matthias Müller's Home Movies. In: Robin Griffiths (ed.), *Queer Cinema in Europe*. Bristol: Intellect 2008, s. 79–92.
- Campe, Rüdiger – Weber, Julia: Rethinking Emotion: Moving beyond Interiority. In: Tíž (eds.), *Rethinking Emotion*. Berlin and Boston: De Gruyter 2014.
- Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha: Paseka 2000.
- Coates, Paul: *Film at the Intersection of High and Mass Culture*. Cambridge: Cambridge University Press 1994.
- Cull, Laura (ed.): *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009.
- Cull, Laura – Lagaay, Alice (eds.): *Encounters in Performance Philosophy*. London and New York: Palgrave Macmillan 2014.
- Cull, Laura: *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. New York: Palgrave Macmillan 2012.
- Damasio, Antonio: *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. London: William Heinemann 2003.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Penguin Classics 2009.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Co je filosofie?* Praha: Oikoymenh 2001.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové 2011.
- Deleuze, Gilles: *Film 1: Obraz-poehyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000.
- Deleuze, Gilles: *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006.
- Deleuze, Gilles: *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press 1994.
- Deleuze, Gilles: *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. New York: Zone Books 1990.
- Deleuze, Gilles: *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2005.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London and New York: Continuum 2003.
- Deleuze, Gilles: *Logika smyslu*. Praha: Karolinum 2013.
- Deleuze, Gilles: *Masochism: Coldness and Cruelty*. New York: Zone Books 1989.

- Deleuze, Gilles: One Less Manifesto. In: Timothy Murray, *Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Michigan: University of Michigan Press, 1997, s. 239–258.
- Deleuze, Gilles: *Proust a znaky*. Praha: Herrmann & synové 1999.
- Deleuze, Gilles: Spinoza and the Three "Ethics". In: Týž, *Essays Critical and Clinical*. London and New York: Verso 1998, s. 138–151.
- Deleuze, Gilles: *Spinoza: Praktická filosofie*. Praha: Oikoymenh 2016.
- Deleuze, Gilles: *Záhyb: Leibniz a baroko*. Praha: Herrmann & synové 2015.
- Dhein, Sabina: *Werner Schroeter*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991.
- Didi-Huberman, Georges: *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. Pennsylvania: Penn State University Press 2016.
- Dillon, Steven: *Derek Jarman and Lyric Film: The Mirror and the Sea*. Austin: University of Texas Press 2004.
- Dyer, Richard: *The Culture of Queers*. London and New York: Routledge 2002.
- Elsaesser, Thomas: *New German Cinema*. New Jersey: Rutgers University Press 1989.
- Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods, Vol. 2*. Berkeley: University of California Press 1985, s. 165–189.
- Engell, Lorenz: Mediální filozofie filmu. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 356–377.
- Engell, Lorenz: On Objects in Series: Clocks and Mad Men. In: Volker Pantenburg (ed.), *Cinematographic Objects: Things and Operations*. Berlin: August Verlag 2015, s. 113–137.
- Farmer, James Clark: *Opera and the New German Cinema: Between Distance and Fascination*. PhD Thesis. University of Iowa 2003.
- Fassbinder, Rainer Werner: Chin-up, Handstand, Salto Mortale–Firm Footing: On the Film Director Werner Schroeter, Who Achieved What Few Achieve, with *Kingdom of Naples*. In: Michael Töteberg – Leo A. Lensing, *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1992, s. 100–103.
- Feldmann, Sebastian: *Werner Schroeter*. München: Carl Hanser Verlag 1980.
- Firchow, Peter: Introduction. In: Friedrich Schlegel, *Lucinde and the Fragments*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1971, s. 3–40.
- Fischer-Lichte, Erika – Roselt, Jens: Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In: Jan Roubal (ed.), *Souřadnice a*

