

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií

Obecná teorie a dějiny umění a kultury, Filmová studia

Bakalářská práce

Jiří Anger

Melodramatická imaginace a divadlo krutosti: V roce se třinácti úplňky

The Melodramatic Imagination and the Theatre of Cruelty: In a Year with 13 Moons

Praha 2014

Vedoucí práce: PhDr. Petra Hanáková, Ph.D.

Poděkování:

Předně bych rád poděkoval školitelce PhDr. Petře Hanákové, Ph.D. za cenné rady, výstižné připomínky a především za mimořádnou trpělivost a ochotu.

Dále děkuji všem členům katedry filmových studií, kteří se vyjádřili k projektu mé práce během bakalářského semináře či při katederní prezentaci závěrečných prací.

A nakonec bych rád poděkoval rodině a blízkým za to, že mě při psaní podporovali.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou 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 bakalářská práce se zabývá souvislostmi mezi melodramatem a „divadlem krutosti“ Antonina Artauda. Vychází především z koncepce „melodramatické imaginace“, jejímž autorem je literární teoretik Peter Brooks: podle jeho teorie lze melodrama uchopit nikoli jako pouhý nízký žánr či fenomén populární kultury, nýbrž jako estetický systém se širokým repertoárem výrazových prostředků, jenž zároveň odráží určitý způsob uvažování. Na základě Brooksovy koncepce se snažím dokázat, že mezi melodramatickou imaginací a Artaudovou vizí divadla existuje afinita, která se projevuje jak v estetické, tak v ideové rovině: docházím k závěru, že divadlo krutosti představuje radikální vyjádření melodramatické imaginace, jež umožňuje naplno realizovat její možnosti. Jak se pokouším ukázat, spřízněnost těchto dvou systémů lze zároveň aplikovat i na film, což dokládám analýzou snímku Rainera Wenera Fassbindera *V roce se třinácti úplňky*, v němž tato spřízněnost vychází najevo. Strukturálně je práce rozdělena do tří částí: v první vymezuji teoretické pole pro zkoumání melodramatu za pomoci dvou klíčových statí, knihy Petera Brookse s názvem *The Melodramatic Imagination* a eseje podobně uvažujícího filmového teoretika Thomase Elsaessera *Tales of Sound and Fury*, ve druhé se věnuji Artaudově divadelní teorii a praxi právě v souvislosti s melodramatickou imaginací a ve třetí pak následuje případová studie, zmíněná analýza filmu *V roce se třinácti úplňky*, která ukazuje, jak se spojitost mezi melodramatickou imaginací a divadlem krutosti může projevit ve filmu.

Klíčová slova

Melodramatická imaginace, Artaud, divadlo krutosti, Fassbinder, *V roce se třinácti úplňky*

Abstract

This bachelor's thesis explores the relationship between melodrama and Antonin Artaud's „theatre of cruelty“. It is based primarily on the conception of „melodramatic imagination“, invented by a renowned literary theorist Peter Brooks: according to his theory, melodrama is neither a lowbrow genre nor only a pop culture phenomenon, but a coherent aesthetic system with a wide-ranging repertoire of expressive features and also a certain mode of thinking and imagining. I aim to prove that the melodramatic imagination as defined by Brooks can be linked with Artaud's vision of theatre whose crucial aesthetic and ideological signs are similar to those of melodrama: I even conclude that the theatre of cruelty is a radical expression of the melodramatic imagination and that it fully realizes its potential. As I try to show, the kinship between those two systems can also be applied to cinema, that is why I analyse Rainer Werner Fassbinder's film *In a Year with 13 Moons* in which this unique affinity takes shape. My thesis is structured into three parts: the first one provides a theoretical framework for the examination of melodrama that is mainly based on two key works from the area, Brooks's book *The Melodramatic Imagination* and an essay by like-minded film theorist Thomas Elsaesser called *Tales of Sound and Fury*, the second is devoted to Artaud's theory of theatre and its relation to the melodramatic imagination and the final chapter offers a case study, the aforementioned analysis of *In a Year with 13 Moons* which demonstrates how the connection between melodrama and the theatre of cruelty manifests itself in film.

Keywords

Melodramatic imagination, Artaud, theatre of cruelty, Fassbinder, *In a Year with 13 Moons*

Obsah

Úvod	8
1. Melodrama.....	16
1.1. Peter Brooks a melodramatická imaginace.....	16
1.1.1. Základní pojmy	20
1.1.2. Vznik a vývoj melodramatu.....	22
1.1.3. Základní charakteristiky	31
1.1.4. Tragédie a melodrama	41
1.2. Thomas Elsaesser a hollywoodské rodinné melodrama	43
1.2.1. Genealogie	45
1.2.2. Melodramatická forma aneb Jak vnést do dramatu melos	47
1.2.3. Freud a Marx v kontextu americké domácnosti	52
2. Antonin Artaud a divadlo krutosti.....	55
2.1. Artaud a melodramatický kontradiskurs.....	56
2.1.1. Melodramatický exces a morální polarizace.....	59
2.1.2. Rozpory s psychoanalýzou a marxismem.....	64
2.2. Divadlo krutosti	66
2.2.1. Základní myšlenky	66
2.2.2. Prostor, čas, jazyk, touha	69
2.3. Artaudův vztah k melodramatu	77
2.3.1. Tragédie x melodrama	77
2.3.2. Melodrama jako zdroj inspirace.....	80
2.4. Cenciové: umělecký omyl, nebo dílo vizionáře?	84
2.4.1. Geneze díla.....	84
2.4.2. Realizace díla a jeho přijetí u publika.....	87
2.4.3. Uplatnění idejí divadla krutosti	89
2.5. Shrnutí - co má divadlo krutosti společného s melodramatickou imaginací?	94
3. Případová studie: Rainer Werner Fassbinder - <i>V roce se třinácti úplňky</i> (1978)..	97
3.1. Romantický anarchista Rainer Werner Fassbinder	97
3.1.1. Fassbinder a melodrama	100
3.1.2. Fassbinder a Artaud	103
3.2. <i>V roce se třinácti úplňky</i>	104

3.2.1. Prostor přeplněný významem	107
3.2.2. Čas posledních okamžiků vědomí	118
3.2.3. „Nejvíce se bojím, že jednoho dne budu schopen své myšlenky vyjádřit slovy“.....	121
3.2.4. Jak ze sebe udělat tělo bez orgánů?.....	127
Závěr	134
Seznam použité literatury	141
Seznam citovaných filmů	150
Obrázková příloha	153

Úvod

V oblasti seriózní umělecké kritiky a teorie nemělo melodrama nikdy jednoduché postavení. Už v roce 1912, tedy v době, kdy lidové melodrama opouštělo divadelní scénu a pomalu začínalo pronikat do světa filmu, se kritik Christopher Strong s populárním divadelním žánrem rozloučil těmito nevybíravými slovy: „Ze všech hulvátských, ledabylých, nedůstojných, povrchních, pokleslých a zcela nesmyslných forem dramatického ne-umění bylo melodrama tím nejhorším...doufám, že laciné šestákové melodrama je už navždy minulostí, poražené na hlavu a pohřbené na skládce odpadu.“¹ Tato okázalá denunce, která by svou rétorikou do oněch „laciných“ melodramat velmi dobře zapadla, předznamenala způsob, jakým bylo v příštích desetiletích posuzováno také melodrama filmové. Melodrama se pro zastánce filmového umění stalo výrazem pro pokleslý žánr, jenž se snaží dojímat naivní, nevzdělané publikum kýčovitým sentimentem a okázalým hraním na city. Filmová teorie a odborná kritika zůstávaly v zajetí těchto myšlenkových schémat až do přelomu 60. a 70. let,² kdy začaly vycházet studie, které pojímaly melodrama z odlišného úhlu.³ Do popředí zájmu se dostala americká rodinná melodramata z 50. let, zejména filmy německého emigranta Douglase Sirka. Kritici a teoretici odhalili, že emocionální a vizuální exces má v jeho filmech subverzivní funkci: prostřednictvím přepjatého stylu demaskuje vnitřní rozpory buržoazní ideologie. Nové čtení Sirka a dalších výrazných tvůrců otevřelo prostor komplexnímu bádání o melodramatu. Filmoví vědci se začali ptát, z jakých historických kořenů žánr vychází, jakou má společenskou funkci, do jaké míry odráží psychické a společenské problémy dané doby a hlavně zda může být nástrojem k jejich artikulaci. Začali rovněž objevovat skryté kvality v do té doby zavrhaných snímcích, ale také odhalovat melodramatický element ve filmech, které by předtím za melodramata nikdo

¹ STRONG, Christopher. *Good-by, Melodrama*. Green Book, Vol. 8, No. 3, 1912, s. 439. K dobové recepci tohoto přesunu populárních melodramat z divadel do kin viz SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001, s. 149–189.

² Někteří výrazní režiséři melodramat (např. Douglas Sirk nebo Nicholas Ray) si v 50. letech získali oblibu u kritiků z *Cahiers du cinéma*, nicméně byli uznáváni pro svůj autorský styl, nikoli proto, že by odhalovali skrytý potenciál žánru. Jejich filmy dlouho ani nebyly považovány za melodramata, např. Sirkovy snímky dostaly od kritiků nálepku melodrama až v 70. letech, viz KLINGER, Barbara. *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

³ O vývoji vnímání melodramatu v rámci filmových studií viz 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.

neoznačil. Odborné analýzy a interpretace melodramat na počátku vycházely nejčastěji ze třech přístupů, jež se mnohdy vzájemně doplňovaly: marxistického, psychoanalytického a brechtovského.⁴ Hollywoodské melodrama se rovněž ocitlo v centru pozornosti nastupující feministické filmové teorie, pro niž filmy Sirka a dalších znamenaly příležitost k revizi tradičních genderových stereotypů.⁵ Nicméně, navzdory úsilí takových filmových teoretiků, jako jsou Thomas Elsaesser, Geoffrey Nowell-Smith či Laura Mulvey, se melodrama svých pejorativních konotací nezbavilo. Slavný francouzský filmový kritik Barthélemy Amengual ještě v roce 1979 sebevědomě prohlašoval, že „melodrama je dílem primitiva“,⁶ aniž by si uvědomoval, jak nesmyslné generalizace se tím dopouští, a přestože apriorní zaujatost tohoto druhu v současné době není tak patrná jako dříve, podobné názory se v odborné sféře stále objevují.

V posledních dekadách však melodrama znevažuje také trend opačný. Od 80. let se filmová teorie melodramatu začala odklánět od studií konkrétních autorů a děl (byť samozřejmě nevymizely úplně) ve prospěch statí, jež melodrama zkoumají jako specifický filmový žánr či popkulturní fenomén. Jakkoli mohou být tyto příspěvky mnohdy podnětné, zastírají estetický potenciál melodramatu, proto je zapotřebí obrátit pozornost k těm umělcům, co unikátních možností melodramatického excessu opravdu využili. Svou prací chci totiž mimo jiné dokázat, že melodrama není pouze doménou „nízké“ kultury, nýbrž výrazně proniká i do sféry „vysokého“ umění. Po vzoru inspirativní knihy literárního teoretika Petera Brookse *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* z roku 1976 nebudu melodrama chápat čistě jako žánr, nýbrž jako „koherentní estetický systém se širokým repertoárem výrazových prostředků“⁷ a také jako určitý „modus myšlení a zobrazování“⁸ charakteristický pro moderní dobu, který Brooks souhrnně nazval „melodramatickou imaginací“. Zároveň budu melodrama považovat za specifický

⁴ KLINGER, Barbara. *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, s. 6–26.

⁵ Jeden z prvních výrazných příspěvků k feministické filmové teorii, kniha *From Reverence to Rape* od Molly Haskellové z roku 1974 představuje Sirka jako režiséra „ženských filmů“, které kritizovaly společenské postavení žen v USA v 50. letech. Tamtéž, s. 17.

⁶ STACHOVÁ, Gražyna. *O filmovém melodramatu*. In: MAREŠ, Petr, SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 320.

⁷ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. ix.

⁸ Tamtéž, s. vii.

„kontradiskurs“, jenž uvádí na svět to, co se tradiční realismus snaží potlačit, co nedovede racionálně vysvětlit.⁹ Tento přístup by sám o sobě nebyl ničím novým: na Brooksovu studii se v minulosti odvolávala dlouhá řada filmových teoretiků,¹⁰ nicméně většina z nich navazovala (či stále navazuje) na její obecné poznatky o kulturním významu melodramatu. Já bych chtěl odkázat na jinou, důležitější dimenzi Brooksova díla: odhalení melodramatického základu v dílech Honoré de Balzaka, Henryho Jamese, Josepha Conrada či Fjodora Dostojevského, tedy autorů, kteří jsou pokládáni za vrcholné představitele umělecké literatury. Není přitom nutné omezovat tento jev pouze na literaturu, neboť sám Brooks zdůrazňuje, že melodramatická imaginace infiltrovala takřka všechny umělecké druhy: její prvky můžeme najít v dramatech Oskara Kokoschky, v poezii Percy Bysshe Shelleyho, v operách Giuseppe Verdiho, v malbách Roberta Longa či právě ve filmech Rainera Wernera Fassbindera.

Pro začátek by ovšem bylo vhodné nastínit, v čem zmíněný estetický potenciál melodramatu spočívá. Již jsem zmiňoval, že počátkem 70. let začala filmová teorie vnímat melodrama jako nástroj k artikulaci sociálních a psychických problémů. S tímto názorem lze souhlasit, možnosti melodramatu jsou však mnohem bohatší. Jak tvrdil Brooks ve své knize, melodramatický exces umožňuje pod povrchním světem jevů odhalovat významy, jež jsou tradičnímu realismu nepřístupné.¹¹ Prostor v melodramatech netvoří věci o sobě, nýbrž znaky, signifikanty, které odkazují k základním morálním konfliktům a dramatům lidského nitra, latentním signifikátům.¹² Melodrama tedy nemusí odkrývat pouze sociální nespravedlnost a neurózy buržoazie: pod maskou profánní skutečnosti může objevit intenzivní drama, podat svědectví o

⁹ Kontradiskursivní podstatu melodramatu odhaluje v návaznosti na Brookse literární teoretik Richard Murphy, viz MURPHY, Richard. *Poetika hysterie: expresionistické drama a melodramatická imaginace*. In: Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny. Brno: Host, 2010, s. 131–164.

¹⁰ Z nejvýznamnějších příspěvků přímo ovlivněných Brooksem jmenujme např. studii Lindy Williamsové *Melodrama Revised* (WILLIAMS, Linda. *Melodrama Revised*. In: BROWNE, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998, s. 42–88.) nebo již zmíněnou esej Christine Gledhillové *The Melodramatic Field: An Investigation* (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.).

¹¹ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 199.

¹² Tamtéž.

hlubší realitě, v níž přežívají „pozůstatky posvátného mýtu“,¹³ a tím se alespoň přiblížit očišťující roli, kterou kdysi plnila tragédie. Melodrama je obecně pozoruhodné svou prací s emocionální stránkou. Existuje námitka, že emoce, jež melodramata tematizují, bývají přehnaně exaltované, primální či dětinské, ovšem i méně důstojné projevy citů by měly mít v umění své místo. Připomeňme si slova samotného Alfreda Hitchcocka: „Žena může přijmout zprávu o manželově smrti tak, že bude rozhazovat rukama a křičet, nebo naopak bude nehnutě sedět a nic neříkat. Ačkoli je první postoj melodramatický, může se odehrát ve skutečném životě. V kinematografii znamená melodramatický film snímek založený na sérii rozrušujících událostí. Nezbyvá tedy než připustit, že melodrama bylo a je páteří i krví filmu.“¹⁴ Poslední věta možná zachází až moc daleko, ale jinak Hitchcockovo sdělení vystihuje důležitost melodramatu velmi přesně. Měli bychom rovněž docenit význam emocionálního účinku, jež melodramata vyvolávají. Je třeba revidovat Heilmanův pojem „monopatická emoce“,¹⁵ který by se měl vztahovat jen k primitivním formám melodramatu, a zkoumat dynamickou pluralitu pocitů, kterými působí na diváka. Melodrama sice zřídka dokáže zprostředkovat jemné nuance pocitů tak jako některé sofistikovanější estetické mody, nicméně umožňuje u jiných stylů nevídanou expresivitu a intenzitu, proto je zapotřebí autorů, kteří dají této afektivní síle příhodný směr a nezneužijí jí k čiré manipulaci. A nakonec může melodramatická forma sloužit jako prostředek k psychoanalytickému návratu vytěsněného: osvobozuje od principu reality a všech jeho cenzurních mechanismů a dává prostor nevědomé touze. Jakkoli má uvolnění touhy nepominutelná rizika, ti nejlepší autoři zvládnou zachytit její tvořivou dimenzi, která boří tradiční hierarchie a binární opozice a otevírá cestu k přehodnocení všech hodnot.

Melodrama tedy zjevně disponuje jedinečnými možnostmi, jak dosáhnout uměleckého vyjádření. Bohužel jen velmi málo filmových režisérů dokázalo tohoto potenciálu využít do krajnosti. Někteří tvůrci dokázali s melodramatickou formou kreativně

¹³ Odkazují zde k tomu, co Brooks nazývá „morálním okultnem“. Tomuto pojmu se budu ještě věnovat, protože je pro pochopení melodramatu stěžejní a zároveň si zaslouží určitou revizi. Tamtéž, s. 5.

¹⁴ HITCHCOCK, Alfred. *Proč natáčím melodramata?*. Cinepur. Roč. 14, č. 38, 2005, s. 51.

¹⁵ HEILMAN, Robert B. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press, 1969, s. 85. Tento pojem používá ve své studii i Brooks, který tvrdí, s odvoláním na Heilmana, že melodrama nám poskytuje slast ze sebelítosti a dává nám pocit zkušenost jednoty skrze identifikaci s monopatickou (jednorozměrnou, neambivalentní) emocí, viz BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 12.

pracovat (i v rámci hollywoodského systému) nebo ji rovnou dekonstruovali, ale téměř žádný z nich nedovedl možnosti, které jsem uvedl v předchozím odstavci, naplno realizovat. Většina melodramat je až příliš opatrná, příliš svázaná konvencemi: emocionální a vizuální exces v nich nejde tak daleko, aby fungoval podvratně, tudíž zůstávají ukotveny v principu reality. Afekty nepůsobí tak intenzivně, jak by mohly, i touha se v obyčejných melodramatech podřizuje společenským zákonům: když se ji hrdinové pokusí uskutečnit, trest je zpravidla nemine, a na konci zpravidla volí návrat k měšťácké konformitě. Ve svém vyznění tudíž bývají konzervativní: vedou pouze k znovunastolení statu quo. Schopnější a odvážnější režiséři se těmto pastem snaží vyhýbat, i jim však k dosažení plného melodramatického efektu mnohdy cosi chybí, neboť nejsou dostatečně radikální. Domnívám se, že potřebujeme takové tvůrce, kteří melodramatickou estetiku dovedou až k extrémnímu vyústění, jejichž díla rozpoutají osvobozující chaos a nechají touze volný prostor. Zároveň bychom měli hledat takový teoretický přístup, jenž by umožnil tyto snímky reflektovat co nejkomplexněji. Jedním z režisérů, co se zmíněnému ideálu nejvíce přiblížili, byl Rainer Werner Fassbinder. Pokud jde o teorii, jsem přesvědčen, že nejvhodnější by bylo propojit poznatky Brookse, Elsaessera a dalších teoretiků melodramatu s Artaudovou koncepcí „divadla krutosti“.

Dosavadní teoretická reflexe již potenciál melodramatické estetiky částečně odkryla, avšak některé aspekty těch vzácných filmů, jež ji zvládly dovést až na práh jejich možností, stále nedokáže úplně postihnout. Ke studii melodramat, zvláště těch rodinných, se logicky nabízí psychoanalytický přístup.¹⁶ Psychoanalýza prokázala teorii melodramatu cenné služby, nicméně uvrhla ji také do zajetí redukcionismu, rigidních pojmů a dualistického myšlení. Pokud chceme melodrama opravdu poznat, musíme se vyhnout oidipovskému syndromu, kastracnímu komplexu či touze, která je pouhým nedostatkem slasti, a doplnit psychoanalytické poznatky jiným přístupem. Proto navrhuji využít filmovou teorii málo doceněné koncepce divadla krutosti, kterou během 30. let minulého století stvořil francouzský dramatik a prokletý básník Antonin Artaud. Ač se stal ikonou poststrukturalistických filosofů, jeho originální a podnětné pojetí dramatu zůstává ve stínu Brechtovy teorie epického divadla (u filmových studií to platí

¹⁶ Ostatně i klíčové studie o melodramatu, o kterých budu psát v kapitole 1, včetně té Brooksovy, jsou psychoanalýzou velmi výrazně ovlivněny. O vnitřní spřízněnosti melodramatu a psychoanalýzy tedy ještě bude řeč.

dvojnásob). Právě na Brechtovu teorii se zvláště v 70. letech odvolávala řada studií o filmovém melodramatu,¹⁷ zatímco ta Artaudova, jakkoli má k melodramatické imaginaci o dost blíž, byla (a víceméně pořád je) v tomto ohledu ignorována. Ve sbírce statí *Divadlo a jeho dvojenec* (1938)¹⁸ lze přitom nalézt pozoruhodné množství paralel se způsobem, jakým pojímali melodrama Elsaesser, Brooks, Nowell-Smith a jejich následovníci, a to jak po formální, tak po tematické stránce.¹⁹ Artaudova koncepce se sice nemůže opřít o rozsáhlou praxi,²⁰ je však dostatečně promyšlená a soudržná na to, abych na ni mohl navázat. Zároveň svými ambicemi zřetelně přesahuje kontext divadla, proto nevidím zásadní problém v aplikaci Artaudových poznatků na film, zvláště když se na ně filmoví režiséři sami odvolávají, nicméně faktory spojené s přechodem stylistických prvků z jednoho systému do druhého musíme brát v úvahu.