- kontexty divadla, antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav 2005, s. 147–154.
- Fischer-Lichte, Erika: *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři 2011.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London and New York: Routledge 2005.
- Fischer-Lichte, Erika: Verklärung und/oder Präsenz. In: Erika Fischer-Lichte – Nikola Suthor (ed.), *Verklärte Körper: Ästhetiken der Transfiguration*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, s. 163–182.
- Fischer-Lichte, Erika: Za estetiku performativna. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s.317–335.
- Foster, Hal: Trading Spaces. A Roundtable on Art and Architecture. *Artforum*, 2012, s. 201–211.
- Foucault, Michel: Passion According to Werner Schroeter. In: Sylvère Lotringer (ed.), *Foucault Live: Collected Interviews 1961–1984*. New York: MIT Press 1996, s. 313–321.
- Foucault, Michel: Řád diskursu. In: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda 1994.
- Foucault, Michel: Sade: Sargeant of Sex. In: Sylvère Lotringer (ed.), *Foucault Live: Collected Interviews 1961–1984*. New York: MIT Press 1996, s. 186–189.
- Frank, Manfred: *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, Albany: State University of New York Press 2004.
- Freud, Sigmund: „Dítě je bito“. In: Týž, *Spisy z let 1917–1920*. Praha: Psychoanalytické nakl. J. Kocourek 2003, s. 147–170.
- Genet, Jean: *Deník zloděje*. Praha: Reflex 1992.
- Genet, Jean: *Miracle of the Rose*. New York: Grove Press 1994.
- Gil, José: The Dancer's Body. In: Brian Massumi (ed.), *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. London: Routledge 2002, s. 117–127.
- Gledhill, Christine: The Melodramatic Field: An Investigation. In: *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women's Film*. London: British Film Institute 1987, s. 5–39.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Básně / Západovýchodní diván*. Praha: SNKLHU 1955.
- Gregg, Melissa – Seigworth, Gregory J. (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press 2010.

- Grossberg, Lawrence: Affect's Future: Rediscovering the Virtual in the Actual. In: Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press 2010, s. 309–338.
- Grover-Friedlander, Michal: *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera*. Princeton: Princeton University Press 2005.
- Gunning, Tom: Film atrakcí: Raný film, jeho diváci a avantgarda. *Illuminace* 13, 2001, č. 2, s. 51–57.
- Günzel, Stephan: Deleuze and Phenomenology. *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy* 2, 2014, č. 2, s. 30–45.
- Hallward, Peter: *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*. London: Verso 2006.
- Hansen, Mark B. N.: *New Philosophy for New Media*. Cambridge: MIT Press 2004.
- Hansen, Mark B. N.: The Time of Affect, or Bearing Witness to Life. *Critical Inquiry* 30, 2004, č. 3, s. 584–626.
- Hardt, Michael – Negri, Antonio: *Empire*. Cambridge: Harvard University Press 2000.
- Heilman, Robert Bechtold: *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press 1968.
- Heine, Heinrich: Der Asra. In: Týž, *Romanzero*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1981, s. 58.
- Hölderlin, Friedrich: *Hyperion aneb eremita v Řecku*. Praha: Odeon 1988.
- Horáková, Daňa: *Den plný pitomců*. Praha: Torst 2014.
- Horyna, Břetislav: *Dějiny rané romantiky: Fichte, Schlegel, Novalis*. Praha: Vyšehrad 2005.
- Hutcheon, Linda – Hutcheon, Michael: *Opera: The Art of Dying*. Cambridge: Harvard University Press 2004.
- Champagne, John: *Italian Masculinity as Queer Melodrama: Caravaggio, Puccini, Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan 2015.
- Chiesa, Lorenzo: A Theatre of Subtractive Extinction: Bene Without Deleuze. In: Laura Cull (ed.), *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 71–90.
- Chion, Michel: *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press 1990.
- Jackson, Jeff: The Impossibility of Touching: Looking at The Death of Maria Malibran. *Studies in Gender and Sexuality* 16, 2015, č. 2, s. 129–132.
- Jacobs, Lea: The Woman's Picture and the Poetics of Melodrama. *Camera Obscura* 31, 1993, č. 1, s. 121–147.
- Jacobs, Steven: *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, s. 121–148.