Divadlo krutosti má s melodramatem společné mnohé estetické prostředky a filosofická východiska. Obě koncepce odmítají mimetický realismus ve jménu metaforického, expresivního vyjadřování, měšťáckou uměřenost nahrazují stylistickým excesem, osvobozují performativní umění od nadvlády textu a mluveného slova tím, že vytvářejí jazyk hovořící prostřednictvím znaků, gest a postojů. Prostor přeplněný signifikanty otevírá cestu k hlubšímu smyslu, k nebezpečné a prapůvodní skutečnosti, v případě Artauda až k samotné metafyzice.²¹ Zatímco klasické filmové melodrama málokdy uskutečňuje svůj potenciál, divadlo krutosti dohání melodramatický modus do krajnosti: „vyvádí smysly z klidu, uvolňuje potlačené nevědomí, provokuje k pomyslné

¹⁷ KLINGER, Barbara. *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, s. 10–18. Kromě obsahu samotných děl existuje několik dalších důvodů, proč se studie o filmovém melodramatu z této éry tak často odvolávaly zrovna na Brechta. Zaprvé, Brechtovy poznatky v té době výrazně pronikaly do filmové kritiky, teorie i praxe, proto není divu, že našly uplatnění i zde. Zadruhé, Brechtova politicky angažovaná teorie rezonovala s atmosférou doby, kdy byl film vnímán jako politický nástroj. Zatřetí, bylo známo, že Sirk se s Brechtem přátelil a tvrdil, že se jím nechal inspirovat.

¹⁸ Budu vycházet z českého překladu Jana Kopeckého a Ladislava Šerého: ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994.

¹⁹ Tato spojitost dosud nebyla systematicky rozpracována. Deleuzovská studie „afektivně-performativního filmu“ Eleny del Río *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection* se o souvislosti mezi divadlem krutosti a teorií melodramatu zmiňuje, nijak ji však nerozvádí, viz del RÍO, Elena. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

²⁰ Artaud realizoval svou koncepci divadla jen v jedné hře, adaptaci Shelleyho povídky *Cenciové*, která měla premiéru 6. května 1935. Hra zaznamenala neúspěch u většiny kritiků a finančně propadla: odehrálo se jen 17 představení. KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud - poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 91–104.

²¹ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 35–52.

vzpouře.²² Artaud v eseji *Divadlo a mor* označuje divadlo za „totální rovnováhu dosaženou prostřednictvím destrukce“, která by nebyla čistě negativní, nýbrž také tvořivá. Cílem divadla krutosti bylo překonat dualistické uvažování, spjaté i s tradičním melodramatem, roztavit zdánlivé rozpory těla a ducha, ideje a formy, konkrétního a abstraktního „v jediný tvar, podobný zduchovnělému zlatu.“²³ Spojení teorie melodramatu s Artaudovým pojetím divadla se tedy jeví jako logické a velmi žádoucí, pokud chceme melodramatickou imaginaci studovat do hloubky a odhalit její jedinečné možnosti. To samé platí i pro filmovou praxi: věřím, že kinematografii by prospělo více „artaudovských“ melodramat, takových, která dovedou melodramatickou imaginaci až k extrémnímu vyjádření.

Jako materiál jsem si vybral Fassbinderův film *V roce se třinácti úplňky* (1978), jenž se blíží k naplnění onoho estetického potenciálu, který v sobě melodramatická forma obsahuje. Vztah německého tvůrce k melodramatu bývá často líčen tak, že Fassbinder využíval populárního hollywoodského žánru k artikulaci sociálních a/nebo psychických problémů.²⁴ Melodrama bývá považováno za pouhý nástroj, který autor převádí do kontextu uměleckého filmu. Chci ukázat, že melodramatický element tvoří základní (byť ne jedinou) strukturující sílu Fassbinderových snímků a repertoár jeho funkcí je mnohem bohatší. Tím navazuji na Brooksův přístup k Balzakovi a Jamesovi, neboť budu odkrývat melodramatický základ v díle jednoho z nejproslulejších představitelů evropského artového filmu. Snímek *V roce se třinácti úplňky* jsem zvolil proto, že je spolu se seriálem *Berlín, Alexandrovo náměstí* (1980)²⁵ v režisérově filmografii nejradikálnějším vyjádřením melodramatické imaginace a zároveň vykazuje silnou inspiraci Artaudovým divadlem krutosti, působí tedy jako ukázka niterného souznění mezi těmito dvěma koncepcemi. Zatímco jiná režisérova melodramata byla zaměřená primárně na sociální kritiku (*Obchodník se zeleninou* (1971), *Strach jíst duše* (1974)), *V roce se třinácti úplňky* zachází mnohem dál: dohání melodramatický exces do

²² Tamtéž, s. 29.

²³ Tamtéž, s. 58.

²⁴ Fassbinderovo dílo bývá nejčastěji čteno skrze Brechta a psychoanalýzu. Artaudovské interpretace sice také existují (sám režisér se netajil tím, že jej francouzský dramatik ovlivnil), ale nejsou tak četné a hlavně nerozebírají souvislost mezi divadlem krutosti a melodramatickou imaginací, která se v některých Fassbinderových snímcích objevuje. Více v kapitole 3.

²⁵ Mním zde zvláště jeho závěrečnou dvouhodinovou epizodu. Televizní adaptace modernistického románu Alfreda Döblina je však díky své délce a mnohovrstevnatosti méně vhodná pro ilustraci mých tezí, proto jsem dal přednost *V roce se třinácti úplňky*.

krajnosti, a tím aktualizuje radikální možnosti, jež melodramatická imaginace nabízí. Film navíc tematizuje otázky, jako jsou fluidní sexuální identita, masochismus nebo stávání-se-jiným²⁶: problémy, které, jak se pokusím ukázat, může artaudovské melodrama přesvědčivě artikulovat. Důkladná analýza Fassbinderova snímku by tedy měla prokázat souvislost mezi melodramatickou imaginací a divadlem krutosti a odhalit potenciality, jež z této afinity plynou.

Má práce bude strukturována následovně. V první kapitole představím myšlenky dvou zásadních příspěvků k teorii a historii melodramatu a ukážu, v čem jsou zrovna tyto texty relevantní pro daný problém. Budu se věnovat Brooksově knize *The Melodramatic Imagination* a Elsaesserově studii *Tales of Sound and Fury*, jež vhodně doplním tezemi jiných teoretiků, případně vlastními poznatky, příklady a revidujícími komentáři, aby vymezené teoretické pole bylo celistvé. Tématem druhé kapitoly bude Artaud a divadlo krutosti v širším kontextu. Kromě Artaudova pojetí divadla a jeho souvislostmi s melodramatickou estetikou se budu zabývat Artaudovým rétorickým stylem a způsobem sebe prezentace, který souzněl s logikou melodramatické imaginace, dále ukážu, jakým způsobem jej ovlivnila konkrétní melodramata, a rovněž představím jeho jedinou divadelní hru *Cenciové*, která měla uplatnit principy divadla krutosti v praxi. Na závěr kapitoly shrnu společné a rozdílné znaky melodramatu a divadla krutosti, které souvisejí s pojetím prostoru, času, jazyka a touhy. Třetí kapitola už bude věnována Fassbinderovu snímku *V roce se třinácti úplňky*. Nejprve nastíním Fassbinderův vztah k melodramatu a Artaudovi, následně přijde na řadu samotná analýza filmu *V roce se třinácti úplňky*, jež bude podřízená kategoriím prostoru, času, jazyka a touhy.

²⁶ Jedná se o pojem francouzského filosofa Gillesse Deleuze, který zdůrazňuje dynamický a procesuální charakter existence, spočívající v neustálé transformaci a propojování mezi jednotlivými entitami. Tomuto konceptu se budu v průběhu práce věnovat šířeji.

1. Melodrama

Cílem této kapitoly bude podrobně představit dvě teoretické studie melodramatu, které nejvíce přispěly k tomu, aby nebylo považováno pouze za pokleslý žánr, nýbrž za estetický systém a způsob uvažování. Statě Petera Brookse a Thomase Elsaessera ze 70. let položily základy moderního myšlení o melodramatu, na něž se filmová teorie dodnes nejvíce odvolává, proto jsem si vybral právě je. Myšlenky obou textů mi poslouží jako referenční rámec, jež budu na příhodných místech doplňovat, ať už poznatky dalších teoretiků a filosofů (Bachtin, Kautman, Thein a další) či vlastními podněty, a obohacovat o konkrétní příklady, aby vymezené teoretické pole pro analýzu bylo ucelenější. U obou prací mě kromě hlavních argumentů bude zajímat, z jakých ideových zdrojů a metod autoři vycházejí a v čem jsou pro nás užitečné. Zároveň bych rád poukázal na ty myšlenky, které je z dnešního pohledu a pro potřeby mé práce potřeba revidovat. Bohužel nezbude prostor pro důkladnější pohled na některé další podstatné studie melodramatu od Bentleyho, Heilmana, Nowell-Smithe, Gledhillové, Williamsové a dalších, budu na ně však rovněž odkazovat.

1.1. Peter Brooks a melodramatická imaginace

Knihu literárního teoretika Petera Brookse *The The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James and the Mode of Excess* (1976) dosud zůstává nejvýznamnějším a pravděpodobně také nejcitovanějším příspěvkem k seriózní teoretické reflexi melodramatu. Obecně bývá považována za dílo, jež umožnilo studovat melodrama jako kulturně a historicky podmíněný fenomén s konkrétními estetickými a ideovými rysy. Brooksova kniha však rozhodně nevznikla ve vzduchoprázdnu: navazovala na řadu literárněvědných a teatrologických studií, jež se zhruba od poloviny 60. let pokoušely přehodnotit odmítavý vztah k melodramatu a zajistit mu pozici plnoprávné literární formy.²⁷ Tyto průlomové stati narušily tradiční hierarchii mezi „vznešenými“ a

²⁷ Z těchto studií jmenujme *The Life of the Drama* (1964) od Erica Bentleyho, která legitimizuje melodrama jako jednu z klíčových forem dramatu (BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Applause Books, 1964.), knihu *Melodrama Unveiled* (1968) od Davida Grimsteda věnovanou různým divadelním podobám raného amerického melodramatu (GRIMSTED, David. *Melodrama Unveiled: American Theater and Culture, 1800–1850*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.) a stať *Tragedy and Melodrama* (1968) od Roberta B. Heilmana, jež proti sobě staví melodrama a tragédii jako divadelní žánry s radikálně odlišným psychologickým a filosofickým přístupem (HEILMAN, Robert Bechtold.

„pokleslými“ uměleckými žánry a ukázaly, že melodrama nabízí víc než jen prvoplánové hraní na city jednoduchého diváka/čtenáře. Zároveň je z nich patrná snaha postihnout melodrama jako projev specifického náhledu na svět, nebo v případě studií zaměřených na divadelní melodrama z 19. století rovněž jako výraz určité dějinné zkušenosti. Většina těchto prací chtěla dokázat, že melodramatické prvky pronikaly i do vysokého umění či že byly přítomné ve vrcholných dílech již od antiky. Brooks v souvislosti s touto tendencí přímo hovoří o snaze vystopovat vývojovou linii melodramatu „od Euripida až po Edwarda Albeeho“.²⁸ Někteří autoři vymezili melodrama tak široce, že jej nacházeli i v tvorbě autorů, které by předtím nikoho nenapadlo stavět vedle sebe²⁹ a jejichž styl se jinak výrazně liší.

Brooks dokázal pojmu melodrama vtisknout konkrétnější obrysy: v tom tkví jeho největší přínos. Ačkoliv *Melodramatická imaginace* v průběhu času nejvíce ovlivnila oblast kulturních studií,³⁰ pro naše účely je nejdůležitější Brooksovo přesvědčivé vymezení melodramatu jakožto estetického systému s jasně rozpoznatelným souborem výrazových prostředků. Ke znázornění povahy a funkce těchto prostředků si autor vybral rozsáhlé dílo průkopníka francouzského divadelního melodramatu Guilberta de Pixérécourta. Dále v textu ukazuje, jak se tato estetika projevovala v různých uměleckých, historických či geografických kontextech a jakými proměnami procházela. V nejdokonalejší (byť ne nejčistší) podobě ji podle Brookse můžeme vidět v románech Balzaka, Jamese, Conrada či Dostojevského. Jak ovšem autor zdůrazňuje, nejde mu o totalizující diachronní studii melodramatu, nýbrž o vystižení těch nejpodstatnějších znaků dané estetiky.

Tragedy and Melodrama: Versions of Experience. Seattle and London: University of Washington Press, 1968.). Zejména té poslední jmenované se později budu věnovat obsáhleji.

²⁸ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. xv.

²⁹ Např. Heilman řadí mezi melodramata Aischylovu *Oresteiu*, některá díla Shakespeara, Ibsenova *Nepřítele lidu* a dokonce i divadelní hry Becketta, viz HEILMAN, Robert Bechtold. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press, 1968.

³⁰ Zde se nabízí skutečně řada příkladů, z nichž je v kontextu filmových studií patrně nejvýznamnější kniha Ien Ang *Watching Dallas: Soap Opera and the The Melodramatic Imagination* (1985), viz ANG, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and the The Melodramatic Imagination*. London: Methuen, 1985.

Na rozdíl od Bentleyho či Heilmana Brooks nedefinuje melodrama jako „konstantu imaginace“³¹ ani jako literární formu prostupující všemi epochami (jakkoli tato hlediska označuje za legitimní a nepopírá, že v dílech Euripida či jakubovských dramatiků můžeme nalézt melodramatické prvky):³² situuje jej do konkrétního historického období. Melodrama považuje za specificky moderní fenomén, který má kořeny v době pozdního osvícenství, již na konci 18. století završila Velká francouzská revoluce. Pro Brookse byla revoluce momentem, jež „znamenal symbolický i reálný zánik tradičního posvátna a institucí s ním spjatých (církve, monarchie)“.³³ Melodrama chápe jako reakci na tuto „desakralizaci“,³⁴ tedy ztrátu jednoznačné opory v mýtu, náboženství a tradičním mravním řádu, a snahu vyjádřit úzkost vyvolanou děsivým novým světem bez centra. Zároveň prostřednictvím jasné polarizace mezi dobrem a zlem a hyperdramatizace základních lidských konfliktů vyjadřuje touhu po stvoření nového mravního univerza, které by obnovilo ztracené jistoty.³⁵ Zasazení počátků melodramatu do kontextu Francouzské revoluce a jejích dozvuků se v rudimentární podobě objevilo již např. u Elsaessera,³⁶ ale až Brooks melodrama pojal jako výraz úzkosti z morálního a transcendentního vaku, jež daná doba přinesla. Autor byl opakovaně kritizován za přílišné zdůrazňování morální polarizace,³⁷ které v předmluvě k druhému vydání sám přiznává.³⁸ Tyto výtky jsou částečně opodstatněné, neboť například rodinná filmová melodramata, jimž se věnuje Elsaesser a navazující filmoví teoretici, tradiční manicheismus opouštějí: postavy nejsou ani dobré, ani špatné, zlem se stává sama společnost, mnohdy navíc pouze implicitně. Pro naše účely však budou etické aspekty melodramatu stále velmi podstatné, protože jak u Artauda, tak u Fassbindera hrají elementární morální protiklady klíčovou roli.

³¹ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 14.

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž, s. 15.

³⁴ Tamtéž, s. 16.

³⁵ Tamtéž, s. 15–16.

³⁶ ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 167–169.

³⁷ Některé příklady zde: JOHN, Juliet. *Melodrama and its Criticism: An Essay in Memory of Sally Ledger*. In: 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, Vol. 8, 2009.

³⁸ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. viii.

Brooks se z logických důvodů nesnaží postihnout historii melodramatu v celé šíři, vybírá si jen ty příklady, na kterých může nejpřesvědčivěji ilustrovat charakteristické znaky melodramatické estetiky a způsobu vyjadřování. Zaměřil se primárně (nikoli výhradně) na projevy melodramatické imaginace ve francouzském prostředí od konce 18. století až do 60. let století 19., od zakladatele divadelního melodramatu Pixérécourta přes romantické drama (především Huga) až po průnik melodramatických prvků do románu. Volba francouzského melodramatu jako referenčního rámce dává smysl, problematičtější je však výběr dvou autorů, jejichž díla Brooks považuje za ukázkový výraz melodramatické imaginace ve vysoké literatuře. Zatímco Balzac je k danému účelu více než vhodný, Henry James sice využívá melodramatických prvků k vyjádření morálních dilemat svých hrdinů, ovšem formální stránka jeho románů (s výjimkou těch nejranějších) je melodramatické estetice poněkud vzdálená, tudíž analýza a interpretace jeho díla zákonitě působí méně přesvědčivě. Daleko smysluplněji by se jevila například volba Dostojevského (k obsáhlejšímu zpracování melodramatického elementu v jeho tvorbě ostatně vyzývá v předmluvě sám Brooks),³⁹ i proto na něj budu v textu často odkazovat.

Autor sice omezil svůj předmět bádání, ovšem působnost melodramatické imaginace naopak rozšířil. Předěslé stati o melodramatu tento fenomén zpravidla zkoumaly jen v kontextu divadla, literatury či filmu, kdežto Brooks vidí jeho projevy také v malířství, opeře, televizních seriálech, a dokonce ve sférách nesouvisejících s uměním, jako je například politika: polarizace (my vs. ti druzí), dramatizace názorových konfliktů a přepjatá gesta podle něj tvoří základ moderní politické rétoriky.⁴⁰ Melodramatické vidění světa proniklo i do dvou klíčových myšlenkových směrů modernity, marxismu a především psychoanalýzy (viz níže). Brooks neanalyzuje všechny tyto průniky do hloubky, nicméně odhalením takto nečekaných souvislostí otevřel cestu mnoha dalším badatelům.

Z hlediska zvoleného vědeckého přístupu je *Melodramatická imaginace* kombinací sémiotiky a psychoanalýzy. Sémiotickou bázi prozrazuje již skutečnost, že Brooks chápe melodrama jako systém znaků, které se v různých obměnách a intenzitě vyskytují

³⁹ Tamtéž, s. xviii.

⁴⁰ Tamtéž, s. 203–204.

v analyzovaných melodramatických dílech nezávisle na stáří, estetické kvalitě či uměleckém druhu. Nejvíce se vliv sémiotické teorie projevuje ve třetí kapitole, kde Brooks vysvětluje funkci neverbálních znaků (pantomima, gesta, živé obrazy, náhlé oněmění) v melodramatu s odvoláním na poznatky Metze, Kristevy a dalších. Psychoanalýza slouží zejména k osvětlení skrytého významu melodramatických znaků a způsobu, jakým mohou vyjádřit traumata a rozpory lidské psychy. Brooks psychoanalýzu přímo označuje za „systematickou realizaci melodramatické estetiky, aplikované na strukturu a dynamiku lidské mysli“.⁴¹ V textu na Freuda mnohokrát odkazuje, používá psychoanalytické pojmy (návrat vytěsněného, nevědomí, agování (acting out), Eros a Thanatos atd.), avšak pozoruhodně se vyhnul oidipovskému schématu,⁴² na němž pohříchu stojí značná část dosavadní teoretické reflexe melodramatu filmového. Mezi melodramatem a psychoanalýzou nalézá mnoho analogií, od polarizovaného, dualistického systému uvažování přes zájem o významy skryté za povrchovými jevy⁴³ až po fascinaci extrémními psychickými stavy (halucinace, snění⁴⁴, hysterie), jež podrobují symptomatickému čtení. Nejdůležitějším styčným bodem je však otázka represe: okolnosti, ať už vnější (omezující prostředí, společenské instituce či padouch z Pixérécourtových her) nebo vnitřní (vytěsněná traumata z dětství), brání lidem uskutečnit své tužby. Jak melodrama, tak psychoanalytická terapie slibují odhalení sil, jež člověka spoutávají, a potenciální osvobození, ovšem jak později uvidíme, vítězství nad represí bývá v obou případech mnohdy jen iluzorní, nebo k němu nedochází vůbec.

1.1.1. Základní pojmy

Než přejdeme ke konkrétním charakteristikám melodramatu, je zapotřebí jasně vymezit dva základní pojmy z Brooksova textu: „melodramatickou imaginaci“ a „morální okultno“. První z nich autor definuje jako typicky moderní (ovšem nikoli modernistický) režim imaginace, který se snaží „vnést do každodenní existence

⁴¹ Tamtéž, s. 201.

⁴² V první kapitole sice uvádí, že postavy melodramatu „se ujímají primárních psychických rolí - otec, matka, dítě - a vyjadřují základní psychické stavy“ (Tamtéž, s. 4), ale ve zbytku práce už na rodinnou tematiku nijak nenavazuje, natož aby ji zařazoval do oidipovského vzorce.

⁴³ Existuje výrazná souvislost mezi Brooksovým „morálním okultnem“ a Freudovým nevědomím, jak ukáží v následující podkapitole.

⁴⁴ Eric Bentley přímo přirovnal melodrama ke snu („Melodrama je naturalismem snového života“). BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Applause Books, 1964, s. 205.

dramatický konflikt morálních sil“.⁴⁵ Melodramatická imaginace vyjadřuje touhu ozvláštnit všední realitu, zatížit ji hlubšími významy, jež jsou slovy Christine Gledhill „v mezích společensky legitimního diskurzu nedostupné a pro které neexistuje jiný jazyk“.⁴⁶ Melodrama této „hloubky“ dosahuje prostřednictvím excesu, jenž se projevuje mimo jiné bombastickou vizuální stylizací, důrazem na extrémní emocionální stavy, zhuštěným dějem plným dramatických zvrátů a explozivních situací či přepjatými gesty, jimiž se evokuje „sféra „svatého“ a nevyřknutelného“,⁴⁷ transcendentní svět „věcí o sobě“, který je rozumovému poznání nepřístupný. Melodramatická imaginace tedy platí za zastřešující termín pro určitý způsob uvažování a zobrazování, jež lze vyjádřit pomocí širokého množství excesivních výrazových prostředků.

Morální okultno je pak obecnějším výrazem pro zmíněnou sféru nevyřknutelného, jíž se melodrama snaží dosáhnout. Brooks jej popisuje jako „sféru spirituálních významů zastřených povrchovou realitou, jejíž existenci nicméně tušíme skrze excesivní znaky ukryté v každodennosti“.⁴⁸ Zároveň tvrdí, že morální okultno není prostorem ryziho transcendentna, nýbrž posledním místem, kde se uchovávají „fragmentární a desakralizované pozůstatky posvátného mýtu“⁴⁹ poté, co osvícenský racionalismus zpřetrhal kolektivní víru v transcendentní řád. Jinými slovy, morální okultno představuje mlhavou, neurčitou verzi absolutna pro postsakrální dobu. I v rámci melodramatu může mít morální okultno více podob: v Pixérécourtových divadelních hrách je především místem boje mezi dobrem a zlem, zatímco v melodramatech gotických polem temných sil ovládajících člověka. Brooksův termín má mnoho společného s Freudovým nevědomím, které je rovněž skrytým prostorem základních lidských tužeb a niterných dramát, od něhož jsme sice zdánlivě odtrženi, ale přesto se k němu snažíme dostat, abychom za každodenní realitou odhalili hlubší smysl.

⁴⁵ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 14.

⁴⁶ GLEDHILL, Christine (ed.). *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. 37.

⁴⁷ MURPHY, Richard. *Poetika hysterie: expresionistické drama a melodramatická imaginace*. In: *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno: Host, 2010, s. 139.

⁴⁸ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 5.

⁴⁹ Tamtéž.

1.1.2. Vznik a vývoj melodramatu

Jak jsem již zmiňoval, Brooks situuje počátky melodramatu do časů Velké francouzské revoluce, která znamenala zánik posvátných jistot, ale zároveň jasně vyjádřila touhu po novém transcendentnu, jež by bylo protiváhou osvícenského rozumu. Při stopování uměleckých a filosofických předchůdců a dějinného kontextu, jenž melodramatické imaginaci připravil půdu, jde však o pár desítek let dál, zhruba do 60. let 18. století. Osvícenské snahy o „odkouzlení světa“⁵⁰ (Weber), spočívající v demystifikaci náboženských mýtů a lidových pověr a podřízení všech oblastí lidského konání principům všemocného rozumu,⁵¹ začaly už v té době vzbuzovat ostré protireakce jak ve sféře umění, tak ve filosofii. Nejvýraznější tváří tohoto „kontradiskursu“ byl v obou těchto oblastech Jean-Jacques Rousseau. V jeho dílech se kritika vědeckého pokroku a odcizující moderní společnosti snoubí s důrazem na přirozenost, citovost a jedinečnost lidského nitra. Zároveň vyzdvihoval potřebu nových mýtů, které však na rozdíl od těch náboženských mohou být přístupné jen skrze individuální kontemplaci.⁵² Tuto filosofii přenesl i do svých uměleckých prací: *Julie aneb Nová Heloisa* (1761) či autobiografie *Vyznání* (1769) se svou intimitou a citovou otevřeností řadí mezi nejdůležitější zástupce sentimentálního románu, literární formy, která má svůj původ v Anglii⁵³ a nese na vzniku melodramatu značný podíl. Francouzský filosof je, nikoli náhodou, zároveň tím, kdo poprvé použil termín melodrama (mélodrame, tedy melos - hudba + drame - jednání) v souvislosti se svou hrou *Pygmalion* (1762)⁵⁴, která propojovala dramatický

⁵⁰ Termín „odkouzlení světa“ (Entzauberung) je dnes známý především jako sociologický koncept Maxe Webera, ten však navazoval na velmi podobný pojem Entgötterung, který ve své básni *Řečtí bohové* (1788) použil Friedrich Schiller, jeden z průkopníků melodramatické imaginace. Osvícenské odkouzlení světa v návaznosti na Webera podrobně rozebírají Adorno s Horkheimerem, viz ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenth, 2009.

⁵¹ Osvícenské myšlení však samozřejmě nebylo monolitní, ostatně např. Denis Diderot se svými teoretickými statěmi pokoušel reformovat klasicistní divadlo zevnitř tak, že jej chtěl obohatit o emocionální bezprostřednost skrze řeč gest. Jeho divadelní hry nicméně tyto teze příliš nenaplnily. Úspěšnější byl Diderotův žák Pierre Beaumarchais, jehož sentimentální a moralistní díla z domácího prostředí (zejména *Lazebník sevillský* (1773) a *Figarova svatba* (1778)) již předznamenala vývoj od klasicistního dramatu směrem k melodramatu, potažmo k dramatu romantickému. BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 83–84.

⁵² Tamtéž, s. 16–17.

⁵³ Nejznámějšími a nevlivnějšími anglickými autory sentimentálních románů byli Samuel Richardson (*Pamela aneb Odměněná ctnost* a (1740) a *Clarissa* (1748)) a Laurence Sterne (*Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (1759–1767) a *Sentimentální cesta po Francii a Itálii* (1768)). Brooks věnuje pozornost jen prvnímu z nich, a to čistě okrajovou.

⁵⁴ Poprvé však byla uvedena až v roce 1770 v Lyonu, viz Tamtéž, s. 87.

monolog s pantomimou a orchestrálním doprovodem.

Toto téma si zaslouží pozornost nad rámec Brooksovy studie, protože vliv Rousseauových myšlenek se postupně promítl do všech oblastí francouzského veřejného života a vytvořil podmínky pro zrod melodramatické imaginace. „Světské náboženství citu“⁵⁵ (Schama) našlo odezvu i u lidových mas, které v něm našly oporu v době plíživého zániku transcendentních jistot a rovněž naději na zlepšení svého postavení: Rousseauův návrat k přírodě měl totiž znamenat také návrat k přirozené rovnosti mezi lidmi, kterou bezcitná hierarchická společnost zničila. Nižší vrstvy se v předrevolučních letech začaly hlásit o místo ve veřejném prostoru, jež bylo do té doby vyhrazeno pouze privilegovaným. Tento trend se odrazil také v rozmachu masové zábavy, která byla přístupná všem obyvatelům bez rozdílu. Nové obecenstvo našlo svůj výraz v emocionálně vypjatých lidových spektáklech, jež nabízela bulvární divadla. Program těchto divadel tvořila pestrá směs sentimentálních dramát, pantomim⁵⁶, burlesek, písní, akrobatických představení či výstav „příšerek“, přičemž jednotlivé formy se často setkávaly v jediném představení.⁵⁷ Do bulvárních divadel přitom nechodili pouze chudí, nýbrž i představitelé aristokratických vrstev: velmi často je navštěvovala samotná Marie Antoinetta.⁵⁸ Právě tato lidová divadla se po revoluci stala ohniskem vývoje melodramatu, jež na zmíněné předchozí formy logicky navazovalo a utvořilo do té doby nejsoudržnější výraz moderní senzibility mas i onoho světského náboženství citu. Sepětí melodramatu s karnevalovou kulturou bulvárních divadel má nesmírný význam, který ani Brooks úplně nedocenil, neboť dokazuje souvislost mezi nástupem melodramatické imaginace a zrodem „demokratického“ publika. Estetická stránka melodramat byla tedy motivována nejen umělecky, ale také pragmaticky, protože musela hledat takové prostředky, které by oslovily jak lidi, co neumějí číst ani psát, tak vzdělanější měšťanstvo.

⁵⁵ SCHAMA, Simon. *Občané: kronika Francouzské revoluce*. Praha: Prostor, 2004, s. 53.

⁵⁶ Brooks zmiňuje tzv. pantomimes dialoguées, pantomimickou formu vzniklou na počátku 80. let 18. století, která se svým důrazem na excesivní a symbolickou vizuální stránku snad nejvíce přiblížila pozdějším melodramatům. BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 84–85.

⁵⁷ Více k roli bulvárních divadel viz SCHAMA, Simon. *Občané: kronika Francouzské revoluce*. Praha: Prostor, 2004, s. 157–162.

⁵⁸ Tamtéž, s. 160.

Melodrama však čerpalo inspiraci také ve sféře „vysokého“ umění: vznik melodramatické imaginace totiž významně ovlivnila první divadelní hra německého básníka a dramatika Friedricha Schillera s názvem *Loupežníci* (1781). Brooks Schillera zmiňuje jen okrajově,⁵⁹ vzhledem k jeho důležitosti však považují za nutné se mu věnovat důkladněji. Schiller byl stejně jako například Goethe, mimochodem autor jednoho z nejslavnějších sentimentálních románů *Utrpení mladého Werthera* (1774), spjatý s literárním hnutím Sturm und Drang (Bouře a vzdor). Toto hnutí rovněž vzniklo jako reakce na procesy demystifikace a desakralizace, které s sebou přinesl osvícenský racionalismus, a snažilo se do umění vnést nespoutanou emocionalitu a představivost. Zvýšený důraz na sentimentalitu a patos zde navíc slouží jako prostředky vzdoru proti konvenční morálce a sociální nespravedlnosti. Schillerovo drama *Loupežníci* je typickým výrazem této senzibility a pro nás má význam hlavně proto, že se jeho příběh, motivy a do určité míry také stylistické prostředky staly pro melodrama takřka archetypálními. Hra zároveň využívá mnoho prvků, jež byly (byť většinou v daleko méně sofistikované podobě) aplikovány v divadelních melodramatech: vyhocená morální polarizace, patetické promluvy, expresivní gesta, intriky, šokující zvraty („zmrtvýchvstání“ otce), personifikované zlo v podobě France Moora, ale také elementy, jež se vžily pro gotickou variantu melodramatu, například vyobrazení společenských vyvrhelů, prostředí temného lesa, gotická hrobka, v níž Franc pohřbil otce zaživa, nechutné detaily (zápach z výkalů), scény bezprostředního násilí atd. Schiller v této divadelní hře zároveň představil nový typ hrdiny v podobě Karla Moora, šlechtného rebela, kterého rodinné a společenské okolnosti dovedou na dráhu zločinu: tento charakterový typ se stal populárním zejména v melodramatu romantickém. Vliv *Loupežníků* na počátky melodramatu nelze přecenit; mimo jiné otevřeli cestu tzv. loupežnickému románu (Schauerroman)⁶⁰, výrazu gotické estetiky v německém prostředí, a především přímo inspirovali německé⁶¹ a francouzské tvůrce divadelních melodramat: Lamartelliére vytvořil v roce 1792 adaptaci zvanou *Robert, vůdce loupežníků*, Pixérécourt použil základní motivy a dekorace *Loupežníků* ve své hře *Viktor*

⁵⁹BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 86.

⁶⁰HUGHES, William. *Historical Dictionary of Gothic Literature*. Lanham: The Scarecrow Press, 2012, s. 111.

⁶¹Nejslavnější německý tvůrce melodramat August von Kotzebue vliv Schillera určitě nezapře. Více o tomto německém autorovi viz BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 384–386.

aneb Dítě lesa (1798).⁶² Notoricky známý je pak Schillerův vliv na vrcholného představitele melodramatické imaginace, Fjodora Michajloviče Dostojevského.⁶³

Zatímco dosud uvedení autoři věřili ve vznešené ideály rovnosti, volnosti a bratrství a ctili myšlenku společenského pokroku, gotická fikce představovala odvrácenou, pesimistickou stránku protiosvícenského diskursu. Gotický román a melodrama se v počátcích vzájemně ovlivnily v tolika směrech, že je z dnešního pohledu obtížné tyto formy striktně oddělit: většina vrcholných gotických románů dané doby je z hlediska stylu i témat výrazně melodramatická (proto se používá termín gotické melodrama), melodramata zase obratně využívala gotické tropy (strašidelné domy, vytí větru, zamlžené uličky, plynové lampy, podzemní komnaty, točitá schodiště atd.) k vlastním účelům. Obě formy spojuje řada estetických znaků (prostor přeplněný významem, zhuštěná zápleтка plná nepředvídatelných zvrátů, expresivní řeč gest a výkřiků atd., viz další subkapitola) a témat (utrpení ctnostných obětí pod knutou zloduchů, traumata způsobená přízraky z minulosti, uvěznění v uzavřeném prostoru či v nekonečné noční můře, tedy vesměs motivy spojené s represí touhy), liší se ovšem svým pojetím morálního okultna. Gotická fikce byla rovněž výrazem odporu vůči panství rozumu, proti němuž postavila „pátrání po numinózní“,⁶⁴ na rozdíl od optimistů typu Rousseaua, Schillera či Pixérécourta však průkopnickým autorům gotických fikcí (Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis) zpravidla nešlo o nalezení transcendentního etického řádu, který by nahradil či obnovil kolektivní víru v absolutno, nýbrž o odhalení chaotických temných sil, jež ovládají veškeré dění. Gotický román tedy vyjadřuje děsivou úzkost ze ztráty posvátna, aniž by nabídl pozitivní alternativu. V postsakrálním světě se člověk nestal racionálním, je naopak vystaven trvalému působení nadpřirozených sil, které řídí jeho jednání, myšlení a touhy. Abychom našli morální okultno, musíme místo nebeských výšin sestoupit do podzemí, říše skrytých, potlačovaných tužeb, v psychoanalytickém smyslu do sféry nevědomí.⁶⁵ Toto rozlišení mezi „klasickými“ a gotickými melodramaty je samozřejmě zjednodušující (už ve hrách

⁶² BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 86.

⁶³ Více např. v: KAUTMAN, František. *Fjodor Michajlovič Dostojevskij: věčný problém člověka*. Praha: Rozmluvy, 1992, s. 78–101.

⁶⁴ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 17.

⁶⁵ BROOKS, Peter. *Virtue and Terror: „The Monk“*. ELH, Vol. 40, No. 2, 1973, s. 262.

Schillera či Pixérécourta byla tato odvrácená stránka přítomná a v dílech největších mistrů melodramatické imaginace, Balzaka, Dostojevského, Melvilla, Conrada, Faulknera a dalších, začíná gotická temnota idealismus částečně pohlcovat) nicméně pro účely práce nutné. Nás bude později zajímat zejména projev gotické imaginace v tvorbě Antonina Artauda, velkého obdivovatele Lewisova *Mnicha* (1796) a goticky laděných povídek markýze de Sade (viz kapitola 2.3.2.), který na tuto temnou stránku melodramatu v mnoha ohledech navazoval, ale zároveň dal neurčitým temným silám jasnější obrysy a vytvořil morální utopii nového typu.

Dostáváme se k divadelnímu melodramatu z posledního desetiletí 18. století. Brooks se věnuje téměř exkluzivně francouzské scéně s odůvodněním, že bezprostředně reagovala na revoluční události, dovedla oslovit diváky všech sociálních vrstev (na rozdíl od té britské a americké) a především byla působištěm největšího průkopníka tohoto žánru, Guilberta de Pixérécourta.⁶⁶ Už během prvních let revoluce, kdy byla zrušena cenzura bulvárních představení a lidová divadla byla zrovnoprávněna s těmi elitními, vznikala jednoduchá moralistní melodramata, jež měla vychovávat lid k rovnostářství a občanským ctnostem.⁶⁷ Až Pixérécourt, zvaný „Corneillem francouzských bulvárů“,⁶⁸ však dokázal melodramatu vtisknout charakteristické rysy, jež si dnes s melodramatem běžně spojujeme, navzdory tomu, že se melodramatická estetika od té doby hodně posunula. Největší vliv na jeho pojetí divadla měly lidové divadelní formy (vaudeville, parodie, různé druhy pantomimy), Rousseauův *Pygmalion*, Schillerovi *Loupežníci* a gotické romány⁶⁹. Chtěl tvořit divadelní hry pro „ty, co neumějí číst“,⁷⁰ ale postupně do divadel na Boulevard du Temple přilákal i vzdělanější publikum. Jeho hry, z nichž jsou nejslavnější zmíněný *Viktor aneb Dítě lesa* (1798) a *Coelina* (1800), se vyznačují bombastickou výpravou podívanou (Pixérécourt, sám výrazný scénograf, přenesl na jeviště exotické krajiny, grandiózní bitvy, záplavy, zemětřesení a jednou dokonce

⁶⁶ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. xvi.

⁶⁷ Tamtéž, s. 85.

⁶⁸ Tamtéž, s. 24.

⁶⁹ Vytvořil mj. divadelní verzi slavného románu Ann Radcliffe *Záhady Udolfa* (1794) s názvem *Le Château des Appenins* či stejnojmennou adaptaci Lewisova *Mnicha*, kterou však na jevišti nikdy nevedl. Tamtéž, s. 30.

⁷⁰ JOHN, Juliet. *Melodrama and its Criticism: An Essay in Memory of Sally Ledger*. In: 19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century, Vol. 8, 2009, s. 2.

výbuch sopky),⁷¹ napínavou zápletkou, záměrně přehnaným herectvím a expresivním užíváním neverbálních výrazových prostředků (hudba, pantomima, zpěv, tanec, živé obrazy),⁷² jež podtrhovaly emocionální hodnotu scén. Obvykle se řídily jednoduchým, avšak účinným narativním schématem: ušlechtilý hrdina (či hrdinka) je pronásledován zlým padouchem, který mu líčí jednu past za druhou; ve chvíli, kdy je jeho život v sázce, však zloduchovy plány zmaří a zázračně se osvobodí.⁷³ Pixérécourt kladl důraz na etickou jednoznačnost a rovnostářské hodnoty, ovšem s posilováním moci buržoazie ztrácely jeho hry (a melodramata obecně) pokrokový ráz, naopak pomáhaly udržovat status quo za každou cenu. Melodrama zůstalo navzdory upadající kvalitě, patrně zejména od druhé poloviny 19. století, nejpopulárnějším divadelním žánrem až do první světové války: z Francie se rozšířilo do Anglie, kde byl jeho nejvýznamnější tváří George Lillo,⁷⁴ a následně i do dalších evropských zemí a USA⁷⁵.

Divadelní reforma, již melodrama přineslo, připravila půdu pro romantické drama. Francouzští a britští romantici, filosofičtí následovníci Rousseaua, hojně přebírali melodramatické zápletky i stylistické prostředky, aby mohli (každý po svém) na jevišti vyjádřit romantické morální okultno, z něž se stal svět přístupný pouze lidskému nitru. Melodrama zase na oplátku převzalo některé motivy romantiků: přibylo nešťastných konců, zloduší začali vzbuzovat soucit.⁷⁶ Historici proto rozčleňují „zlaté“ období divadelního melodramatu do dvou fází, klasické (1800–1823) a romantické (1823–1848).⁷⁷ Největší mezník představovala hra Benjamina Antiera s názvem *Adretovic krčma* (1823), v níž se poprvé objevila postava dnes již legendárního lupiče-gentlemana

⁷¹ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 46–47.

⁷² Orientace na neverbální výrazivo měla také praktické příčiny. 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 navazoval, se tak musely vyjadřovat beze slov. Když byly patenty během revoluce zrušeny, melodrama nejlépe využilo těchto poznatků v praxi. Tamtéž, s. 62–63.

⁷³ Tamtéž, s. 28–35.

⁷⁴ K britskému divadelnímu melodramatu viz SMITH, James L. *Melodrama*. London: Methuen & Co Ltd, 1973.

⁷⁵ GRIMSTED, David. *Melodrama Unveiled: American Theater and Culture, 1800–1850*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

⁷⁶ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 87.

⁷⁷ JOBERTOVÁ, Daniela. *Svoboda a umění, svoboda umění: Victor Hugo a jeho Předmluva ke Cromwellovi v kontextu francouzského romantického dramatu a divadla*. In: HUGO, Victor. *Předmluva ke Cromwellovi*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 15.

Roberta Macaira, padoucha, který vzbuzoval obdiv a sympatie.⁷⁸ Z této hry je zcela zřejmé převrácení hodnot: hrdinou se stává bandita, vyvrhel, člověk na okraji společnosti, což bylo možné vidět i v některých dřívějších melodramatech, ale až Robert Macaire zosobňoval skutečně charismatickou zápornou postavu, s níž se masové publikum mohlo plně ztotožnit. Hra byla zároveň atypická svým nešťastným koncem (Macaire zemře, zatímco jeho protivník přežije) a explicitnějším politickým nábojem.⁷⁹ Motivy Antierovy hry následně inspirovaly dlouhou řadu tvůrců romantických melodramat; nejslavnějším autorem romantické fáze byl pravděpodobně Victor Ducange, jehož obdivoval i Artaud⁸⁰. Shelley, Hugo, Musset a další však měli pochopitelně větší ambice než bulvároví divadelníci: chtěli do postsakrálního divadla vrátit vznešenost tragédie. Na rozdíl od klasicistů jim však nešlo o formální napodobení klasických tragédií, nýbrž o návrat tragického citění, jež v sekulární době chybělo, a právě básnický povznesená melodramatická estetika jej měla vyvolat.⁸¹ Výsledky však byly zpravidla smíšené: ukázalo se, že dosáhnout tragického efektu, zvláště za pomoci v zásadě melodramatických prostředků, není po ztrátě posvátného řádu úplně možné. Brooks se v tomto směru nejvíce věnuje dramatickým pokusům Victora Huga, jehož předmluva k vlastnímu dramatu *Cromwell* (1827) představuje jeden z nejvýznamnějších manifestů romantického přístupu k divadlu. Hugo v něm odmítl jednotu času a místa, odsoudil striktní dělení žánrů, hájil potřebu umístit dramatický děj do konkrétního historického prostředí a především představil svou vizi groteska, které mělo narušit tradiční estetiku krásy a vnést do dramatu kontrast mezi tragickým a komickým, vznešeným a nízkým, mezi duchovními kvalitami a animální přirozeností, mezi silami dobra a zla nejen navenek, ale i v nitru (nezaměňovat s psychologickou hloubkou).⁸² Z textu vyplývá snaha navázat spíše na alžbětinské než na řecké tragédie, jejichž podobu považoval za nenávratnou,⁸³ a propojit tragický majestát s prvky karnevalové lidové kultury, do níž spadalo také melodrama a gotická fikce. Tragického účinku Shakespearových her se mu však dosáhnout nepodařilo: jeho divadelní opus magnum,

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Tamtéž, s. 16.

⁸⁰ Dokonce plánoval inscenovat jeho hru *Třicet let aneb Život hazardního hráče* (1827). Více v kapitole 2.3.2.

⁸¹ Slavný literární kritik „ze staré školy“ George Steiner vyjádřil tento paradox slovy, že „romantičtí dramatici chtěli požívat výsad tragické majestátnosti, aniž by zaplatili úplnou cenu“. STEINER, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961, s. 133.

⁸² HUGO, Victor. *Předmluva ke Cromwellovi*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 32–96.

⁸³ Tamtéž, s. 59.

velkolepé drama *Hernani* (1830), „melodrama maskované za moderní tragédii“,⁸⁴ podle Brookse a mnoha jiných skončilo uměleckým neúspěchem, protože chybějící posvátno nedokázalo nahradit přesvědčivě vymezeným morálním okultnem.⁸⁵ O něco úspěšnější bylo (melo)drama Percy Bysshe Shelleyho *Cenciové* (1819), které v návaznosti na gotický román a tzv. tragédie pomsty staví do středu zájmu neurčitou a nevyslovitelnou temnotu, která po pádu sakrálna zbyla. Této hře se ještě budu věnovat obsírněji, neboť právě ji si (z dobrého důvodu) vybral Artaud k ilustraci své idey divadla krutosti a v notně přepracované podobě ji roku 1935 inscenoval.