- Jenkins, Henry: *The Wow Climax: Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*. New York and London: New York University Press 2007, s. 41–63.
- Jirsa, Tomáš: *Tváří v tvář beztvorosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*. Brno: Host 2016.
- Joe, Jeongwon: *Opera as Soundtrack*. New York: Routledge 2013.
- John, Juliet: Melodrama and its Criticism: An Essay in Memory of Sally Ledger. In: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 8, 2009, č. 19, s. 1–20.
- Kappelhoff, Hermann – Müller, Cornelia: Embodied Meaning Construction: Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film. *Metaphor & the Social World* 1, 2011, č. 2, s. 121–153.
- Kappelhoff, Hermann: Artificial Emotions: Melodramatic Practices of Shared Interiority. In: Rüdiger Campe – Julia Weber (eds.), *Rethinking Emotion*. Berlin and Boston: De Gruyter 2014, s. 243–288.
- Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Verlag Vorwerk 2004.
- Kaufmann, Fritz: Spinoza's System as Theory of Expression. *Philosophy and Phenomenological Research* 1, 1940, č. 1, s. 83–97.
- Kelley, Jeff: *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*. Berkeley: University of California 2004.
- Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*. Na Královských Vinohradech: Otokar Fischer a Milan Svoboda 1912.
- Klossowski, Pierre: *The Revocation of the Edict of Nantes*. New York: Grove Press 1969.
- Koestenbaum, Wayne: *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon Press 1993.
- Kouvaros, George: *Where Does it Happen: John Cassavetes and Cinema at the Breaking Point*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press 2004.
- Kuhlbrodt, Dietrich: Erfahrene Erfahrung: Über den Umgang mit Werner Schroeter, will sagen seinen Filmen. In: Sebastian Feldmann et al., Werner Schroeter. München: Carl Hanser Verlag 1980, s. 7–42.
- Kuzniar, Alice A.: *Delayed Endings: Nonclosure in Novalis and Hölderlin*. Athens and London: The University of Georgia Press 2008.
- Kuzniar, Alice A.: *The Queer German Cinema*. Stanford: Stanford University Press 2000.
- Langer, Susanne K.: *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York: New American Library 1959.

- Langford, Michelle: *Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*. Bristol: Intellect 2006.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav 2007.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie. In: Týž, *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Praha: Odeon 1980.
- Lévinas, Emmanuel: *Čas a jiné*. Praha: Dauphin 1997.
- Leys, Ruth: The Turn to Affect: A Critique. *Critical Inquiry* 37, 2011, s. 434–472.
- Liotard, Jean-Francois: Acinema. In: Andrew Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*. Oxford: Blackwell 1989, s. 169–180.
- Marks, Laura U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press 2000.
- Martin, Adrian: Keeper of the Flame. *Sight & Sound* 27, 2017, č. 3, s. 56–57.
- Martin, Adrian: *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. New York: Palgrave Macmillan 2014.
- Massumi, Brian: Introduction: Like a Thought. In: Týž (ed.), *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. London: Routledge 2002, s. xiii–xxxix.
- Massumi, Brian: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Minneapolis: Minnesota University Press 2002.
- Massumi, Brian: *Politics of Affect*. Cambridge: Polity 2015.
- Massumi, Brian: *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurent Arts*. Cambridge: MIT Press 2011.
- Massumi, Brian: The Autonomy of Affect. *Cultural Critique* 31, 1995, č. 2, s. 83–109.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenh 2015.
- Mersch, Dieter: Passion and Exposure: New Paradoxes of the Actor. In: Jörg Sternagel – Deborah Levitt – Dieter Mersch (eds.), *Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screens, Renderings*. Berlin: Transcript Verlag 2014, s. 385–415.
- Mersch, Dieter: Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová, *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 336–355.
- Mulvey, Laura: *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books 2006.
- Murphy, Richard: Poetika hysterie: Expresionistické drama a melodramatická imaginace. In: *Teoretizace avantgardy: Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno: Host 2010, s. 131–164.