Melodramatická imaginace postupně pronikla z divadla do literatury, jak do populárních dobrodružných a historických románů, tak do děl největších romanopisců 19. století. Výrazně melodramatičtí tvůrci, jako byli například Balzac, Sue, Hugo či Dickens, obrátili pozornost k próze, která nabízela bohatší možnosti k vyjádření morálního okultna v kontextu moderního velkoměsta. Zároveň si však uvědomovali, že román, aby mohl objevovat významy skryté pod povrchem, musí využívat expresivních divadelních prostředků, jejichž největší repertoár nabízelo právě melodrama.⁸⁶ Melodramatická estetika pro ně byla nástrojem k odkrývání temných stránek průmyslových metropolí (chudinské čtvrti, kriminální podsvětí, tajné spolky, zhýralé zbohatlické elity) a svou excesivností umožnila odhalit působení mysteriózních sil v každodenní realitě a také vyjádřit sociální a psychickou exploataci, jež se na jevišti velkoměsta běžně odehrávala. K Brooksovým tezím je třeba dodat, že melodramatická imaginace rovněž v prostředí města nabyla mnohovrstevnatější, více „dialogické“⁸⁷ (Bachtin) podoby: opustila jedinečné nitro génia a snažila se zachytit mnohost rovnoprávných vědomí a jejich vlastních světů, které se vzájemně střetávají. K morální dimenzi melodramatu přistupovali autoři různě: Hugo a Dickens si navzdory bezútěšné atmosféře svých románů zachovali optimistickou víru ve vítězství dobra nad zlem, kdežto v Balzakově iracionálním světě šílenství a temných vášní je tento dualismus zproblematizován (byť se nedá říct, že by jej morální otázky nezajímaly, ba naopak). Na Balzaka posléze navázal Dostojevskij, snad největší mistr dané formy, jenž prostřednictvím

⁸⁴ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 94.

⁸⁵ Tamtéž, s. 107.

⁸⁶ Tamtéž, s. 109.

⁸⁷ viz BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

melodramatického excesu vytvořil démonickou vizi světa, která je dosud nejpřesvědčivějším moderním ekvivalentem vize tragické.⁸⁸

Brooks svůj ne zcela lineární výklad, který měl primárně postihnout genezi základních rysů melodramatické estetiky a způsobu uvažování, a nikoli ucelenou historii, končí zhruba na sklonku 19. století, nicméně letmo zmiňuje i projevy melodramatické imaginace v následující epoše. Hlavním médiem pro lidové melodrama se stal němý film, který brzy nahradil vaudevilly a levná divadla,⁸⁹ ve „vyšší“ formě melodramatická imaginace pronikla i do děl některých modernistů, například Lawrence či Faulknera.⁹⁰ V divadelní sféře, již Brooks nezmiňuje, byl jejím vrcholným představitelem Artaud⁹¹, můžeme ji vidět také v expresionistických dramatech⁹² či v poněkud odlišné podobě v amerických hrách ze 40. a 50. let (Miller, O'Neill, Williams). Pro naše účely je však důležité především závěrečné vymezení melodramatické imaginace proti vizi „realistické“, kterou reprezentují Flaubert, Zola, Turgeněv či Austenová, v modernistické formě Kafka a Joyce a v postmodernistické Beckett či Robbe-Grillet.⁹³ Zatímco pro melodramatické umělce je povrchová realita pouhým světem jevů, který v sobě obsahuje znaky odkazující k hlubší podstatě, pro takzvané realisty tento povrch představuje jedinou myslitelnou skutečnost. Provádějí dekonstrukci melodramatického excesu skrze důraz na výrazový minimalismus, detailní popisy banální každodennosti, oddramatizování zápletky, omezení metafor, případně ironické shazování melodramatických klišé (viz Flaubert). Postmoderní autoři pak dovádějí tyto tendence

⁸⁸ Popsání způsobu, jakým Dostojevskij využil melodramatických prostředků k vyjádření tragické vize světa (nebo alespoň jejího nejvyššího ekvivalentu pro postsakrální dobu), by vydalo na samostatnou studii. Stručně se o to pokoušel např. George Steiner: STEINER, George. *Tolstoy or Dostoevsky: Essay in the Old Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1996, s. 192–230.

⁸⁹ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. x. T. S. Eliot se fenoménu „nahrazení dramatického melodramatu melodramatem filmovým“ věnuje v jedné ze svých esejí, viz ELIOT, T. S. *Wilkie Collins and Dickens*. In: *Selected Essays*. Harcourt: Brace and Company, 1932, s. 409–418.

⁹⁰ Tamtéž, s. 198.

⁹¹ Brooks na něj v textu několikrát odkazuje, do souvislosti s melodramatickou imaginací ho však přímo nedává.

⁹² Např. literární teoretik Richard Murphy napsal studii, v níž uvádí expresionistické drama do přímé souvislosti s melodramatickou imaginací MURPHY, Richard. *Poetika hysterie: expresionistické drama a melodramatická imaginace*. In: *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno: Host, 2010, s. 131–164.

⁹³ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 198.

do extrému tím, že z reality činí sféru prázdných signifikantů.⁹⁴ Uvedené rozlišení samozřejmě neplatí absolutně a u mnoha ze zmíněných autorů by šlo oprávněně tvrdit, že některých melodramatických prostředků ve svých dílech využívají,⁹⁵ nicméně pro nás bude ještě užitečné. Podobnou dělicí linii můžeme totiž s jistou mírou zjednodušení vysledovat i ve filmu: na straně realistů by stáli Bresson, Cassavetes, Straub, Haneke a další, melodramatické vizionáře by zastupovali Hitchcock, Sirk, Pasolini či právě Fassbinder.

1.1.3. Základní charakteristiky

Mnohé typické rysy melodramatu již vyplývají z předchozích odstavců, ty nejdůležitější je však zapotřebí blíže vysvětlit a uvést na konkrétních případech. Brooks samozřejmě nepodává žádný taxativní výčet témat, motivů a estetických znaků, které každé melodrama musí splňovat, a o nic podobného se nebudu pokoušet ani já, nicméně základní estetické a filosofické charakteristiky, jež popisuje, nám mohou sloužit jako odrazový můstek pro vlastní kategorizaci. Nejprve se budu věnovat dvěma obecným znakům melodramatu, emocionálnímu excesu a morální polarizaci, jejichž charakter je nutné upřesnit či v některých bodech doplnit. Následně se zaměřím na melodramatické pojetí prostoru, času, jazyka a touhy, neboť právě tyto kategorie budou klíčové pro pozdější analýzu.

Sentimentalitu, patos a zálibu v extrémních emocích si se slovem melodrama spojujeme snad nejčastěji. Někteří teoretici se již před Brooksem snažili z těchto prvků setřást jejich negativní nádech: Bentley zdůrazňoval schopnost melodramatu vyjádřit primární emoce v takové formě, jakou mají ve snech,⁹⁶ Heilman vyzdvihoval zkušenost jednoty, již melodrama vyvolává skrze identifikaci s „monopatickou“ emocií.⁹⁷ Soucit a strach,

⁹⁴ GLEDHILL, Christine (ed.). *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. 33.

⁹⁵ Např. některá Zolova díla (třeba *Tereza Raquinová* (1867)) se svou osudovou nahodilostí podobají melodramatům, Kafku pak lze přesvědčivě interpretovat jako hledače morálního okultna, navazujícího na gotický román, Dickense (viz nahodilé zjevení Karlova bohatého strýce v románu *Amerika* (1927)), který svou narativní strukturou díla britského prozaika v mnohém připomíná) a Dostojevského, nicméně snaží se jej vyjádřit minimalistickými prostředky, jež jsou melodramatické estetice vzdálené.

⁹⁶ BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Applause Books, 1964, s. 195–218.

⁹⁷ HEILMAN, Robert Bechtold. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press, 1968.

jež Aristoteles považoval za hlavní pocity spjaté s tragédií,⁹⁸ zde mají podobu sebelítosti (protože utrpení melodramatických hrdinů můžeme snáze vztáhnout na vlastní zkušenost), respektive paranoie, pocitu, že jsme neustále v ohrožení, ať už personifikovaným zlem v podobě padoucha, jakým je třeba Shelleyho hrabě Cenci, okolním prostředím (d'ábelská yorkshirská vřesoviště v románu *Na Větrné hůrce* (1847, Emily Brontë) či neurčitými temnými silami (Lewisův *Mnich*), a mnohdy nás melodrama vystavuje dokonce všem těmto hrozbám najednou. Užitečnost melodramatu spočívá v tom, že umožňuje plné vybití těchto základních emocí, jež se v racionalistické společnosti staly nepřijatelnými, a jak zdůrazňuje Brooks, emocionální exces je zároveň prostředkem k odhalení a potenciálnímu překonání sociálních, psychických a diskursivních omezení. Ani domnělá, Brooksem rovněž prosazovaná monopatičnost emocí, nebo zjednodušeně jednoznačnost či absence citových nuancí, zdaleka neplatí absolutně, jak ukázala Linda Williams:⁹⁹ melodrama dokáže zprostředkovat i komplexnější afekty s intenzitou (nikoli však sofistikovaností), jaké ostatní estetické mody mohou jen zřídka dosáhnout. Zobecnit však můžeme nezáměrně melodramatu o tradiční psychologii, neboť postavy všechny své pocity vyjadřují navenek (případně jsou vyjádřeny prostorovými znaky) v hyperbolické formě a bez ohledu na logiku nebo se skrze jejich jednání manifestují nevědomé procesy, na něž poznatky klasické psychologie nestačí.

Další z konstitutivních prvků představuje Brooksem mnohokrát zmiňovaná morální polarizace, charakter této polarizace ovšem prošel značným vývojem. V Pixérécourtových hrách byl svět jednoznačně rozdělen na dobré a zlé - na jedné straně stáli ctnostní hrdinové či nevinné oběti, na druhé zákeřný a bezskrupulózní zloduch, který je nakonec poražen - a stejně jasně bylo vymezeno i správné a špatné jednání. Tato morální dichotomie se začínala proměňovat s nástupem romantického melodramatu: ztělesněné manichejské protiklady bez hlubšího rozměru doplnili byronovští antihrdinové a padouši vzbuzujících soucit a pole mravního konfliktu bylo rozšířeno i na oblast lidské psychiky. Zlo získalo mnoho podob, vnějších i vnitřních,

⁹⁸ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 80.

⁹⁹ Ve své studii *Melodrama Revised* mj. analyzuje závěrečnou scénu z filmu Kinga Vidora *Stella Dallas* (1937). Záběr „Stelly, smějíci se skrz své slzy, je ztělesněním vnitřně rozporných a komplexních emocí. Jestliže je pro melodrama stěžejní patos, neznamená to, že není v neustálém napětí s ostatními emocemi...“ WILLIAMS, Linda. *Melodrama Revised*. In: BROWNE, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998, s. 49.

viditelných i neviditelných, a dobro mu často nebylo schopno vzdorovat. Ve vrcholných „velkoměstských“ románech se hledání zastřešujícího mravního řádu stalo ještě obtížnějším, ne-li téměř nemožným (viz Conrad), morální dilemata a boj etických protikladů však zůstali v centru zájmu. Obecně tedy lze říct, že navzdory postupné problematizaci víry v transcendentní etický princip posedlost morálkou v melodramatu ve všech uvedených formách převládala: melodramatičtí autoři se vždy snaží v realitě najít hlubší mravní smysl, ať jde o úsilí jakkoli utopické. Dokonce ani melodramatický perspektivista Faulkner se takového úkolu zcela nevzdává a zahlučuje své chaotické světy znaky morálního okulta. K určité revizi morální dimenze nicméně došlo v amerických filmových melodramatech z 50. let od Douglase Sirka, Nicholase Raye, Vincenta Minnelliho a dalších, v nichž otázka dobra a zla přestala být spojována s jednáním postav: vztahovala se totiž takřka výhradně na společnost jako takovou.

Z estetického pohledu se melodrama vymezuje svým pojetím prostoru. Melodramatická imaginace vnímá povrchovou skutečnost jako nepřehledný svět jevů, který pravou podstatu věcí zakrývá, ale zároveň k této hlubší realitě odkazuje prostřednictvím excesivních znaků. Prostor v melodramatických dílech tudíž musí být zaplněn těmito znaky, signifikanty, které odkazují k mysteriózním silám určujícím běh věcí, základním etickým konfliktům a dramatům lidského nitra, tedy latentním signifikátům tvořícím morální okulta.¹⁰⁰ Znaky může tvořit v zásadě cokoli: předměty, prostředí, gesta, tvary, výrazy obličeje, pohyby, postoje, barvy, zvuky, hudba, kostýmy, přírodní fenomény, dokonce i postavy. Jednotlivé umělecké formy vytvářejí tuto zahlcenost prostoru různými prostředky, charakter však zůstává stejný. Jako příklady raných projevů dané koncepce slouží opět gotický román a zejména Pixérécourtovy divadelní hry. Pixérécourt byl kromě scenáristy také režisérem a znamenitým scénografem, který se výrazně zasadil o revoluční proměnu divadelního jeviště. Při konstrukci mizanscény kladl důraz na její spektakulární funkci, schopnost vzbudit u diváka okamžitou a intenzivní emocionální reakci, proto se soustředil zejména na výpravu (nejrůznější historická období, exotická dějiště, fantastická prostředí) a zvláštní efekty (dokonalejší svícení a zvuk, hudební doprovod podtrhávající silné momenty, exploze, ohňostroj

¹⁰⁰ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 199.

atd.).¹⁰¹ Prostorové znaky však ani v této rudimentární podobě nebyly jen iluzivní atrakcí: pomáhaly posouvat děj kupředu (potopa unášející hrdinku ve hře *Dcera exulantova* (1819)) a především měly často symbolický význam a zřetelný emocionální a etický náboj, například zmíněná potopa je slovy Brookse „zhuštěným výrazem zla, jemuž musí hlavní hrdinka čelit,¹⁰² a analogickou funkci plní také další jevy či objekty v citované hře, úder blesku, náhrobní deska či krucifix, který zde zdaleka není jen náboženským symbolem.¹⁰³ Nicméně, význam těchto znaků je u Pixérécourta natolik zjevný, že fungují bezmála jako čisté signifikanty, útočící přímo na emoce diváka. Romantické melodrama jednoznačnost prostorových znaků zproblematizovalo a učinilo je sofistikovanějšími, ale zároveň také expresivnějšími, aby mizanscéna mohla lépe vyjádřit niterné pocity hrdinů (viz Hugův *Hernani*). Skutečně propracovaný metaforický prostor však nalzáme až v románech Balzaka, který expresivitu melodramatického jeviště přenesl do literatury. Balzakova Paříž je ve všech svých částech nasycená okultními významy, jimiž vypravěč zaplňuje reálné prostředí. Skrze morálně i emocionálně výrazně zabarvené popisy prostorových prvků podřizuje skutečnost své dramatické, hyperbolické vizi a z obyčejných předmětů, gest a míst utváří komplexní metafory, které naznačují existenci morálního okultna.¹⁰⁴ V Balzakově vesmíru se všechny reálné věci - ulice, fasády, nábytek, oblečení, postoje, gesta - musí stát excesivními znaky.¹⁰⁵ Příklady lze v jeho dílech najít řadu. Zvláště názorný je v tomto ohledu úvod románu *Otec Goriot* (1835), konkrétně vstup do zchátralého měšťanského penzionátu, v němž přebývá Rastignac, který Brooks přirovnává k sestupu do dantovského Pekla:¹⁰⁶ „Právě jako když poutník sestupuje do katakomb, schod za schodem světla ubývá a hlas průvodce zní dutěji. Pravdivé přirovnání! Kdo rozhodne, nač je příšernější pohled, zda na vyschlá srdce či na prázdné lebky?“¹⁰⁷ Zároveň je však nutné vyzdvihnout způsob, jakým vypravěč popisuje vnitřní prostředí domu; kdybychom měli soudit z jeho obrazného líčení, dům by docela dobře zapadl mezi strašidelné zámky z gotických románů: pokoj, z něhož vane neštěstí, nezničitelný nábytek, který v místnosti zakotvil, „jako se zachycují trosky civilizace v nemocnici

¹⁰¹ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 426–427.

¹⁰² BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 28.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 110–152.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 125.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 129.

¹⁰⁷ BALZAC, Honoré de. *Otec Goriot*. Praha: Odeon, 1970, s. 8.

nevyléčitelných“, hnilobné ovzduší obsahující zvláštní přímětky každého mladého či starého strážníka, předměty s antropomorfními vlastnostmi (chatrná ohřívadla v posledním tažení) a podobně.¹⁰⁸ Příchod strážníků pak odhaluje dramata odehrávající se za závojem jevů: „V těchto strážnicích jsi vytušil dramata minulé nebo právě se odehrávající; nikoliv dramata hraná při světle ramp a mezi pomalovanými kulisami, avšak dramata z masa a krve, dramata nemá, mrazivá, při nichž se prudce rozbuší srdce, dramata ustavičná“.¹⁰⁹ Jak upozornil Erich Auerbach, prostorové znaky jsou u Balzaka pozoruhodné rovněž tím, že vystihují povahu postavy, kterou obklopují,¹¹⁰ což můžeme vidět například v novele *Gobseck* (1830), kde vypravěč definuje bezcitného lichváře za pomoci objektů: „Vše bylo čisté a oblýskané v jeho světnici, jež se od zeleného sukna na psacím stole až po pokrývku na posteli podobala chladné svatyni oněch starých panen, které stráví celý den leštěním svého nábytku“.¹¹¹ Samostatnou kapitolu pak u Balzaka tvoří nonverbální jednání (gesta, postoje, pohledy, výrazy tváře atd.), které zmíním níže v souvislosti s jazykem. U Dostojevského, dalšího mistra v melodramatické koncepci prostoru, není prostředí tak zahlcené předměty jako u Balzaka a ani vypravěč-morální arbitr stojící nad hrdiny u něj nemá takový vliv, přesto dosahuje srovnatelné expresivní síly. Vnější prostředí zde totiž působí, jako by jej vytvářely postavy samy, protože jej často vnímáme očima lidí, jejichž apercepce je různým způsobem deformovaná: šilenců, snílků, „podzemních lidí“, jedinců trpících halucinací, (sebe)vrahů, epileptiků, opilců, hazardních hráčů atd. Jak říká František Kautman, Dostojevského Petrohrad, „město polovičních bláznů“, není výsledkem „objektivního“ pozorování, nýbrž obrazem, který vytvářejí samotní hrdinové, kteří do něj promítají své nitro.¹¹² K metaforickému zvýraznění prostoru autor využívá spíše přírodních jevů a symbolických živlů (voda, oheň) než konkrétních objektů: jeho dílům dominuje vlhkost, mlha, bláto, mokrý sníh, nebo naopak letní dusno, ostrý vítr vířící prach či slunce bodající do očí. Typickou ukázkou Dostojevského pojetí prostoru je scéna Svidrigajlovovy poslední noci před sebevraždou v románu *Zločin a trest* (1866), která svou formou smrt přímo předznamenává: „Na město se snesla hustá mléčná mlha.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 10–11.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 14.

¹¹⁰ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá fronta, 1968, s. 414. Tuto myšlenku rozvádí Brooks ve své studii věnované Balzakovi, viz BROOKS, Peter. *Balzac: Melodrama and Metaphor*. The Hudson Review, Vol. 22, No. 2, 1969, s. 213–228.

¹¹¹ BALZAC, Honoré de. *Plukovník Chabert/Gobseck*. Praha: Slovart, 1999, s. 73.

¹¹² KAUTMAN, František. *Fjodor Michajlovič Dostojevskij: věčný problém člověka*. Praha: Rozmluvy, 1992, s. 44.

Svidrigajlov šel po kluzké, špinavé dřevěné dlažbě směrem k Malé Něvě. V hlavě se mu pořád pletla vysoce vzdušná voda Malé Něvy, Petřův ostrov, mokré cestičky, mokrá tráva, mokré stromy i keře, a konečně onen keř...“¹¹³ Stejně tak bychom mohli mluvit o melodramatickém užití prostoru v dílech Gogola, Dickense, Huga, Conrada, Faulknera, v jistém ohledu i Prousta¹¹⁴, avšak k ilustraci hlavních charakteristik dosavadní výklad stačí.

Vztah melodramatické imaginace k času budu zkoumat především z hlediska narace. Přestože musíme rozlišovat mezi vyloženě akčními, spektakulárními dramaty Pixérécourta, na které nejpřesvědčivěji navázala estetika raného filmu (zejména D. W. Griffith), a tempově vyváženějšími díly, jejichž děj je rozvržen do několika emocionálně intenzivních scén, lze nalézt množství faktorů, které jsou společné víceméně všem melodramatům. Jeden z nejdůležitějších představuje extrémní zhuštění zápletky: melodrama záměrně vynechává statické, nedramatické momenty děje a koncentruje obrovské množství vyhocených a významově zabarvených citů, jednání, konfliktů a událostí do co nejkratších časových úseků. V melodramatu „vteřina trvá celý život, minuta je věčnost,“¹¹⁵ jak tvrdí Karel Thein. „Kolik událostí zdá se skryto v rozpětí vteřiny a kolik věcí ve vržení kostek!“¹¹⁶ říká v souznění s Theinovým výrokiem vypravěč *Oslí kůže* (1831). Brooks toto hyperbolické zhuštění času popisuje na příkladu Balzakových románů, v nichž je žitý čas hrdinů povážlivě zkrácen na úkor intenzity. Lucien de Rubempré prožije ve *Ztracených iluzích* (1837–1843) nabitý příběh vzestupu na vrchol a pádu na společenské dno v průběhu pouhých pár týdnů,¹¹⁷ což je z racionálního hlediska extrémně nevěrohodné, ovšem z pohledu dramatického či emocionálního nesmírně efektivní a vzhledem k Lucienově subjektivní zkušenosti i „pravdivé“.¹¹⁸ Největší citové napětí Balzac vždy soustředí do několika explozivních scén, v nichž dochází k dramatické konfrontaci morálních protikladů, vytrysknutí afektů či expresivním výpovědím postav. S hyperbolickým časem souvisí také melodramatická

¹¹³ DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zločin a trest*. Praha: Svět Sovětů, 1966, s. 479.

¹¹⁴ viz MURRAY, Jack. *Melodrama in Proust*. Contemporary Literature, Vol. 21, No. 4, 1980, s. 572–587.

¹¹⁵ THEIN, Karel. *Rychlost a slzy: nad melodramatem Pedra Almodóvara*. In: Rychlost a slzy: filmové eseje. Praha: Prostor, 2002, s. 31.

¹¹⁶ BALZAC, Honoré de. *Oslí kůže*. Praha: Melantrich, 1949, s. 16.

¹¹⁷ Ještě výraznějším zhuštěním jsou pověstné romány Dostojevského, např. v *Běsech* (1871–1872) se všechny důležité události odehrávají během čtyřiceti osmi hodin a veškeré podstatné dění (mimo závěrečný soud) bezmála osmisetstránkových *Bratrů Karamazovůch* (1880) proběhne v pěti dnech.

¹¹⁸ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 126–127.

logika „vypuštěného prostředku“¹¹⁹ (Brooks). Melodramatická imaginace je posedlá extrémny, vzestupy a pády, chvílemi neskrývané radosti i nevýslovného utrpení, žádné mezistavy ani zlaté střední cesty ji nezajímají. Ve středu zájmu se nacházejí zejména extrémny negativní, neočekávané pohromy zastihující hrdiny: v tomto ohledu nám může posloužit Bachtinův termín „krizový čas“,¹²⁰ který ruský literární teoretik použil v souvislosti s dílem Dostojevského. Podle Bachtina „Dostojevskij děj soustřeďuje na chvíle krizí, přelomů a katastrof, kdy každý okamžik se svým vnitřním významem rovná bilionu roků, tj. pozbývá svou reálnou časovou hodnotu.“¹²¹ Povahu krizového času, neboli času na prahu, Bachtin ukazuje na příkladu románu *Idiot* (1866), v němž je děj po vzoru divadelního dramatu rozdělen do epizod, které se odehrávají na hranici, a to nejen ve smyslu přechodu mezi dvěma prostředími (scény ve vlaku, na nádraží či v před síních), nýbrž především mezi protikladnými postavami (Myškin x Nastasja Filippovna), různorodými sociálními vrstvami (šlechta x proletariát), politickými proudy (konzervativci x anarchisté), emocionálními stavy (přechody z euforie do naprostého zmaru), či dokonce mezi životem a smrtí (Myškinovy epileptické záchvaty a závěrečné „poslední okamžiky vědomí“ předtím, než propadne šílenství). Díky struktuře založené na krizovém času mohl Dostojevskij rozvinout dynamickou karnevalovou hru prudkých kontrastů a zvrátů, jež pohlcuje celý románový svět a dokáže i v relativně krátkém okamžiku obsáhnout ohromné množství katastrofických událostí.¹²² Druhou zásadní charakteristikou melodramatického pojetí času, kterou Brooks dostatečně nezdůrazňuje, je absence jasné kauzality. Vyprávění většinou tvoří epizodický řetězec jednání či situací, které postrádají jednoznačné propojení. Logika příčiny a následku ustupuje potřebě dramatizace a maximálního emocionálního účinku, proto mají v melodramatech výraznou úlohu náhody, šokující zvraty, náhlá zastavení děje ve formě živých obrazů, záchrany na poslední chvíli (last minute rescue) a rozuzlení ve stylu deus ex machina. Génie této nahodilosti byl například Charles Dickens, jehož romány a povídky jsou plné nečekaných zjevení (duch Scroogeova zesnulého obchodního partnera ve *Vánoční koledě* (1843)), šokujících odhalení (neznámý zachránce Olivera Twista před soudním rozsudkem se později vybarví jako někdejší nejlepší přítel

¹¹⁹ Tamtéž, s. 17.

¹²⁰ Bachtin používá také synonymická označení „čas na prahu“ a „čas posledních okamžiků vědomí“, viz BACHTIN, Michail. *Dostojevskij umělec: K poetice prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 233; 237.

¹²¹ Tamtéž, s. 205.

¹²² Tamtéž, s. 237–242.

Oliverova nepoznaného otce) a dějových zlomů (v *Nadějných vyhlídkách* (1861) sirotku Pipovi znenadání odkáže velké jmění neznámý dobrodinec). Epizodický charakter melodramatické narace vyniká ještě výrazněji v hollywoodských rodinných melodramatech a v Artaudových inscenacích, jak později dokážu.

Historický exkurs z předešlé subkapitoly ukázal, že melodrama bylo rovněž vzpourou proti jedné z nejmocnějších institucí osvícenského rozumu, totiž jazyku. Už Rousseau považoval mluvené slovo za nedostatečný nástroj k formulaci hlubších pocitů, idejí a významů a zdůrazňoval výjimečnou roli gest a neartikulovaných zvuků. V *Eseji o původu jazyků* (1781) označil gesto za primární znak, který vyjadřuje věci přímo, na rozdíl od ustáleného jazyka, jenž tyto věci odcizuje jejich původnímu smyslu.¹²³ Zmínění Schillerovi *Loupežníci* vnesli do dramatu extrémní patos a fyzičnost jako protiváhu suchým dialogům z tradičních představení té doby. Pixérécourt a další bulvároví divadelníci pak otevřeně revoltovali proti panství slova, které si uzurpovali tři oficiální francouzská divadla.¹²⁴ Melodramatičtí autoři však samozřejmě nikdy neodmítali mluvené či psané slovo jako takové, spíše se pokoušeli dodat jazyku expresivní sílu a obohatit výrazové prostředky svých hrdinů neverbálními znaky, jež by zároveň byly nositeli významu. Tvůrci byli posedlí touhou „řít vše“ (tout dire),¹²⁵ vyjádřit i nevyjádřitelné, dát hlas svým nejskrytějším pocitům, aby otevřeli cestu morálnímu okultnu. Hrdinové Pixérécourtových her k tomuto účelu využívají hyperbolickou rétoriku, která se vyznačuje monology plnými velkolepých prohlášení, výpovědí o vlastním životě a poslání, otevřených projevů emocí a kategorických mravních soudů nebo vyostřenými dialogickými konfrontacemi.¹²⁶ Herci kvůli dosažení maximální expresivnosti rozšířili repertoár prostředků o horečnatá a přepjatá gesta, výraznou mimiku a držení těla, důraznější intonaci a práci s dechem. Pixérécourt a další v hojné míře uplatňovali neverbální formy, jako je pantomima či živý obraz, „vizuální shrnutí vypjaté emocionální situace“,¹²⁷ v němž děj „na okamžik ustrne ve statickém a

¹²³ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 126–127.

¹²⁴ Tamtéž, s. 62.

¹²⁵ Tamtéž, s. 20.

¹²⁶ Tamtéž, s. 36–39.

¹²⁷ Tamtéž, s. 48.

symbolickém uspořádání“,¹²⁸ a dokázali expresivně a sémanticky využít i samotného ticha. Významnější roli získala také zvuková složka a zejména hudba, jež nejen podtrhávala emocionální účinek dramatických scén, nýbrž rovněž vyjadřovala nevyslovitelné významy, což se naplno projevilo v opeře.¹²⁹ Balzac, Hugo a Dickens dokázali expresivnost neverbálních prostředků přenést do románů, a to tak, že je zatížili metaforickým smyslem. U Balzaka konkrétně má takřka každý posunek, pohled, postoj či výraz tváře sémantickou hodnotu: fyzická podoba gesta často ztrácí na důležitosti, primární je jejich význam odkazující přímo k morálnímu okultnu. Pokusím se uvést několik příkladů. Třeba v úvodu *Oslí kůže* má i tak banální úkon, jako je nucené sundání klobouku při vstupu do herny, metaforický, až biblický význam: „Vstupujete-li do herny, zákon vás začíná obírat o klobouk. Je v tom snad podobenství evangelia a Prozřetelnosti? Není to spíše způsob uzavřít s vámi pekelnou smlouvu, vyžadují-li jakoukoli zástavu?“¹³⁰ Některá gesta naproti tomu odhalují a vyvolávají silné emoce („...zvedl ruce k nebi v bolestně vznešeném gestu“)¹³¹ či morální dilemata (neurčitý posunek hraběnky Ferraudové, když slyší přicházet svého bývalého manžela Chaberta, donedávna považovaného za mrtvého)¹³² a/nebo jsou zcela záměrně nepřeložitelná do normálního jazyka („...pokořila mě jedním z oněch posunků a pohledů, jež by žádné slovo nemohlo vyjádřit“).¹³³ Výraz obličeje bývá často oknem do charakteru daného člověka („Tvář [pana Grandeta] prozrazovala nebezpečnou zchytralost, chladnou počestnost a sobectví člověka, jenž si navykl všechny své city soustřeďovat na lakotu“),¹³⁴ postoje taktéž. Dostojevskij nepoužíval gesta s takovou manýrou, nicméně v jejich metaforičnosti pokročil ještě dále, směrem k větší mnohovýznamovosti: zmiňme Kristův polibek na ústa Velkého inkvizitora v *Bratřech Karamazových*. Řadu typicky melodramatických zhušťujících gest a pohledů nalezneme dokonce také v dílech Faulknera, například v *Když jsem umírala* (1930) („Táta se na něj podívá, po obličeji mu stéká voda. Jako by po obličeji vyřezaném nějakým zběsilým karikaturistou

¹²⁸ MURPHY, Richard. *Poetika hysterie: expresionistické drama a melodramatická imaginace*. In: Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny. Brno: Host, 2010, s. 159.

¹²⁹ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 48–49.

¹³⁰ BALZAC, Honoré de. *Oslí kůže*. Praha: Melantrich, 1949, s. 2.

¹³¹ BALZAC, Honoré de. *Lesk a bída kurtizán*. Praha: Odeon, 1985, s. 368.

¹³² BALZAC, Honoré de. *Plukovník Chabert/Gobseck*. Praha: Slovart, 1999, s. 42.

¹³³ BALZAC, Honoré de. *Oslí kůže*. Praha: Melantrich, 1949, s. 151.

¹³⁴ BALZAC, Honoré de. *Evženie Grandetová*. Praha: SNKLHU, 1953, s. 25.

proudila nestvůrná burleska veškeré opuštěnosti“¹³⁵ či v *Absolone, Absolone* (1936) („Vymrštil ruku vzhůru v gestu, o kterém dědeček říkal, že se prostě nedá popsat, potom jako by shrnul všechno neštěstí a porážky, které lidstvo kdy vytrpělo, drobným sevřením prstů, jako by v nich držel prach, a hodil ten prach přes hlavu dědečkovi...“).¹³⁶

Poslední ze čtyř kategorií představuje touha, ústřední téma melodramatické imaginace. Melodrama „nechává na scéně rozvinout základní lidské konflikty a dává nespoutaným touhám průchod způsobem, který nepokrytě porušuje společenská omezení a psychické represe,“¹³⁷ jak říká s odvoláním na Brookse a Bentleyho Richard Murphy. Melodramatická rétorika „proráží vším, co ustavuje princip reality, všemi jeho cenzurními mechanismy, kompromisy a utlumováním“.¹³⁸ Zároveň prezentuje „návrat vytěsněného“ a přivádí na scénu extrémní stavy bytí, skrze něž manifestuje svůj vliv nevědomí. Abychom se však oproti Brooksovi dostali dále, musíme se ptát, jaký charakter tato touha má a nakolik je toto uvolnění nevědomých tužeb přesvědčivé. Pixérécourtova dramata jsou postavená na překonávání překážek, jež brání touze v cestě, a konečném vítězství nad represí, ovšem tato uvolněná touha je definovaná výhradně pozitivně, neobsahuje v sobě žádnou rozpornost, tudíž jí chybí věrohodnost. Gotické romány zpravidla nabízely vyváženější koncepci, ovšem postrádaly potřebnou sofistikovanost, romantici zase vnímali touhu pouze subjektivně. Krutou dimenzi touhy v rámci melodramatické imaginace plněji vystihl až Balzac a později Dostojevskij, Melville, Conrad či Faulkner. V Balzakově díle dostává prostor vůle, která osvobozuje od všech tabu, ale také žene člověka do propasti („Chtění náš spaluje a moc nás ničí“).¹³⁹ Skutečným mistrem temné, iracionální stránky lidské touhy je pak Dostojevskij. Heslo Ivana Karamazova „Bůh je mrtev, vše je dovoleno“ značí radikální svobodu, jež však bez morální opory propadá zlu („Oheň vyvolal duševní posun a probudil v lidech ničivé instinkty, jež bohužel dřímou v každém z nás“).¹⁴⁰ Conrad

¹³⁵ FAULKNER, William. *Když jsem umírala*. Praha: Odeon, 1967, s. 99.

¹³⁶ FAULKNER, William. *Absolone, Absolone*. Praha: Mladá fronta, 1966, s. 172.

¹³⁷ MURPHY, Richard. *Poetika hysterie: expresionistické drama a melodramatická imaginace*. In: Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny. Brno: Host, 2010, s. 137.

¹³⁸ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 41.

¹³⁹ BALZAC, Honoré de. *Oslí kůže*. Praha: Melantrich, 1949, s. 41.

¹⁴⁰ DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Běsi*. Praha: Leda, 2008, s. 346.

potom v *Srdci temnoty* (1899) tematizuje děsivou přitažlivost zla v podobě absolutní vzpoury proti Zákonu a paroxysmu vlastní libovůle. U všech těchto tří autorů je patrné, že navzdory zaměření na temnou stránku touhy ji považují za něco, co musí být potlačeno a svázáno morálkou, ať už náboženskou či zdánlivě sekulární. Toto pojetí prolamuje psychoanalýza, jež ovšem postupně vytváří nové formy omezení (viz kapitola 1. 2. 3.). Artaud, který, ač byl sám velkým moralistou, naopak viděl v umělecky zachycené dionýské touze nejen ničivý, nýbrž také tvořivý prostředek k vymanění ze společenských a psychických kódů a zároveň k léčbě obrovského mravního nádoru, jímž lidstvo trpí.

1.1.4. Tragédie a melodrama

Brooks věnuje pozornost také jedné z klíčových otázek teorie melodramatu, která se objevuje i ve většině zásadních textů týkajících se melodramatu filmového, totiž vztahu mezi melodramatem a tragédií. V 60. let minulého století začala v akademické sféře probíhat debata, jak tyto dva fenomény, nikoli jen žánry, proti sobě vymezit. Někteří vnímali melodrama jako výraz úpadku divadla započatého na konci 18. století, jenž se promítl i do vyšších forem dramatu (Steiner),¹⁴¹ jiní se snažili ukázat, že melodrama a tragédie představují dva protikladné, věčně přítomné mody zkušenosti (Heilman),¹⁴² nebo definovat tragédii jako „melodrama s přidanou hodnotou“ (Bentley).¹⁴³ Brooks zpochybňuje hierarchičnost těchto pojmů a tvrdí, že „nahrazení“ tragické vize melodramatickou imaginací v 18. století neznamenal kulturní úpadek, nýbrž logickou adaptaci na novou dějinnou situaci.¹⁴⁴ Jelikož otřes kolektivní víry v posvátno vyvolaný osvícenským racionalismem učinil tragédii nemožnou, představuje melodrama jediný prostředek, který v postsakrální době alespoň částečně naplňuje její osvobozující, katartický efekt.¹⁴⁵ Toto vymezení je nicméně nedostačující, proto se pokusím stručně definovat základní rozdíly mezi tragickou a melodramatickou imaginací, které mi v další kapitole pomohou dokázat, že Artaud měl navzdory formálním proklamacím blíže

¹⁴¹ viz STEINER, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961.

¹⁴² viz HEILMAN, Robert Bechtold. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press, 1968.

¹⁴³ BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Applause Books, 1964, s. 218.

¹⁴⁴ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 14–16.

¹⁴⁵ Tamtéž.

k melodramatu než k tragédii. Netřeba dodávat, že tyto difference neplatí absolutně a slouží jen jako výchozí příklady.

1. Tragédie nacházela oporu v transcendentním řádu, melodrama tuto jistotu ztratilo a nahradilo posvátno neurčitým morálním okultnem (viz výše).

2. Melodramatický exces má daleko spektakulárnější, expresivnější povahu než ten tragický. V tragédii se nejdramatičtější okamžiky zpravidla odehrávaly mimo jeviště, zatímco melodrama tyto momenty ukazuje v co nejextrémnější podobě. Melodrama rovněž klade větší důraz na monumentální výpravu, přepjaté herectví a šokující zvraty, byť třeba jakubovské a karolinské divadlo jej v tomto aspektu předznamenává.

3. Melodrama je formou lidovou (ne však nutně demokratickou), tragédie aristokratickou. Kladnými postavami melodramatu bývají lidé prostého či buržoazního původu, kteří se dokážou vzdmout k hrdinským činům, nicméně zůstávají věrni rovnostářským ideálům, kdežto padouchové tyto hodnoty ohrožují.¹⁴⁶ Lidovost melodramatu je daná také jednodušším jazykem, který se radikálně liší od tragické vznešenosti.

4. Melodrama, zvláště po nástupu romantismu, má na rozdíl od klasické tragédie povětšinou groteskní charakter, tj. směšuje elementy krásného a ošklivého, duchovního a animálního, vážného a komického. Renesanční tragédie sice vstřebávala prvky groteskní lidové kultury, ale uchovala si onen tragický majestát, který je melodramatům a moderním dramatům obecně na hony vzdálený.

5. Klasické melodrama je přirozeně konfrontační, reaktivní, má neustálou potřebu dělat ze svých postav oběti a hledat viníky v „těch druhých“. Nietzsche by melodrama nepochybně označil za výraz resentimentu.¹⁴⁷ V tragédii hrdina naopak přijímá plnou odpovědnost za svou vinu, i když nám z dnešního pohledu připadá, že se žádného provinění nedopustil (viz Oidipus).

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 54.

¹⁴⁷ viz NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogie morálky: polemika*. Praha: Aurora, 2002.

6. Melodramatickým postavám chybí sebereflexe a vhléd do vlastní situace, kdežto tragičtí hrdinové tuší síly, které je ženou, a nakonec dospívají k racionálnímu poznání. Protagonisté zpravidla jednají slepě, bez vědomí vyššího řádu nebo nejednají vůbec, činy tragických postav, jakkoli jsou bezmocné proti osudové nutnosti, bývají promyšlené. Tragédii je vlastní kontemplace, melodramatu potřeba sebevyjádření.¹⁴⁸

7. Jak říká Heilman, melodramatický hrdina je monopatický, hnaný silným, jednotným impulsem, zatímco definičním znakem tragické postavy je rozpolcenost, vnitřní konflikt.¹⁴⁹ Toto rozdělení ovšem zdaleka neplatí bezvýhradně. Sofistikovanější melodramata od jednorozměrnosti zpravidla upouštějí nebo je využívají jen jako východiska, která v průběhu děje problematizují (doména Fassbinderova). Jednoznačný nemusí být ani jejich emocionální efekt,¹⁵⁰ jak ukázala Linda Williams na názorném příkladu *Stelly Dallas*. A naopak, některé tragédie, například Aischylův *Upoutaný Prométheus* (415 př. n. l.) nebo Shakespearův *Richard III.* (1591), jsou do značné míry založené na monopatických charakterech a emocích. Zejména v tomto ohledu lze tedy hovořit spíše o tendenci než o nějakém jasném pravidlu pro rozlišení tragédie od melodramatu, nicméně pro nás má daná kategorie přece jen význam, protože Artaud a Fassbinder s melodramatickou monopatičností výrazně pracují.

8. Na rozdíl od tragédií, které nechávají své postavy bezmocné vůči transcendentnímu osudu,¹⁵¹ melodramata svým hrdinům dávají naději na překonání zoufalé situace, byť třeba jen utopickou. Sirkovy hrdiny „zachraňuje“ ironický happy end, Fassbinderovy a Artaudovy postavy udržuje v naději specifická morální utopie.

1.2. Thomas Elsaesser a hollywoodské rodinné melodrama

V oblasti filmové teorie melodramatu je dosud nejvlivnějším dílem poměrně krátká studie Thomase Elsaessera *Tales of Sound and Fury* z roku 1972, která jako první přinesla ucelený pohled na základní estetické a ideologické znaky hollywoodského

¹⁴⁸ HEILMAN, Robert Bechtold. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press, 1968, s. 125.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 84–86.

¹⁵⁰ Srovnání emocionálního účinku tragédií a melodramat se věnuje např. GALLAGHER, Kent G. *Emotion in Tragedy and Melodrama*. *Educational Theatre Journal*, Vol. 17, No. 3, 1965, s. 215–219.

¹⁵¹ STEINER, George. *"Tragedy" Reconsidered*. *New Literary History*, Vol. 35, No. 1, 2004, s. 4.

rodinného melodramatu 50. let. Práce vznikla v době, kdy se po dlouhou dobu odmítavý pohled filmových kritiků a teoretiků na fenomén melodramatu začínal proměňovat. Neomarxisté z časopisů Cahiers du cinéma a Screen se zajímali o subverzivní aspekty děl klasických hollywoodských autorů, mezi něž patřili také Vincente Minnelli, Nicholas Ray a především Douglas Sirk. Sirk začal být najednou považován za brechtovského režiséra, jenž skrze zcizující formální stránku odhaloval rozpory skryté v buržoazní ideologii. V roce 1967 mu v Cahiers du cinéma při příležitosti retrospektivy jeho filmů věnovali interview a esej, již psal Jean-Louis Comolli,¹⁵² britský Screen o čtyři roky později Sirkovi dokonce dedikoval zvláštní číslo.¹⁵³ Brechtovský výklad Sirkovy tvorby našel nejsilnější vyjádření v knize Jona Hallidaye *Sirk on Sirk* (1971),¹⁵⁴ která částečně vycházela ze zmíněného rozhovoru pro Cahiers, a eseji Paula Willemena *Towards an Analysis of the Sirkian System* (1972).¹⁵⁵ Elsaesser na tyto marxistické interpretace navázal a obohatil je vlivem psychoanalýzy, jež s tématem rodinného melodramatu přirozeně souzněla, především však zaměřil pozornost nikoli na jednoho konkrétního režiséra, nýbrž na hollywoodské rodinné melodrama jako kulturní a estetický fenomén s hlubokými historickými kořeny. Z hlediska vývoje filmové teorie melodramatu tvoří Elsaesserův text most mezi studii orientovanými na otázky auterství a mizanscény a pozdějšími obecněji zaměřenými statěmi, jež vycházely z psychoanalýzy či kulturálních studií. Pro nás bude nejdůležitější stylistická stránka, neboť Elsaesserova studie podává přesvědčivý přehled výrazových prostředků, kterými melodrama utváří své významy, souvislosti s marxistickým a psychoanalytickým myšlením ovšem zmíním rovněž.

Elsaesserově práci nebudu věnovat takový prostor jako té Brooksově, nejen z důvodu podstatně kratší délky, ale zejména kvůli tomu, že se mnohé jejich poznatky (například ohledně genealogie melodramatu) do značné míry překrývají a nemá cenu opakovat již řečené. Esej sice vyšla o čtyři roky dříve než *Melodramatická imaginace*, nicméně

¹⁵² Článek se jmenoval *L'aveugle et le miroir* (Slepý muž a zrcadlo), viz KLINGER, Barbara. *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, s. 8.