- Nancy, Jean-Luc: *Lux Lumen Splendor*. In: Simon Sparks (ed.), *Multiple Arts: The Muses II*. Stanford: Stanford University Press 2006, s. 171–174.
- Nietzsche, Friedrich: *Mimo dobro a zlo. Předehra k filosofii budoucnosti*. Praha: Aurora 2003.
- Nietzsche, Friedrich: *Radostná věda*. Praha: Aurora 2001.
- Nietzsche, Friedrich: *Zrození tragédie*. Praha: Vyšehrad 2014.
- Novalis, Fragments and studies. In: *Zázračná hra světa: Úvahy a fragmenty*. Praha: Odeon 1991.
- Novalis, Preparatory work. In: *Zázračná hra světa*. Praha: Odeon 1991.
- Novalis: Jindřich z Offerdingen. In: Týž, *Modrá květina*. Praha: Odeon 1971, s. 61–247.
- Nowell-Smith, Geoffrey: *Minnelli and Melodrama*. In: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods, Vol. 2*. Berkeley: University of California Press 1985, s. 190–194.
- Pantenburg, Volker (ed.): *Cinematographic Objects: Things and Operations*. Berlin: August Verlag 2015.
- Parr, Adrian (ed.): *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2010.
- Paz, Danielle: *tableau vivant*. Dostupné z: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/tableau-vivant>; cit. 10. 2. 2017>.
- Pearson, Roberta E.: *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press 1992.
- Pethő, Ágnés: "Housing" a Deleuzian "Sensation:" Notes on the Post-Cinematic Tableaux Vivants of Lech Majewski, Sharunas Bartas and Ihor Podolchak. In: Táž (ed.), *The Cinema of Sensations*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2015, s. 155–185.
- Peucker, Brigitte: *The Material Image: Art and the Real in Film*. Stanford: Stanford University Press 2007.
- Peucker, Brigitte: *Un-framing the Image: Theatricality and the Art World of Bitter Tears*. In: Táž (ed.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*. London: Wiley-Blackwell, s. 352–371.
- Phillips, Anita: *A Defence of Masochism*. London: Faber & Faber 1998.
- Pisters, Patricia: *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press 2003.
- Pisters, Patricia: *The Neuro-Image: A Deleuzian Filmphilosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press 2012.
- Port, Ulrich: ‚Katharsis des Leidens‘. Aby Warburgs ‚Pathosformeln‘ und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödien-theorie. *Deutsches Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 73, 1999, s. 5–42.

- Powell, Anna: *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.
- Richardson, Niall: *The Queer Cinema of Derek Jarman*. London: I.B. Tauris 2009.
- Riegl, Alois: *Historical Grammar of the Visual Arts*. New York: Zone Books 2003.
- Río, Elena del: *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2008.
- Río, Elena del: *The Grace of Destruction: A Vital Ethology of Extreme Cinemas*. New York: Bloomsbury Academic 2016.
- Risi, Clemens: Opera in Performance – In Search of New Analytical Approaches. *The Opera Quarterly* 27, č. 2–3, 2012, č. 2-3, s. 283–295.
- Robinson, Keith: The Passion and the Pleasure: Foucault's Art of Not Being Oneself. *Theory, Culture & Society* 20, 2003, č. 2, s. 119–144.
- Rodowick, D. N.: *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press 1997.
- Rosen, Philip (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986.
- Ruiz, Raúl: *Poetics of Cinema I*. Paris: Dis Voir 1995.
- Rutherford, Anne: *What Makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation*. Berlin: Peter Lang 2011.
- Sedgwick, Eve Kosofsky – Frank, Adam: Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins. *Critical Inquiry* 21, 1995, č. 2, s. 496–522.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press 2003.
- Shaviro, Steven: *Post Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales*. New York: Zero Books 2010.
- Shaviro, Steven: *Post Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales*. New York: Zone Books 2010.
- Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993.
- Shevtsova, Maria: *Robert Wilson*. London and New York: Routledge 2007.
- Schechner, Richard: *Performance Studies: An Introduction*. New York and London: Routledge 2006.
- Schlegel, Friedrich: *Lucinde*. In: Týž, *Lucinde and the Fragments*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1971, s. 41–140.
- Schroeter, Werner: Brüche und Widerhaken sind absolut notwendig. *Theater und Cinema* 1987, s. 11.