¹⁵³ Tamtéž, s. 5.

¹⁵⁴ HALLIDAY, John. *Sirk on Sirk: Interviews with Jon Halliday*. London: Secker & Warburg, 1971.

¹⁵⁵ WILLEMEN, Paul. *Towards an Analysis of the Sirkian System*. Screen, Vol. 13, No. 4, 1972, s. 128–133. Více informací o historickém kontextu a vlivu zmíněných prací Hallidaye a Willemena viz KLINGER, Barbara. *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, s. 8–10; 14–15.

Brooksův výklad historie a obecných estetických rysů melodramatu je i vzhledem ke knižnímu formátu komplexnější. Budu se proto soustředit hlavně na ty aspekty Elsaesserovy studie, jež přímo souvisejí s filmem a jeho unikátními prostředky k vyjádření melodramatické imaginace.

1.2.1. Genealogie

Elsaesser začíná svou stat' přehledem historických kořenů melodramatu, které nachází na jedné straně ve středověkých morálkách, na straně druhé pak stejně jako Brooks ve francouzském porevolučním dramatu. Druhá linie posléze vyústila do románů Balzaka, Sueho, Dickense či Huga, pro něž melodrama neznamenovalo jen žánr, nýbrž především „výraz určitého historicky a sociálně podmíněného způsobu vnímání“,¹⁵⁶ který byl charakteristický pro celé 19. století.¹⁵⁷ Užitečnost melodramatu podle Elsaessera spočívala (a stále spočívá) ve schopnosti přeložit obecná témata (rozpor mezi touhou a zákonem, mezi zodpovědností a svévolí, mezi nastupujícími společenskými vrstvami a vrstvami etablovanými) do situací, které odkazují ke společné zkušenosti.¹⁵⁸ I když autor na rozdíl od Brookse nehovoří o nějakém transcendentním morálním okultu, pocit přináležitosti, jež melodrama vyvolává, popisuje velmi podobně. Sofistikovanější melodrama nicméně může nabídnout víc než jen silnou identifikaci: skrze svou excesivní formu dokáže lépe než ostatní žánry reprodukovat ekonomické, sociální a emocionální vykořisťování, jež v dané společnosti panuje.¹⁵⁹ Jestliže melodrama vždy oscillovalo mezi subverzivní a únikovou funkcí,¹⁶⁰ hollywoodské filmové melodrama z prostředí „typické americké rodiny“ 50. let představuje dějinnou kapitolu, v níž první z těchto rolí výrazně převládla.

Specifický vývoj filmového melodramatu Elsaesser bohužel neprobírá dostatečně detailně (primární jsou pro něj literární a dramatické zdroje), ale některé předchůdce vrcholných melodramat z 50. let přesto zmiňuje. Podobně jako Brooks v předmluvě ke

¹⁵⁶ ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 171.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 168–172.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 166–172.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 185.

¹⁶⁰ Elsaesser ovšem zdůrazňuje, že tyto kategorie jsou relativní vzhledem k dějinnému kontextu. Tamtéž, s. 169.

druhému vydání *Melodramatické imaginace*¹⁶¹ vyzdvihuje melodramatický charakter němého filmu: režiséři museli vyvinout takový formální jazyk, který by kompenzoval neexistenci mluveného slova a zároveň vzbuzoval co největší emocionální účinek, proto využívali pestré škály expresivních neverbálních prostředků (dramatická hudba, výrazné svícení, bombastické dekorace, přepjaté herectví, velké detaily, efektní montáž a pohyby kamery aj.).¹⁶² Elsaesser jmenuje několik tvůrců z němé éry (Griffith, Murnau, von Stroheim) a těch, co na němém filmu začínali (Hitchcock, von Sternberg, Lang a další), ovšem dále je nerozebírá. Je škoda, že se blíže nezabývá ranými atrakčními melodramaty¹⁶³ či expresionistickými a gotickými melodramaty z 20. let (zejména těmi s Lonem Chaneyem, například *Fantomem opery* (1925) nebo *Alonzem, mužem bez rukou* (1927)), jež mají z hlediska evoluce melodramatické estetiky velký význam,¹⁶⁴ nicméně podat vyčerpávající historii takto rozsáhlého jevu je zvláště na malém prostoru obtížné. Co se týče následujících dvou dekad, v textu najdeme zmínku o fenoménu „ženského filmu“, kterému dominovalo herecké trio Crawford-Stanwyck-Davis, a melodramatech s gotickou sensibilitou. „Ženské“ snímky, z nichž jmenujme například *Stellu Dallas* (1937) Kinga Vidora či *Život je cesta* (1942) Irvinga Rappera, vnesly do hollywoodské kinematografie silné a obětavé ženské postavy, jež čelí společenskému útlaku či traumatům spojeným s mateřstvím, tudíž není překvapivé, že se později ocitly ve středu zájmu feministické teorie.¹⁶⁵ Gotická melodramata, například Hitchcockova *Mrtvá a živá* (1940) či Cukorovy *Plynové lampy* (1944), pak obohatily melodrama o prvky známé z gotických románů (strašidelné domy, duchové, noční můry atd.) a znovu upozornily na spřízněnost těchto dvou forem, navíc umožnily předvést ve vyhocené formě některé freudovské motivy.¹⁶⁶

¹⁶¹ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. x–xii.

¹⁶² ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 173.

¹⁶³ Tomuto fenoménu se později obsáhle věnoval Ben Singer, viz SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

¹⁶⁴ Zmiňuje pouze vliv Maxe Reinhardta a dalších expresionistických dramatiků na melodramatické pojetí mizanscény ve filmech Ophülsa, Sirka, Lubitsche aj. ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 173.

¹⁶⁵ Přestože měly tyto snímky většinou tradičně hollywoodské konzervativní vyznění, feministická filmová teorie v nich objevovala subverzivní prvky. K fenoménu „ženského filmu“ a „mateřského melodramatu“ viz např. HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: Chicago University Press, 1987.

¹⁶⁶ ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 179–180.

Hollywoodské rodinné melodrama z 50. let do sebe vstřebalo všechny zmíněné vlivy, přidalo výraznější marxistické a psychoanalytické motivy a dokázalo melodramatickou estetiku převést do kontextu americké domácnosti. Z hlediska vývoje melodramatické imaginace však v mnoha směrech představuje zlom. Zaprvé, morální polarizace zde ustupuje do pozadí (jakkoli nemizí úplně), téma společenské a psychické represe, která představuje jediné jasné, byť etické dimenze částečně zbavené, zlo, je pro režiséry nosné i bez hledání vyššího morálního univerza a dělení světa na ty „dobré“ a ty „špatné“. Zadruhé, v do té doby žádné podobě melodramatu nebyly postavy tak neschopné sebereflexe a produktivního jednání. Zatřetí, rodinné melodrama bylo zatím nejvíce ovlivněno psychoanalytickými poznatky, což se ukázalo jako dvousečná zbraň. Pro nás, stejně jako pro Elsaessera, budou progresivní rodinná melodramata Douglase Sirka, Nicholase Raye, Vincenta Minnelliho, Elii Kazana a dalších výchozím bodem, protože jako celek tvoří dosud nejkompexnější systém melodramatických estetických znaků ve filmové podobě, z něhož výrazně čerpal také Fassbinder. Artaud sice nesdílel zájem Sirka a spol. o prostředí rodinné domácnosti, nicméně výrazové prostředky rodinného melodramatu jsou Artaudovu pojetí velmi blízké a někteří ze zmíněných režisérů inspiraci Artaudem přímo přiznávali.¹⁶⁷

1.2.2. Melodramatická forma aneb Jak vnést do dramatu melos

Analogicky s Brooksem Elsaesser definuje melodrama jako expresionistickou estetiku, „určitou formu dramatické mizanscény charakteristickou dynamickým užitím prostorových a hudebních kategorií na úkor intelektuálních a verbálních“.¹⁶⁸ Stylistické prostředky v melodramatu slouží k nasycení filmového světa excesivními znaky, jež vyjadřují vnitřní pocity hrdinů a podstatu problémů, které oni sami nedokážou formulovat nebo si jich ani nejsou vědomi. V obecnějším smyslu tyto znaky upozorňují na sociální a psychický útisk, jenž se odehrával ve zdánlivě bezstarostné eisenhowerovské Americe. U melodramatu tedy platí více než u většiny ostatních

¹⁶⁷ viz interview s Douglasem Sirkem v časopise Bright Lights Journal z roku 1977: STERN, Jane. *Two Weeks in Another Town: Interview with Douglas Sirk*. Bright Lights Film Journal, Vol. 48, 2005. <http://brightlightsfilm.com/48/sirkinterview.php#.Uz25WzeKA-V>

¹⁶⁸ ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 173.

filmových stylů tvrzení, že forma utváří význam. Sirkův výrok, jež Elsaesser cituje, shrnuje tuto skutečnost velmi přesně: „V průběhu natáčení [filmu *Psané ve větru* (1956)] 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.“¹⁶⁹ Na formální a narativní prostředky, které z dramatu utvářejí melodrama, se v návaznosti na Elsaesserovy poznatky blíže podívám v následujících odstavcích. Opět se budu držet kategorií prostoru, času a jazyka, téma touhy potom dostane prostor v následující subkapitole.

Mizanscéna v rodinném melodramatu je, jak Elsaesser potvrzuje,¹⁷⁰ přeplněná významem: „naddeterminovanost“ prostorových znaků zde má klíčovou úlohu, neboť expresionistická estetika vytváří kontrast vůči všednímu prostředí domácností, v němž se odehrává děj. Pátrání po hlubším smyslu v každodenní realitě, kterým proslul román 19. století, tudíž získává ostřejší obrysy. Tato „defamiliarizace“ známého prostředí bývá buď zjevná již od počátku, nebo je výsledkem deformovaného vidění způsobeného halucinací či psychickou poruchou, například v Rayově snímku *Silnější než život* (1956) slouží maniakální imaginace hlavního hrdiny jako protiklad vůči všudypřítomné banalitě, jež ho obklopuje. Režiséři k ozvláštňení skutečnosti využívají široký repertoár nástrojů: výraznou barevnou stylizaci (práce s barevnými paralelami a kontrasty u Sirka a Minnelliho), bombastické dekorace (luxusní jižanská rezidence plná loveckých trofejí, drahého koženého nábytku a všudypřítomné rudé barvy v Minnelliho *Domovu na kopci* (1960)), nepřírozené svícení (expresionisticky laděná hra světla a stínu v Minnelliho *Město iluzí* (1952)), zvláštní předměty (falické repliky ropných věží v Kazanově *Třpytu v trávě* (1961)), hysterické montážní sekvence (tanec smrti v *Psané ve větru*), deformace obrazu (rozostření a následné zbarvení záběru do ruda, které znázorňuje psychotickou vizi hlavního hrdiny v *Silnější než život*) a pochopitelně také hudbu, včetně diegetické (katartické vystoupení gospelového sboru na pohřbu černošské služky v Sirkově *Imitaci života* (1959)). Expresivního významu však nabývají i zcela obyčejné věci (květiny, svícny, krby, schodiště atd.) či přírodní jevy (vítr, sníh), samostatnou kapitolu pak tvoří portréty a zrcadla. Mizanscéna je zároveň koncipována tak, aby působila klaustrofobicky: většina dění se soustřeďuje do uzavřených a přeplněných

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 166.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 175.

prostor rodinných domů či jiných institucí (nemocnice, školy), exteriérové scény bývají méně frekventované. Všechny uvedené prostorové znaky zprostředkovávají dva základní významy, jimiž jsou režiséři rodinných melodramat posedlí. Zaprvé, vyjadřují emocionální traumata hrdinů ve vyhrocené podobě. Jejich niterné stavy se promítají do mizanscény a okolních předmětů, ať už nepřímo, například když se v Minnelliho *Pavučině* (1955) doktor McIver svěřuje své ženě s tajemstvím, skleničky vína, čínský porcelán a podnos s drinky vystihují křehkost dané emocionální situace,¹⁷¹ nebo doslovně jako v jedné z fantasmagorických vizí otce ve zmiňovaném filmu *Silnější než život*. Zadruhé, obnažují charakter represe, jež jim brání naplno projevit touhu. Klaustrofobické prostředí zahlcené objekty v tomto směru doplňuje obsedantním rámováním: postavy často vidíme za sklem, mřížkou či závojem nebo odražené v zrcadle. Zvláště zrcadla jsou pro melodrama zcela zásadní, protože dokážou odhalit jak narcisistickou posedlost (Minnelliho *Paní Bovaryová* (1949)), tak vnitřní rozpolcenost (Blanche v Kazanově *Tramvaji do stanice Touha* (1951)). V obecném smyslu pohled do zrcadla představuje výraz odcizení: progresivní hollywoodská melodramata totiž prohlédla iluzi, která se za touto formou sebepotvrzení skrývá. Tato funkce nachází snad nejvýraznější uplatnění v Sirkově snímku *Vše, co nebe dovolí* (1955), v němž ji plní nejen zrcadla, ale v jedné ikonické scéně také televizní obrazovka, ve které hlavní hrdinka Cary spatří sebe sama poté, co jí děti darují luxusní televizor jako „odměnu“ za to, že se vzdala svých tužeb. Výraznou roli hrají také portréty otců, jež symbolizují patriarchální autoritu svazující mladé hrdiny. Elsaesser upozorňuje na scénu z Rayova *Rebela bez příčiny* (1956), v níž dá Jim Stark svou emocionální vzpouru proti rodičovské autoritě najevo tak, že prokopne obraz svého otce.¹⁷² Dokonalou ukázkou propojení obou funkcí prostorových znaků je závěrečná scéna snímku *Psané ve větru*, v níž rozmazlená dcera ropného magnáta, zdrcená ztrátou otce a bratra a zklamaná neopětovanou láskou, hledí falický model těžařské věže, zatímco na ni „dohlíží“ obří portrét otce: promítání sexuální a emocionální frustrace do objektu se snoubí s nevědomou fixací na otcovskou figuru.

Z hlediska narace Elsaesser představuje melodrama jako alternativu vůči klasickému hollywoodskému vyprávění. Melodramatická narace se neřídí kauzalitou ani

¹⁷¹ Tento příklad uvádí sám Elsaesser: Tamtéž, s. 180.

¹⁷² Tamtéž, s. 178.

elementárními zákony logiky, nýbrž odpovídá extrémním emocionálním stavům svých hrdinů. Noël Carroll by řekl, že události jsou organizovány s důrazem na „emocionální zaostření“, tedy aby vyvolaly co největší asimilaci s danou postavou a co nejsilnější citovou odezvu.¹⁷³ Žitý čas je v melodramatu zkrácen na úkor intenzity, proto se děj zakládá na rychlých přechodech z jednoho extrému do druhého („narativní schéma vzestupu a pádu“)¹⁷⁴ a zhušťování motivací a citových pnutí postav do metaforických scén či sekvencí: Elsaesser uvádí jako příklad němý sled obrazů v Minnelliho *Čtyřech jezdcích z apokalypsy* (1962), kde vyjíždka hlavních hrdinů vypráví a předvídá celou trajektorii jejich vztahu.¹⁷⁵ Jak napsala v návaznosti na Elsaesera Lea Jacobs,¹⁷⁶ základní jednotkou melodramatického vyprávění je situace, v níž se běh narativní akce dočasně zastavuje a dochází k emocionálně vyostřené konfrontaci mezi postavami, zmíňme například scénu z filmu *Psané ve větru*, ve které opilý Kyle se zbraní v ruce obviňuje svého nejlepšího přítele Mitche ze všech svých životních neúspěchů. Kauzální spojení mezi těmito vypjatými situacemi jsou záměrně slabá, daleko podstatnější úlohu hrají nahodilé, často zcela nelogické zvraty (hrdinka Sirkovy *Nádherné posedlosti* (1954) po letmém kontaktu s jedoucím autem přijde o zrak), elipsy či symbolické zmrazení děje, když hrdinové zasažení šokem nejsou schopni slov ani jednání¹⁷⁷ (viz záběr na Kyleovu zděšenou tvář, jakmile se dozví, že je impotentní). Specifikem rodinného melodramatu, že situace na rozdíl od předchozích forem melodramatu a jiných hollywoodských žánrů nevyústí v činy, jež by dokázaly změnit stav věci k obrazu hrdinů.¹⁷⁸ Děj se pohybuje v začarovaném kruhu („Dorothy Malone miluje Rocka Hudsona, který touží po Lauren Bacall, která prahne po Robertu Stackovi, který chce jen umřít“, jak shrnul zápletku *Psané ve větru* Elsaesser),¹⁷⁹ jež nikdo nedokáže rozetnout. Šťastný konec, který většinu melodramat uzavírá, pak často bývá logicky

¹⁷³ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 161.

¹⁷⁴ ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 174. Projevy této narativní struktury blíže zkoumá Cynthia Baron: BARON, Cynthia. „*Tales of Sound and Fury*“ *Reconsidered: Melodrama as a System of Punctuation*. *Spectator*, Vol. 13, No. 2, 1992, s. 46–59.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 174.

¹⁷⁶ JACOBS, Lea. *The Woman's Picture and the Poetics of Melodrama*. *Camera Obscura*, Vol. 31, 1993, s. 121–147.

¹⁷⁷ Přímé napodobeniny divadelních živých obrazů se v hollywoodských rodinných melodramatech vyskytovaly málokdy, zmrazení děje v podobě delšího záběru na šokované postavy neschopné slova je však kinematografickou obdobou téhož.

¹⁷⁸ ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 177.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 184–185.

neopodstatněný či otevřeně ironický (náhlé zjevení srdce za oknem v Sirkově *Vše, co nebe dovolí*). Právě v této nemožnosti aktivního jednání, jež by přineslo racionální řešení problémů, Elsaesser spatřoval subverzivitu melodramatu ve vztahu k buržoazní ideologii.¹⁸⁰

Melodramata z 50. let rovněž zdokonalila využití expresivních a intenzivních kvalit jazyka. S koncem němé éry se melodrama muselo vyrovnat s problémem, jak nabít mluvené slovo emocionální a významotvornou silou. Režiséři nacházeli pochopitelnou inspiraci v divadelních prostředcích, především začali výrazněji pracovat se zvukovou podobou řeči (dikce, intonace, tempo). Tento trend vyvrcholil právě s nástupem Sirka, Kazana, Minnelliho, Raye a dalších: všichni zmínění autoři měli bohaté zkušenosti s divadelní tvorbou, proto není žádným překvapením, že se snažili obohatit filmovou řeč o teatrální prvky. Zároveň vycházeli z významných amerických dramatiků té doby, jako byli Tennessee Williams či Arthur Miller, kteří kladli velký důraz na expresivní herectví a melodramatickou rétoriku. Z výsledných děl Sirka a dalších můžeme vidět, že melodrama 50. let neznalo pojmy jako „tlumený projev“ nebo „suché dialogy“: mluva je vždy v první řadě dramatická, prokládaná výkřiky, vzlyky a vzdechy, které mají význam samy o sobě. Výpovědi míří k maximálnímu sebevyjádření a co nejširší rozlehlosti v prostoru. 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“,¹⁸¹ a nabývá tak až psychoanalytického významu. Důležitý prvek představují také náhlá oněmění postav ve chvíli, kdy se dozvědí zdrcující zprávu. V rodinných melodramatech z daného období sice nenalezneme tolik velkých detailů jako v němých filmech, nicméně v takovýchto momentech zachycují „afekt vybuchující ve výrazu tváře“¹⁸² (Thein) velmi často. Závažnost si i v této podobě melodramatu zachovaly neverbální vyjadřovací prostředky (mimika, gesta, pohledy, držení a pohyby těla atd.), které zdaleka nejsou pouhým doplňkem mluveného slova, nýbrž plnohodnotnými excesivními znaky.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 177.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 173.

¹⁸² THEIN, Karel. *Dějiny, obraznost, kritika*. In: Rychlost a slzy: filmové eseje. Praha: Prostor, 2002, s. 24.

1.2.3. Freud a Marx v kontextu americké domácnosti

Jak tvrdí Elsaesser, prostřednictvím rodinného melodramatu vstoupili do amerických domovů Sigmund Freud a Karl Marx.¹⁸³ Spřízněnost melodramatické imaginace s marxismem a zejména s psychoanalýzou jsem zmiňoval již v souvislosti s Brooksovou knihou, teprve v rodinném melodramatu však získává zcela konkrétní obrysy. Zájem filmových tvůrců o tyto teorie souzněl s intelektuální atmosférou dané doby: Freudovy myšlenky postupně pronikaly do obecného povědomí, marxisté (často imigranti) začali dostávat prostor na amerických univerzitách.¹⁸⁴ Podle Elsaessera v rodinných melodramatech psychoanalýza a marxismus spojují síly, aby odhalily rozpory skryté v buržoazní ideologii a ukázaly, co se odehrává za závojem „afirmativní kultury“ 50. let. Základní kontradikcí je zde nesoulad mezi touhou po sebevyjádření a aktivním prosazení vlastních zájmů a různými formami společenské a psychické represe, které tuto touhu omezují. Zatímco v mnoha jiných hollywoodských žánrech hrdinové překonávají tyto nástrahy skrze osvobozující racionální činy, nehledě na to, že zdroje útlaku většinou nemají obecnější sociální charakter a ona uskutečněná touha je ideologicky jasně ohraničená, v rodinném melodramatu takové východisko chybí. Rozpor místo toho ústí v neurózu, depresi, stihomam, závislost na alkoholu či drogách nebo jiné poruchy chování, v některých případech pak přímo končí iracionálním, sebezničujícím jednáním. Postavy nejsou nikdy líčené jako aktivní hybatelé dění, nýbrž jako oběti sil, vůči nimž se nemohou bránit, a jelikož mají tyto síly zdroj v určitém společenském jevu (nejčastěji patriarchální rodina a maloměšťácká morálka) nebo v samotném ekonomickém uspořádání, představuje rodinné melodrama účinnou kritiku těchto fenoménů.¹⁸⁵ Je ovšem pravdou, že většina melodramat však kritiku nedotáhne do konce, neboť vrcholí (jakkoli ironickým) návratem ke statu quo.

Z dalších podstatných souvislostí mezi psychoanalýzou a rodinným melodramatem nás budou zajímat dva korelativní jevy, jichž se Elsaesser rovněž dotýká: návrat vytěsněného a tzv. konverzní hysterie. Jak již bylo řečeno, melodrama realizuje návrat

¹⁸³ ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 179.

¹⁸⁴ Uplatnili se např. někteří příslušníci Frankfurtské školy (Siegfried Kracauer, Erich Fromm, Herbert Marcuse, jistou dobu v USA působil i Theodor Adorno).

¹⁸⁵ ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 185.

vytěsněného tak, že uvádí na scénu to, co se dominantní diskurs snaží potlačit, ať už jde o sociální patologie, otázky menšin či nevědomé tužby. Rodinné melodrama konkrétně tematizuje společenské problémy, jako je postavení žen ve společnosti (*Vše, co nebe dovolí*, *Hilda Crane* (1956, režie Philip Dunne), generační konflikt (*Domov na kopci*, *Rebel bez příčiny*), mužská impotence (*Psané ve větru*, Minnelliho *Někteří přišli v chvatu* (1958)), alkoholismus (*Tramvaj do stanice Touha*), fetišismus (rovněž *Psané ve větru*), rasismus (*Imitace života*) či vztah k homosexualitě (Minnelliho *Čaj a sympatie* (1956)), které, jak Elsaesser zdůrazňuje, však vždy dokáže vidět v širším kontextu, nikoli jako pouhé partikulární fenomény.¹⁸⁶ Touha, již postavy nemohou aktivně projevit, se manifestuje skrze prostorové znaky a extrémní projevy emocí, které jsou symptomem snahy vymanit se ze sociálních a psychických omezení, jež zpravidla nebývá úspěšnou.¹⁸⁷ Radikální formu tohoto symptomu představuje konverzní hysterie, již ve své slavné eseji *Minnelli and Melodrama* (1977) v návaznosti na Elsaessera a především Freuda popsal Geoffrey Nowell-Smith. V analogii k přeměně nevybité emoce, která se u pacienta vrací jako tělesný příznak,¹⁸⁸ je zmíněná energie v melodramatu, speciálně v tom minnelliovském, přenesena na tělo textu, tedy převedena do expresivní mizanscény, rozmáchlých gest a bombastické rétoriky.¹⁸⁹ Pro dílčí momenty některých rodinných melodramat však platí také onen původní, freudovský smysl, neboť nositelem afektivního významu se zde stává i fyzické tělo jako celek (tanec smrti v *Psané ve větru*). Tuto tělesnost později dovedl k dokonalosti právě Fassbinder, proto o ní ještě bude řeč, byť v trochu jiném kontextu než psychoanalytickém.

Spojení rodinného melodramatu s psychoanalýzou, jež Elsaesser a Nowell-Smith správně nastínili, má nicméně svá úskalí. Největší z nich tkví v pojetí samotné touhy. Rodinné melodrama chápe touhu jako nedostatek, který je potřeba neustále zaplňovat, ovšem nelze jej nikdy zcela uspokojit. Postavy se, ať vědomě či nevědomě, vždy ženou k cíli, jenž je nedosažitelný, proto takové jednání nemůže vést k ničemu jinému než k

¹⁸⁶ Tamtéž.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 180–184.

¹⁸⁸ Srov. FREUD, Sigmund. *K etiologii hysterie*. In: Spisy z let 1892–1899. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2000, s. 339–364.

¹⁸⁹ NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Minnelli and Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 193–194.

(sebe)destrukci.¹⁹⁰ Rodinné melodrama navíc podřizuje touhu oidipálnímu schématu: exaltované vybití emocí (agování) slouží jen jako připomínka vytěsněného traumatu z dětství (veškeré Calovo chování v Kazanově filmu *Na východ od ráje* (1955) symptomatizuje nedostatek otcovské lásky), nebo jako dočasná vzpoura proti patriarchální autoritě, předem odsouzená k neúspěchu (*Rebel bez příčiny*). Stručně řečeno, touha je v rodinném melodramatu téměř vždy reaktivní, svázaná a destruktivní, nejsou jí přisouzeny žádné produktivní, osvobozující kvality. Extrémní stavy a formy agování, skrze něž se má touha manifestovat, sice narušují racionalistický diskurs a systém zobrazování, který je s ním spjatý, ale ve výsledku jsou ohraničené, bezzubé a zakódované psychoanalytickým interpretačním strojem. Záblesk produktivní touhy však můžeme vidět ve zmiňované scéně dionýského tance smrti v *Psané ve větru*: v mimořádně působivé montážní sekvenci Marylee divoce tančí ve svém pokoji, zatímco její otec umírá na schodech. Na první pohled jde pouze o tradiční revoltu vůči autoritě, nicméně excesivní formální zpracování zde působí natolik silně, že touha hrdinky získává (byť jen po dobu této sekvence) aktivní, univerzální charakter. Jak ukážu v následující kapitole a především v analýze filmu *V roce se třinácti úplňky*, podobné momenty osvobození může přinést „artaudovské“ melodrama.

¹⁹⁰ ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 184–185.

2. Antonin Artaud a divadlo krutosti

V předchozí kapitole jsem představil melodramatickou imaginaci, její kořeny, základní estetické a ideové rysy a různé kontexty, v nichž se v minulosti projevovala. Nyní je načase prozkoumat, jak do této tradice zapadá idea divadla krutosti, jež pochází od francouzského dramatika, herce a prokletého básníka Antonina Artauda. Pojmout Artaudovo dílo jako celek je nesmírně obtížné, především proto, že je záměrně roztržštěné, věčně nehotové, protkané paradoxy a vzdorující snadnému zaškatulkování.¹⁹¹ Artaud navíc nikdy nebyl systematickým myslitelem, který by si dělal starosti s názorovou konzistencí, pevnou strukturou, přesným vymežováním pojmů či srozumitelností za každou cenu. Jeho myšlení zároveň prošlo nezanedbatelným vývojem, který musíme mít na paměti: temného surrealistu Artauda z 20. let nelze automaticky zaměňovat s Artaudem-vizionářem divadla krutosti, a už vůbec ne s Artaudem-schizofrenním „šilencem“ z psychiatrické léčebny. Jak je tedy možné uvést tvorbu francouzského autora do souvislosti s melodramatickou imaginací, aniž bychom se dopouštěli nemístných zjednodušení nebo se naopak utápěli v nejasných a vzájemně si odporujících koncepcích? Zaprvé, s výjimkou subkapitoly 2.1, která představí obecný kontext Artaudova myšlení a díla, se budu soustředit výhradně na Artaudovu divadelní teorii a související praxi, neboť právě vize divadla krutosti nastíněná ve sbírce esejů *Divadlo a jeho dvojenec* (1938) je nejsoudržnějším a nejpřesvědčivějším výrazem autorova souznění s melodramatickou estetikou a způsobem myšlení. Zadruhé, budou mě zajímat především ty aspekty Artaudovy teorie, které bezprostředně souvisí s kategoriemi, jež jsem uvedl v předchozí části, tedy exces a morální polarizace a specifické pojetí prostoru, času, jazyka a touhy.

Jak jsem zmínil, první subkapitola této části bude věnována obecnému kontextu Artaudova myšlení a díla, nepůjde však o tradiční biografii ani o prostý výčet základních idejí. S vědomím toho, co jsem napsal ohledně nemožnosti komplexního

¹⁹¹ Mnozí teoretici a filosofové, zejména ti poststrukturalističtí, vyzdvihovali fragmentární a nezavršenou povahu Artaudova díla jako přednost. Např. Jacques Derrida viděl v Artaudovi bojovníka proti západní metafyzice, Gilles Deleuze a Félix Guattari umělce vzdorujícího všem dualistickým a hierarchickým systémům myšlení, Michel Foucault v *Dějínách šílenství* (1961) zase tvrdil, že originalita Artaudova díla spočívá v jeho absenci, nemožnosti ucelené tvorby, a že jeho takzvané šílenství je neustálým zažíváním tohoto prázdna. Rozpad díla skrze šílenství nastoluje nezahladitelnou trhlinu, která nutí svět tázat se po sobě samém a zkoušet svou vinu, viz FOUCAULT, Michel. *Dějiny šílenství v době osvícenství*. Praha: Lidové noviny, 1994, s. 181–183. Ostatním zmíněným autorům se v práci ještě budu věnovat.

uchopení Artaudovy tvorby, pokládám za nutné alespoň představit určitou argumentační rovinu a styl vyjadřování, které jsou pro jeho díla (včetně těch spjatých s divadlem) charakteristické. Poznání Artaudova specifického diskursu nám umožní odhalit, jak výrazně zapadá mezi autory pod vlivem melodramatické imaginace a čím se této tradici vymyká. Ve druhé podkapitole se budu soustředit na základní znaky Artaudovy vize divadla krutosti ve vztahu k výše zmíněným kategoriím, jimž jsem podrobil i melodrama. Budu vycházet z esejí v knize *Divadlo a jeho dvojenec* a v doplňující formě také z ostatních Artaudových textů věnovaných divadlu. V následující subkapitole prozkoumám autorův vztah k tragédii a melodramatu. Pokusím se ukázat, že jeho proklamovaný návrat k tragédii měl být hlavně návratem k rituálnímu účinku těchto her než aplikací jejich charakteristických rysů. Jeho vize divadla vycházela spíše než ze Sofokla, Shakespeara či Racina z her jakubovské a karolinské éry, jež předznamenávaly melodramatickou estetiku, a samotných romantických a gotických melodramat. Nechci tím v žádném případě redukovat ideové zdroje artaudovského divadla jen na melodrama, jen mám v úmyslu ukázat, jak důležitou roli pro francouzského autora hrálo. V závěrečné podkapitole pak budu věnovat Artaudově adaptaci Shelleyho divadelní hry *Cenciové* (1935), která je jediným autorovým dílem založeným na myšlence divadla krutosti, jež bylo realizováno. Chtěl bych předvést, jak se autorovi podařilo uplatnit své pojetí prostoru, času, jazyka a touhy v praxi, a zároveň vyvrátit často opakovaný mýtus, že se jedná o propadák, kterým nemá smysl se akademicky zabývat. Samozřejmě mě budou zajímat zejména melodramatické aspekty této hry, rozdíly oproti originálu, nastalé potíže s realizací, jež zkomplikovaly převedení Artaudovy vize do praxe, a dobová recepce díla.

2.1. Artaud a melodramatický kontradiskurs

Navzdory pestrosti a fragmentárnosti Artaudova díla, které zahrnuje teoretické texty o divadle, dramata, verše, básně v próze, filmové scénáře, literární překlady, eseje o umění, pamflety proti zákazu omamných prostředků, statě o kultu peyotlu u indiánského kmene Tarahumarů, dopisy plné hysterických výlevů a konspiračních teorií či čtyřdílnou rozhlasovou hru, lze přece jen vysledovat určitý způsob uvažování a sebe prezentace, jenž prosvítá všemi jeho pracemi. Jak píše Susan Sontag, „odkaz [Artauda] netvoří završená umělecká díla, ale singulární přítomnost, jistá poetika, jistá

estetika myšlení, teologie kultury a fenomenologie utrpení“,¹⁹² a pokud bychom měli vystihnout jeho nejviditelnější obsesi, byla by jí vůle k absolutnímu zpřístupnění nejniternějších myšlenkových procesů a emocionálních stavů. V historii existovalo jen málo autorů, kteří by se snažili vyjádřit tajemné a nepostižitelné pochody vnitřního já natolik intenzivně a s tak vytrvalým úsilím jako Artaud. Již ve svých raných surrealistických sbírkách byl posedlý vpravdě melodramatickou touhou říci vše (impuls k „tout dire“, o němž mluvil Brooks), vyslovit nevyslovitelné, myslet nemyslitelné. Umělecké dílo pak není cílem samo o sobě, ale prostředkem k tomuto ideálnímu sebevyjádření. V *Pupku předpekli* (1925) říká: „Kde jiní nabízejí díla, nejde mi o nic jiného než odhalit svého ducha (...) Dílo nechápu odděleně od života. Stejně tak nechápu ducha jako něco odděleného od sebe sama. Každé z mých děl, každá z mých rovin, každé ze zmrzlých květenství mé vnitřní duše po mně slintají.“¹⁹³ Když v následující sbírce s názvem *Nervoměr* (1926) tvrdí, že „dosud nikdo tak precizně nevykreslil své intimní já“,¹⁹⁴ lze mu dát do jisté míry za pravdu. Artikulaci niterných duševních stavů však v jeho případě nutně doprovází extrémní sebetřýzeň, nejen proto, že psané a mluvené slovo nedokáže postihnout myšlenkové a emocionální procesy, nýbrž i kvůli zmatečné a roztříštěné povaze vnitřního života jako takového. Exaltace utrpení je podle něj paradoxně nezbytná, chceme-li dosáhnout tvůrčí autenticity, mravního očištění a osvobození od represí všeho druhu, včetně těch, která skýtá omezenost vlastního já. Pozdější vize divadla krutosti stojí právě na těchto základech.

Je zjevné, že toto úsilí o maximální expresivnost zapadá do logiky melodramatického kontradiskursu, který podle Murphyho uvádí na svět významy, jež se tradiční realismus snaží potlačit,¹⁹⁵ nicméně Artaud artikuluje melodramatickou imaginaci i v jiných ohledech. Jeho dílo je vzpourou proti panství rozumu,¹⁹⁶ proti materialistické západní společnosti, která vytěsnila vše magické a nadpřirozené,¹⁹⁷ proti logocentrismu,

¹⁹² SONTAG, Susan. *Přiblížování k Artaudovi*. In: Ve znamení Saturna. Praha: Paseka, 2011, s. 25.

¹⁹³ ARTAUD, Antonin. *Surrealistické texty*. In: Texty II. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 9.

¹⁹⁴ ARTAUD, Antonin. *From the Nerve Meter*. In: Selected Writings. Berkeley: UC Press, 1976, s. 85.

¹⁹⁵ MURPHY, Richard. *Poetika hysterie: expresionistické drama a melodramatická imaginace*. In: Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny. Brno: Host, 2010, s. 134.

¹⁹⁶ V *Dopisu buddhistickým školám* Artaud odmítá logiku a rozum jako otěže, pod nimiž již příliš dlouho úpíme, viz ARTAUD, Antonin. *Surrealistické texty*. In: Texty II. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 61.

¹⁹⁷ Artaud byl však mnohem radikálnější než většina ostatních autorů melodramatické imaginace. Jak si později blíže ukážeme, volal po vzpouře proti společenskému systému jako takovému, nikoli pouze dílčím negativním jevům. Např. v esejí *Inscenace a metafyzika* přímo říká, že „nynější sociální stav

nadvládě „Slova, které je měřítkem naší neschopnosti“.¹⁹⁸ Nepochybně by mohl být zařazen mezi moderní umělce, kteří podle Brookse reagovali na „závrativý pocit prázdnoty“, jež vyvolal rozpad transcendentních jistot¹⁹⁹ a k němuž byla meziválečná léta velmi náchylná. Stejně jako předchozí melodramatičtí autoři si uvědomoval důsledky plynoucí ze ztráty posvátna a pokoušel se ji zaplnit morálním okultnem, nikoli explicitním návratem k náboženství. Jeho morální okultno má však specifickou, téměř metafyzickou povahu. Každodenní realita podle něj představuje pouhý odraz „skutečnosti nebezpečné a prapůvodní, kde Principy, sotva vystrčí hlavu, už zase jako delfini se honem noří do temnoty vodstev“.²⁰⁰ Běh věcí neurčují fyzikální zákony, nýbrž kosmické síly, jimž dominuje ona krutost. Artaudovo morální okultno má sice manichejskou povahu, ale autor na rozdíl od idealistů typu Rousseaua, Schillera či Huga nevěřil v triumf dobra nad zlem ani v možnost uspořádání společnosti podle nějaké abstraktní ideje, vyznával spíše tradici gotického melodramatu. Zároveň měl blízko ke gnostickému myšlení, které pramenilo z pocitu, že jsme jati démonickými silami, jež v univerzu opuštěném všemi bohy tyjí z lidského ducha, a že jediná dostupná svoboda je svoboda nelidská a zoufalá.²⁰¹ Úzkost tudíž nevyvěrá jen z nespravedlivých společenských poměrů, které lze napravit nějakým lepším sociálním systémem, ale především z působení temných sil, čímž se Artaud shoduje jak s gnostiky, tak s autory gotické fikce. Oproti nim však boj proti těmto mocnostem nepokládal za ztracený ani nehledal východisko v askezi a schopenhauerovském popření vůle nebo naopak v bezbřehém libertinismu: nastínil specifickou morální utopii o vysvobození člověka skrze krutost, nebo přesněji zápas s metafyzickou krutostí prostřednictvím krutého jednání (viz 2.2.2.). Krutost v tomto smyslu znamená „touhu po životě, kosmickou přísnost a nelítostnou nutnost (...) víru života požírajícího temnotu, ve smyslu oné bolesti, bez jejíž nevyhnutelnosti by se život nemohl uskutečňovat“.²⁰² Prostředkem

společnosti je nespravedlivý a zralý k likvidaci“ a „je-li také věcí divadla, aby se tím zabývalo, je to v první řadě věcí pušek“. Viz ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 45.

¹⁹⁸ Citováno z: DERRIDA, Jacques. *Divadlo krutosti a hranice reprezentace*. In: PETŘÍČEK, Miroslav (ed.) *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann & synové, 1993, s. 124.

¹⁹⁹ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 21.

²⁰⁰ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 53.

²⁰¹ SONTAG, Susan. *Přibližování k Artaudovi*. In: *Ve znamení Saturna*. Praha: Paseka, 2011, s. 55–56. O Artaudově sklonu ke gnostickému myšlení se blíže rozepisuje Jane Goodall, viz GOODALL, Jane. *Artaud and the Gnostic Drama*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

²⁰² ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 115. Ke koncepci krutosti viz kapitola 2.3.

k tomuto osvobození pro něj bylo vysněné „pravé“ divadlo (byť se od něj po neúspěchu *Cenciů* na dlouhý čas odvrátil),²⁰³ které „vyvádí smysly z klidu, uvolňuje potlačené nevědomí, provokuje k pomyslné vzpouře“,²⁰⁴ uskutečňuje temnou, nespoutanou svobodu a uvádí na scénu nepopsatelné zápasy principů, aby všechny zdánlivé rozpory (hmota x duch, tělo x mysl, idea x forma, konkrétní x abstraktní) nakonec roztavilo „v jediný tvar, podobný zduchovnělému zlatu“.²⁰⁵ Jak tedy můžeme vidět, Artaudovo myšlení náleží přes určité formální odchylky plně k melodramatické tradici, jež spočívá v touze po vyjádření hlubší skutečnosti, odhalení či vytvoření vyššího mravního řádu, osvobození od společenského a duchovního útlaku a (znovu)nalezení přirozenosti. Od většiny melodramatických autorů se ovšem liší neskonale větší ambicí: rozpoutat skutečnou metafyzickou revoluci a vytvořit nové pojetí morálky, těla a subjektivity. Ale o tom až později.

2.1.1. Melodramatický exces a morální polarizace

Artaudův způsob vyjadřování zároveň dohání do krajnosti dva typické znaky melodramatické imaginace: exces a morální polarizaci. Začneme u prvního jmenovaného. Hyperbolická rétorika, monopatická záliba v popisování agónií, posedlost extrémními psychickými stavy (halucinace, sny, šílenství, drogové opojení) a dramaturgizace každodenních zážitků prosvítají všemi jeho díly i faktickými činy. V dovětku k jednomu z dopisů Jeanu Paulhanovi charakteristicky tvrdí: „Nemůžu tvořit bez entuziasmu a vždy zajdu příliš daleko“²⁰⁶ a jeho slova lze jen potvrdit. Excesivní poetika se v jeho textech navíc stupňovala s rostoucím fyzickým a mentálním utrpením, které zakoušel. Ukázková je v tomto ohledu již například prozaická báseň *Popis fyzického stavu z Pupku předpeklí*: „...Únava počátku světa, vnímání jeho přetěžkého těla, pocit neuvěřitelné křehkosti, jenž přechází v tříštivou bolest...“²⁰⁷ V roce 1929 potom píše Yvonne Allendyové: „Trpím příšerně. Bude-li to pokračovat, udělám konec, nevydržím. Můj zpackaný život je už stejně za mnou. Nikdo si neumí představit, jaká

²⁰³ V divadelní praxi už nikdy nepokračoval, nicméně na sklonku života ještě vydal dvě teoretické eseje, v nichž na myšlenky divadla krutosti navazoval: *Divadlo a věda* (1946) a *Divadlo a anatomie* (1947).

²⁰⁴ Tamtéž, s. 29.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 58.

²⁰⁶ Citováno z: INNES, Christopher. *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London and New York: Routledge, 1993, s. 60.

²⁰⁷ ARTAUD, Antonin. *Surrealistické texty*. In: Texty II. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 11.

muka snáším, neustále, v každém okamžiku.“²⁰⁸ V esejích z 30. let věnovaných divadlu své duševní stavy tolik netematizuje, nicméně už z výše uvedených citací jde rozpoznat, jak záměrně přehnanou rétoriku Artaud volí, viz esej *Divadlo a mor* z roku 1934 („Tělo se pokrývá červenými skvrnami, jež nemocný zpozoruje až tehdy, kdy už začínají černat. Nestačí se ještě ani vyděsit a hlava už mu hoří a strašlivě těžkne, podlamují se mu kolena. Zmocní se ho strašlivá únava, která jako mocný magnet nasává jeho molekuly rozštěpené vedví a vrhané do záhuby. Šťávy těla zběsile víří, připadá mu, že se prohánějí tryskem jeho útroby. Žaludek se zvedá, břicho jako by chtělo vychrlit svůj obsah otvorem mezi zuby...“).²⁰⁹ Samostatnou kapitolu tvoří dopisy z psychiatrické léčebny v Rodez: zmiňme jen dopis Frédéricovi Delangladedu z března 1943 („...jsem zde ve středu strašlivé bitvy, v níž se v každou denní i noční hodinu neustále sráží nebe a peklo...“).²¹⁰ Díla z posledních let Artaudova života přestávají být jasně srozumitelná, jejich emocionální expresivnost je však o to silnější, pro příklad citujme pasáž ze souboru textů *Artaud mômo* (1947): „znectěného, sraženého, vysátého v dřeni / tou nestydatou chátrou / samí křupani zasraní / co se neumí cpát jinou baštou / aby přežili / požirají / Artauda / mômo“.²¹¹ Artaud nicméně promítal i do veřejného vystupování, např. při slavné přednášce *Divadlo a mor* na Sorbonně v roce 1933 z ničeho nic přestal přednášet text a začal demonstrovat člověka, který umírá na mor,²¹² o jeho hereckých výkonech (svou roli hraběte Cenciho přeháněl tak intenzivně, že u některých hostů představení vyvolával smích)²¹³ nemluvě.