- Schroeter, Werner: Síla imaginace a satanské tango. *Film a doba* 56, 2010, č. 4, s. 180–184.
- Schroeter, Werner: *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch: Autobiographie*. Berlin: Aufbau Verlag 2011.
- Sieglohr, Ulrike: *Imaginary Identities in Werner Schroeter's Cinema: An Institutional, Theoretical and Cultural Investigation*. Unpublished PhD thesis. University of East Anglia 1994.
- Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge 1992.
- Sitney, P. Adams: *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943–2000*. New York: Oxford University Press 2002.
- Sjogren, Britta: *Into the Vortex: Female Voice and Paradox in Film*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press 2006.
- Skjoldager-Nielsen, Kim – Edelman, Joshua: Liminality. *Ecumenica* 7, 2014, č. 1–2, s. 33–40.
- Smart, Mary Ann: *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2004.
- Sobchack, Vivian: Cutting to the Quick: Techne, Physis, and Poiesis and the Attractions of Slow Motion. In: Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, s. 337–351.
- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992.
- Součková, Milada: *Bel canto*. Praha: Prostor 2000.
- Spinoza, Benedikt: *Etika*. Praha: Svoboda 1977.
- Stern, Lesley – Kouvaros, George: Descriptive Acts. In: Lesley Stern – George Kouvaros (eds.), *Falling for You: Essays on Cinema and Performance*. Sydney: Power Institute 1999, s. 1–35.
- Stern, Lesley: “It once was fire”: This Thing that Once Was a Body. In: Volker Pantenburg (ed.), *Cinematographic Objects: Things and Operations*, Berlin: Aufbau Verlag 2015, s. 139–159.
- Stern, Lesley: Acting Out of Character: The King of Comedy as a Histrionic Text. In: Lesley Stern – George Kouvaros (eds.), *Falling for You: Essays on Cinema and Performance*. Sydney: Power Institute 1999, s. 277–305.
- Stern, Lesley: Paths that Wind Through the Thicket of Things (Things in the Cinema). *Critical Inquiry* 28, 2001, č. 1, s. 317–338.
- Stern, Lesley: *The Scorsese Connection*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press – London: BFI 1995.

- Studlar, Gaylyn: *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. Chicago: University of Illinois Press 1988.
- Terada, Rei: *Feeling in Theory: Emotion after the "Death of the Subject"*. Cambridge and London: Harvard University Press 2001.
- Thacker, Eugene: Apophatic Animality: Lautréamont, Bachelard, and the Bliss of Metamorphosis. *Journal of the Theoretical Humanities* 18, 2013, č. 1, s. 83–98.
- Thein, Karel: Rychlost a slzy: Nad melodramatem Pedra Almodóvara. In: Týž, *Rychlost a slzy: Filmové eseje*. Praha: Prostor 2002, s. 31–35.
- Tremblay, Élène: Sensations of Dysphoria in the Encounter of Failing Bodies: The Cases of *Karaoke* by Donigan Cumming, *Last Days* by Gus Van Sant, and *Drunk* by Gillian Wearing. In: Ágnes Pethő (ed.), *The Cinema of Sensations*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2015, s. 217–218.
- Turner, Victor: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell Paperbacks 1977.
- Turner, Victor: Variations on a Theme of Liminality. In: Sally Falk Moore – Barbara G. Myerhoff (eds.), *Secular Ritual*. Assen: Van Gorcum 1977, s. 36–52.
- Ulver, Stanislav: *Západní filmová avantgarda*. Praha: Český filmový ústav 1991.
- Vojvodík, Josef – Langerová, Marie: *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo 2014.
- Vojvodík, Josef: *Imagines corporis: Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host 2006.
- Vojvodík, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo 2008.
- Wagner, Richard: *Tristan a Isolda*. Praha: Umělecká beseda 1900.
- Waldenfels, Bernhard: *Phenomenology of the Alien*. Evanston: Northwestern University Press 2011.
- Waldenfels, Bernhard: The Role of the Lived-Body in Feeling. In: Rüdiger Campe – Julia Weber (eds.), *Rethinking Emotion*. Berlin and Boston: De Gruyter 2014, s. 245–263.
- Waldenfels, Bernhard: *Znepokojivá zkušenost cizího*. Praha: Oikoymenth 1998.
- Walton, Saige: *Cinema's Baroque Flesh: Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2016.
- Williams, Linda: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly* 44, 1991, č. 4, s. 2–13.
- Williams, Linda: Melodrama Revised. In: Nick Browne (ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press 1998, s. 42–88.

Witte, Karsten: So viele Lieder. *Die Zeit*, 23. 1. 1987, s. 51.

Worringer, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění: Příspěvek k psychologii stylu*. Praha: Triáda 2001.

Zarzosa, Agustín: *Refiguring Melodrama in Film and Television: Captive Affects, Elastic Sufferings, Vicarious Objects*. Lanham: Lexington Books 2013.

Filmografie

Amer (Hélène Cattet – Bruno Forzani, 2009)

Argila (Werner Schroeter, 1969)

Auf der Suche nach der Sonne (Werner Schroeter, 1986)

Behind You Walls (Frans Zwartjes, 1970)

Berceau de cristal (Philippe Garrel, 1976)

Blue Movie (Alberto Cavallone, 1978)

Cesta po Itálii (Viaggio in Italia; Roberto Rossellini, 1954)

De l'Argentine (Werner Schroeter, 1986)

Den idiotů (Tag der Idioten; Werner Schroeter, 1982)

Destricted (Sam Taylor-Johnson – Richard Prince – Gaspar Noé – Larry Clark – Marco Brambilla – Matthew Barney – Marina Abramović, 2006)

Dítě Maconu (Baby of Macon; Peter Greenaway, 1993)

Dvě (Deux; Werner Schroeter, 2002)

Eaux d'artifice (Kenneth Anger, 1953)

Eika Katappa (Werner Schroeter, 1969)

Emergence (Bill Viola, 2002)

Flocons d'or (Werner Schroeter, 1976)

Funny Games (Michael Haneke, 1997)

Generalprobe (Werner Schroeter, 1980)

Home Stories (Matthias Müller, 1990)

Hořké slzy Petry von Kantové (Die Bitteren Tränen der Petra von Kant; Rainer Werner Fassbinder, 1972)

Imitation of Life (Douglas Sirk, 1959)

Inauguration of the Pleasure Dome (Kenneth Anger, 1954)

Ivan Hrozný I. (Иван Грозный I.; Sergej Ejzenštejn, 1945)

Kiss (Andy Warhol, 1963)

Kód neznámý (Code inconnu; Michael Haneke, 2000)

Král růží (Der Rosenkönig; Werner Schroeter, 1986)
Living (Frans Zwartjes, 1971)
Loni v Marienbadu (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais – Alain Robbe-Grillet, 1961)
Madame de... (Max Ophüls, 1953)
Malina (Werner Schroeter, 1991)
Maria Callas Porträt (Werner Schroeter, 1968)
Millerova křižovatka (Miller's Crossing; Joel Coen – Ethan Coen, 1990)
Nejlepší léta našeho života (The Best Years of Our Lives; William Wyler, 1945)
Nel Regno di Napoli (Werner Schroeter, 1978)
Nuit de chien (Werner Schroeter, 2008)
Občan Kane (Citizen Kane; Orson Welles, 1941)
Palermo nebo Wolfsburg (Palermo oder Wolfsburg; Werner Schroeter, 1980)
Pianistka (La pianiste; Michael Haneke, 2001)
Pickelporno (Pipilotti Rist, 1992)
Pokoj sareń (Lech Majewski, 1997)
Poussieres d'amour (Werner Schroeter, 1996)
Psané ve větru (Written on the Wind; Douglas Sirk, 1956)
Quintet of the Astonished (Bill Viola, 2000)
Ritual in Transfigured Time (Maya Deren, 1946)
River of Fundament (Matthew Barney, 2014)
Safe (Todd Haynes, 1995)
Salomé (Carmelo Bene, 1972)
Screen Tests (Andy Warhol, 1964–1966)
Sebastiane (Derek Jarman, 1976)
Smrt Marie Malibranové (Der Tod der Maria Malibran; Werner Schroeter, 1971)
Some Came Running (Vincente Minnelli, 1958)
Spectator (Frans Zwartjes, 1970)
Šest žen pro vraha (Sei donne per l'assassino; Mario Bava, 1964)
The Cremaster Cycle (Matthew Barney, 1994–2002)
The Garden (Derek Jarman, 1990)
The Perils of Pauline (Louis J. Gasnier – Donald MacKenzie, 1914)
Trouble Every Day (Claire Denis, 2001)
Twice a Man (Gregory Markopoulos, 1963)

Unavená smrt (Der müde Tod; Fritz Lang, 1921)
Uprchlík (The Fugitive; Andrew Davis, 1993)
Utrpení Panny Orleánské (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928)
V roce se třinácti úplňky (In einem Jahr mit 13 Monden; Rainer Werner Fassbinder, 1978)
Vejdi do prázdna (Enter the Void; Gaspar Noé, 2009)
Vstupní brána (Boarding Gate; Olivier Assayas, 2007)
White Epilepsy (Philippe Grandrieux, 2012)
Willow Springs (Werner Schroeter, 1973)
Zachraň si, kdo můžeš (život) (Sauve qui peut (la vie); Jean-Luc Godard, 1980)
Zloděj kol (Ladri di bicicletta; Vittorio De Sica, 1947)

Seznam obrázků

Obr. 1, 2: *Quintet of the Astonished* (Bill Viola, 2000)
Obr. 3, 4: *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001)
Obr. 5, 6: *Living* (Frans Zwartjes, 1971)
Obr. 7–11: *Psané ve větru* (Written on the Wind; Douglas Sirk, 1956)
Obr. 12–15: *Inauguration of the Pleasure Dome* (Kenneth Anger, 1954)
Obr. 16–19: *Eika Katappa* (Werner Schroeter, 1969)
Obr. 20–23: *Utrpení Panny Orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928)
Obr. 24: *Madame de...* (Max Ophüls, 1953)
Obr. 25–28: *Salomé* (Carmelo Bene, 1972)
Obr. 29–32: *V roce se třinácti úplňky* (In einem Jahr mit 13 Monden; Rainer Werner Fassbinder, 1978)
Obr. 33–52: *Smrt Marie Malibranové* (Der Tod der Maria Malibran; Werner Schroeter, 1971)
Obr. 53–84: *Král růží* (Der Rosenkönig; Werner Schroeter, 1986)