Vyhrocená morální polarizace rovněž představuje konstitutivní prvek Artaudova myšlení a díla. Již jsme viděli, jak velkou důležitost přikládá střetu manichejských kosmických sil a souboji protikladů (hmota x duch, jedinec x společnost, muž x žena, materialismus x idealismus, Západ x Východ atd.). Artaud však není dualistou v klasickém slova smyslu: oddělenost těchto sfér zakouší jako trauma, které chce paradoxně překonat tím, že tyto konflikty dovádí do extrému. Z našeho hlediska je nicméně nejpozoruhodnější mýtus, jež o sobě prostřednictvím svého díla Artaud

²⁰⁸ Citováno z: KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud - poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 45.

²⁰⁹ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojeneč*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 18–19.

²¹⁰ ARTAUD, Antonin. *Dopisy z Rodez*. In: *Texty II*. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 88.

²¹¹ ARTAUD, Antonin. *Artaud mômo*. In: *Texty III*. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 54.

²¹² HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 218.

²¹³ JAMIESON, Lee. *Antonin Artaud: From Theory to Practice*. London: Greenwich Exchange, 2007, s. 9.

vytváří a který nelze definovat jinak než jako melodramatický. Když Elsaesser napsal, že hollywoodská rodinná melodramata dokážou přesvědčivě vykreslit všechny hrdiny jako oběti,²¹⁴ o Artaudovi a postavách, do nichž se projektuje,²¹⁵ lze většinou říct to samé. Soustavně se snažil líčit sama sebe jako nepochopeného génia, nevinnou oběť, proti níž se spikly jak síly světské, tak síly kosmické. Různí filosofové a teoretici zdůrazňují schizofrenní rozměr Artaudovy osobnosti, ovšem málokdo vidí (nebo chce vidět) Artauda-paranoidního konspirátora a člověka, který neustále hledal nepřátele. Pronásledovali jej úplně všichni, temné síly, Bůh, Otec, církve, maloměšťáci, politici, akademici, novináři, kritici, soudci, policisté, doktoři (zejména psychiatři), americké tajné služby, židé atd. atd. Konfrontační a viktimizační tón byl výrazně přítomen již v jeho raných pracích,²¹⁶ s postupem času se však stupňoval a vrcholu dosáhl v textech z posledních let života, zejména v eseji věnované slavnému holandskému malíři *Van Gogh, zasebevražděný společností* (1947) či ve výboru *Přisluhovači a trýzně* (1947). V první z nich vypořádává van Gogha jako „jasnozřivého vyvolence“, jehož tělo bylo uhranuto a dohnáno k sebevraždě armádou zlých duchů, psychiatrů a konformních buržoá, kterým byly věštecké schopnosti velkého umělce na obtíž. Artaud samozřejmě neopomene srovnat van Goghův osud s tím svým.²¹⁷ V *Přisluhovačích a trýzních* zase barvitě popisuje účinky uhranutí na vlastní tělo: „Jako obžalovaný z touhy mít jedinečné tělo jsem byl pronásledován, napaden a pokousán hordami duševních parazitů, mikrobů, odporých erotických vetřelců z prdele, pyskatých nebo vousatých vampýrů, kteří mě dřeli, hoblovali, rašplovali, sestříhávali, pumpovali, vysávali, zkopali, propíchali, proděravěli, přelomili“ (...) „všude [jsem byl] vražděn, tráven, ubíjen k smrti, popravován na elektrickém křesle, aby mi bylo zabráněno znovu nalézt vědomí a znalost svých schopností a sil“.²¹⁸ Pod vrstvou resentimentu však v jeho díle lze najít také vizi absolutní metafyzické vzpoury, jež by neznamenal jen negaci, nýbrž i tvoření

²¹⁴ ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 185.

²¹⁵ Patřil mezi ně např. renesanční malíř Paolo Uccello, středověký filosof Pierre Abélard, autor gotického melodramatu mnich Matthew Gregory Lewis, hrabě Francesco Cenci, římský císař Heliogabalus nebo malíř Vincent van Gogh. Jakkoli je třeba v případě Cenciho nebo Heliogabala situace složitější, Artaud je všechny představil jako oběti temných sil nebo měšťácké morálky. Více v: STOUT, John Cameron. *Antonin Artaud's Alternate Genealogies*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press, 1996.

²¹⁶ Zmíňme např. texty *Dopis autorovi zákona o omamných prostředcích*, *Veškeré psaní je svinstvo* nebo *Dopis buddhistickým školám*. ARTAUD, Antonin. *Surrealistické texty*. In: Texty II. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 14–18; 23–26; 61–62.

²¹⁷ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, zasebevražděný společností*. In: Texty I. Praha: Herrmann & synové, 1995, s. 249–296.

²¹⁸ ARTAUD, Antonin. *Přisluhovači a trýzně*. In: Texty II. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 314; 316.

nového. Příkladem takové revolty budiž jeden z Artaudových hrdinů, Heliogabalus, korunovaný anarchista ze stejnojmenného díla z roku 1934, který v římské říši způsobil rozvrat a přehodnocení všech hodnot, ale jeho snažení bohužel ztratilo transcendentní ideu a propadlo bezbřehému erotismu, což znamenalo také jeho konec.²¹⁹ Zárodky této revoluce se objevují i v Artaudově koncepci divadla, nicméně zůstávají utopii. Jak říkal Jacques Derrida, divadlo krutosti sice „stvrzuje, je výkonem afirmace samé v její naprosté a nutné striktnosti“,²²⁰ ale tato afirmace, „jakkoli je zcela nevyhnutelná, nezačala ještě ani existovat“.²²¹

Z výše uvedených příkladů můžeme vysledovat jeden základní motiv, jímž je tělesnost. Nás bude tento aspekt zajímat proto, že Artaudova vize těla souvisí s melodramatickým pojetím, nýbrž především kvůli souznění s pojetím Fassbinderovým. Artaud líčí svá vnitřní muka téměř výhradně ve vztahu k tělu: buď tělesná bolest a degradace symptomatizují utrpení ducha, nebo vyjadřují autorovo znechucení nad tím, že tělo neplní svou původní funkci. Tělo představuje setrvalý problém, bariéru, která svobodě brání, i místo, kde se svoboda může rozvinout.²²² Je neustále infiltrováno démonickými silami a jinými cizorodými prvky („...pokládáte se za své tělo, ale ono je někdo jiný, věříte, že jste pány svého těla, ale ono patří jiným.“),²²³ které jej ovládají, avšak má potenciál stát se prostředkem k mravní a duchovní očistě člověka. V této rozpornosti, která v analýzách umělcovy tvorby působí největší zmatek, lze ovšem najít relativně soudržnou argumentační linii. Artaud byl konzistentně zhnusen zranitelností, špinavostí a omezeností svého těla („žil v tom těle nepoužitelném / samé maso a semeno šílené“²²⁴ (...) „...z člověka [zbyl] organismus přijímání potravy, asimilace, inkubace,

²¹⁹ ARTAUD, Antonin. *Heliogabalus aneb Korunovaný anarchista*. In: Texty I. Praha: Herrmann & synové, 1995, s. 7–136.

²²⁰ DERRIDA, Jacques. *Divadlo krutosti a hranice reprezentace*. In: PETŘÍČEK, Miroslav (ed.) *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann & synové, 1993, s. 120.

²²¹ Tamtéž.

²²² SONTAG, Susan. *Přibližování k Artaudovi*. In: *Ve znamení Saturna*. Praha: Paseka, 2011, s. 59.

²²³ ARTAUD, Antonin. *Tváří v tvář*. In: Texty III. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 178. V jiném, dřívějším textu Artaud zároveň ukazuje, že permanentní přítomnosti Jiného ve vlastním organismu lze využít ve svůj prospěch: „Evropana by nikdy nenapadlo přemýšlet o tom, co cítil a zakusil ve svém těle, o tom, že emoce, která jím otřásla, že vlastní myšlenka, která jej právě nadchla svou krásou, možná není jeho (...) Tarahumara naopak ve všem, co myslí, cítí a produkuje, systematicky rozlišuje mezi tím, co vychází z něj, a tím, co vychází od Jiného (...) Jeho osobní vědomí se v tomto úsilí po vnitřní separaci a distribuci, k němuž jej přivedl peyot, rozšiřuje a posiluje vůli.“ ARTAUD, Antonin. *Tarahumarové*. In: Texty I. Praha: Herrmann & synové, 1995, s. 147. Tento fenomén nás bude zajímat v samotné analýze filmu *V roce se třinácti úplňky*, neboť souvisí s tím, co Deleuze v návaznosti na Artauda nazval volnou polopřímou řečí, která se ve snímku projevuje.

²²⁴ ARTAUD, Antonin. *Zde leží*. In: Texty III. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 142.

vyměšování²²⁵ (...) „ze stromu těla, z ryzí vůle, již jsme byli, [se stal] destilační přístroj na hovna“²²⁶ (...) „lidské tělo nebylo stvořeno k nemoci, degradaci a smrti“²²⁷), ale utrpení mu působilo především narůstající odloučení těla od mysli a ducha. Aby byla tato dualita překonána, musí tělo znovu „zduchovnět“, stát se inteligentním a citlivým k pochodům lidského nitra, jak tvrdí již v raném textu *Postavení těla* (1925): „Pro mne kdo říká Tělo, říká především chápání, naježenou srst, tělo odhalené se vším intelektuálním prozkoumáním onoho spektaklu ryzího těla a všemi jeho důsledky ve smyslech, to znamená v pocitech“.²²⁸ Nad tvorbou Artauda se zároveň vznáší utopie bezmezného, zduchovnělého a intenzivního těla, které v dodatku ke své pozdní rádiové hře *Skoncovat s božím soudem* (1948) nazval „tělem bez orgánů“²²⁹: „Jakmile mu vytvoříte tělo bez orgánů / zbavíte jej všech automatismů / a vrátíte mu skutečnou svobodu.“²³⁰ Takové tělo, strom bez orgánů a funkcí, zato plný vůle,²³¹ které ukončí svár mezi tělesnou a duchovní stránkou, zbaví tělo všech kontrolních mechanismů a nechá volný prostor touze, zůstává stěží dosažitelným ideálem, jenž však, jak si ještě ukážeme, může být konečným cílem divadla krutosti. Sám Artaud přece ve stati *Divadlo a věda* (1947) tvrdí, že smyslem divadla je „skutečná organická a hmotná transformace lidského těla“,²³² a výše uvedený citát z eseje *Divadlo a alchymie* o potřebě „roztavit všechny zdánlivé rozpory [hmota a duch, idea a forma, konkrétní a abstraktní] v jediný tvar, podobný zduchovnělému zlatu“²³³ hovoří o tom samém. Skutečnost, že chce této přeměny dosáhnout pomocí emocionální a fyzické krutostí na hercích i na sobě samém, představuje jen další z paradoxů Artaudova myšlení.

²²⁵ ARTAUD, Antonin. *Artaud mômô*. In: Texty III. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 120.

²²⁶ Tamtéž, s. 122.

²²⁷ ARTAUD, Antonin. *Tváří v tvář*. In: Texty III. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 230.

²²⁸ ARTAUD, Antonin. *Surrealistické texty*. In: Texty II. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 64.

²²⁹ Tento koncept později rozvíjel Deleuze v *Logice smyslu* (1968) a zejména později v knihách *Anti-Oidipus* (1972) a *Tisíc plošin* (1977), které napsal s Guattarim. Ani v jednom z děl záměrně nenajdeme přesnou definici tohoto pojmu, navíc v každém z nich je charakterizováno trochu jinak, ale podle obecných znaků, jež uvádějí, je tělo bez orgánů virtuální, imanentní, intenzivní a nekonečně proměnlivá dimenze těla, v níž se rozpouštějí všechny statické, dualistické, hierarchické a jasně ohraničené kategorie a po níž může volně proudit touha. Bylo by chybou tento výklad ztotožňovat s pojetím Artauda, nicméně může nám posloužit jako inspirace. Pro konzistentnější vysvětlení principů těla bez orgánů viz především DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2011, s. 171–189 a DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Penguin Classics, 2009, s. 9–16.

²³⁰ ARTAUD, Antonin. *Skoncovat s božím soudem*. In: Texty I. Praha: Herrmann & synové, 1995, s. 326.

²³¹ ARTAUD, Antonin. *Artaud mômô*. In: Texty III. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 120.

²³² ARTAUD, Antonin. *Theatre and Science*. In: SCHUMACHER, Claude, SINGLETON, Brian (eds.). *Artaud on Theatre*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001, s. 216.

²³³ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojeneč*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 58.

2.1.2. Rozpory s psychoanalýzou a marxismem

V souvislosti s melodramatickým kontradiskursem zbývá ještě vyřešit otázku, jak se Artaud vypořádává s dvěma ideovými systémy, jež jsou s melodramatem spjaté, tedy s psychoanalýzou a marxismem. Autor se k oběma těmto směrům opakovaně vyjadřoval, a i když jeho povědomí o nich nebylo příliš hluboké, je důležité se těmito vzájemnými souvislostmi alespoň stručně zabývat. K marxismu Artaud cítil konzistentní odpor, který nejvýstižněji formuloval v eseji *Surrealismus a revoluce* (1936): „Ona revolta pro poznání, jíž se surrealistická revoluce chtěla stát, neměla nic společného s [marxistickou] revolucí, která tvrdí, že člověka už poznala, a ráda by jej uvěznila v rámci svých nejhrubších potřeb“ (...) „[Marx] dosáhl metafyziky faktu, ale nepozvedl se až k metafyzice Přírody“.²³⁴ Právě nesouhlas s marxismem znamenal důvod, proč se Artaud rozešel s Bretonem a ostatními. Marxismus byl podle něj ztělesněním materialismu a pozitivismu, které tak odmítal, a jakékoli hledání morálního okultna v něm nespátrával. Autorův vztah k psychoanalýze je složitější. S Freudem sdílel fascinaci „liminálními zkušenostmi“²³⁵ (Sollers), zejména sny (kterým ovšem přisuzuje hlubší, poetický význam, a ne jen funkci kondenzace a přesunu), a také důraz na roli nevědomí. Ve sbírce *Divadlo a jeho dvojenec* na psychoanalýzu přímo odkazuje („Navrhuji, abychom se v divadle vrátili k myšlence elementární magie, kterou oživila moderní psychoanalýza“)²³⁶ a termín nevědomí používá hned několikrát. V mnoha fundamentálních aspektech se však Artaudovo pojetí od toho psychoanalytického vždy lišilo. Jak tvrdí Jane Goodall, Freudovy poznatky Artaudovi pomohly najít cestu k vysvětlení nemocí společenského a psychologického řádu, který nenáviděl, nicméně k těmto poznatkům zaujímal subverzivní vztah.²³⁷ Zaprvé, francouzský autor především neuznával, že by nevědomí mělo být předmětem vědecké racionalizace či jakýchkoli forem omezování.²³⁸ Bytostně se mu přičila jakákoli snaha „redukovat neznámé na

²³⁴ ARTAUD, Antonin. *Tři přednášky v Mexiku*. In: Texty I. Praha: Herrmann & synové, 1995, s. 220; 222.

²³⁵ Tento Sollersův pojem používá se své práci o Artaudovi Adrian Morfee, viz MORFEE, Adrian. *Antonin Artaud's Writing Bodies*. New York: Oxford University Press, 2005.

²³⁶ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 91.

²³⁷ GOODALL, Jane. *The Plague and its Powers in Artaudian Theatre*. *Modern Drama*. Vol. 33, No. 4, 1990, s. 533.

²³⁸ Jak si ale ukážeme v následující podkapitole, uvolňování nevědomí na divadelním jevišti musí být podle Artauda naopak podřízeno racionální organizaci, aby přineslo požadovaný mystický efekt a nezvrhlo se v chaotický sled náhodných obrazů, viz DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. London: Routledge, 1978, s. 304–306.

známé, tj. každodenní a všední“²³⁹ kterou přisuzoval tradiční psychologii a jíž se v tomto případě nevyhnula ani psychoanalýza, protože podřídila nevědomí interpretačnímu stroji. Z druhého, zatímco Freud uznával nutnost kontrolních mechanismů, jež mají udržet potlačované tužby pod dohledem, aby svou intenzivní silou neohrožovaly integritu jedince a společnosti, Artaud chtěl (primárně skrze divadlo) nevědomou touhu uvolnit a zbavit tak lidstvo „obrovského morálního i sociálního nádoru“.²⁴⁰ Psychoanalýza rovněž omezovala spektrum možností, skrze něž by se aktivní touha mohla manifestovat, protože extrémní stavy (halucinace, šílenství, opojení) či „perverze“ (sadismus, masochismus) vnímá spíše jako reaktivní a destruktivní nežli potenciálně produktivní, čemuž se ještě budu věnovat. A zatřetí, Freud sice kritizoval patriarchální poměry své doby, ale nevědomou vazbu na otce a rodinu považoval za neměnnou psychickou realitu (viz oidipovský komplex)²⁴¹. Artaud legitimitu rodinného uspořádání naopak zpochybňoval a směřoval ke svržení patriarchální společnosti jako takové, což dokládá například jeho výrok ze zmíněné eseje o surrealismu: „Surrealistické hnutí bylo ve svém celku hlubokou, vnitřní vzpourou proti Otci ve všech podobách“.²⁴² Francouzskému tvůrci tedy na obou ideových směrech vadí to samé: konformismus vůči statu quo skrývaný za vzletné fráze, materialismus, pozitivismus a snaha racionalizovat jevy, jež jsou rozumu nepřístupné; ze všech těchto aspektů plyne neschopnost jít k podstatě problémů moderního člověka a vyjádřit morální okultno opravdu přesvědčivě. Navíc, když vezmeme v úvahu Artaudovu víru v tělo bez orgánů, je evidentní, že myšlenkové světy marxismu a psychoanalýzy se s touto utopií radikálně rozcházejí: jak by řekl sám Artaud, zůstávají ukotvené v dualistickém západním myšlení, a nemohou tak vést ke skutečné metafyzické revoluci.

²³⁹ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenc*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 87.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 33.

²⁴¹ Jak argumentují Deleuze s Guattarim, Artaudova pozdní tvorba zpochybňuje také oidipální schéma jako takové. Na první pohled nesrozumitelné verše typu „Já, Antonin Artaud, jsem svým synem, svým otcem, svou matkou a sebou“ nebo „Nevěřím v otce / ani v matku / nemá tata-mama“ (ARTAUD, Antonin. *Zde leží*. In: *Texty III*. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 141; 163.), jichž jsou jeho pozdní texty plné, mají své opodstatnění, neboť je lze vyložit jako svévolnou revoltu vůči samotnému konceptu oidipovského komplexu, který patriarchální společnost ve výsledku legitimizuje. Artaud tím vybočuje z tradice oidipálního melodramatu vedoucí od Schillera přes Dostojevského až po Sirka a nakročuje k melodramatu antioidipálnímu. Takto nastíněná teze je samozřejmě pro účely práce velmi zjednodušená a zasloužila by si hlubší rozvinutí, které nabízí např. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Penguin Classics, 2009.

²⁴² ARTAUD, Antonin. *Tři přednášky v Mexiku*. In: *Texty I*. Praha: Herrmann & synové, 1995, s. 213.

2.2. Divadlo krutosti

Artaudova sbírka esejů s názvem *Divadlo a jeho dvojenec*, v níž představil svou vizi ideálního divadla, zůstává nejsoudržnějším a nejcitovanějším dílem, jež po francouzském autorovi zůstalo. Divadlo krutosti bylo spolu s Brechtovým epickým divadlem patrně nejvlivnější divadelní teorií 20. století, přesto bývá pořád chápáno velmi nejednoznačně. Artaud měl i ve svých divadelních textech sklon k metaforičnosti a na rozdíl od Brechta po sobě nezanechal bohatou praxi, proto se mnohosti různých výkladů nelze příliš divit. Zmatek podporuje také rozdílnost divadelních koncepcí, jež byly divadlem krutosti inspirované, vždyt' například monumentální lidové divadlo Jeana Vilara a „chudé divadlo“ Jerzyho Grotowského mají na první pohled jen málo společného. Navzdory spornosti některých dílčích bodů Artaudovy vize se však pokusím ukázat, že spojitost mezi základními rysy divadla krutosti a prvky melodramatické estetiky uvedenými v první části práce lze vystopovat velmi zřetelně. Nejdřív se budu věnovat obecným charakteristikám a ideovým zdrojům dané teorie, posléze přejdu ke konkrétním kategoriím (prostor, čas, jazyk, touha).

2.2.1. Základní myšlenky

Vize divadla krutosti byla nejpřesvědčivějším a nejucelenějším vyjádřením Artaudova kontradiskursivního uměleckého postoje. Historické období, v němž Artaud tvořil, bylo vzhledem k úpadku evropského realistického divadla, otřesu víry v racionální pokrok vyvolanému válečnou zkušeností a všeobecně panující „nostalgii po absolutnu“²⁴³ (Steiner) ke kontradiskursivním divadelním ideám poměrně vstřícné, Artaudova koncepce však na dominantní způsob uvažování o divadle zaútočila nejradikálněji. Již v úvodní esejí zmiňovaného výboru s názvem *Divadlo a kultura* (1931) vymezuje svou ideu divadla proti myšlenkám, na nichž stojí západní civilizace a ve výsledku také divadlo. Protestuje proti panství rozumu a vědy, falešnému pocitu nadřazenosti, myšlení v jasně ohraničených kategoriích a binárních opozicích a vůči „bezmocnému a neúčastnému pojetí umění“²⁴⁴. Odpovědí na tyto nedostatky by mělo být magické a vášnivé umění, které se opět dotkne života, a to nikoli jeho nápodobou, nýbrž

²⁴³ viz STEINER, George. *Nostalgia for the Absolute*. Toronto: House of Anansi Press, 1997.

²⁴⁴ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 11.

vyjevením „křehkého a hybného ohniska, jež vnější formy neobsáhnou“.²⁴⁵ Autentické umění musí oživovat a prodlužovat stíny, které zdvojují každý skutečný tvar a jež západní kultura ignoruje. Nástrojem tohoto osvobození má být divadlo, které si ze všech jazyků a ze všech umění ještě uchovalo stíny, jež rozbily své hranice.²⁴⁶ Jinými slovy, pravé divadlo by tak v duchu melodramatické imaginace mělo přinést návrat vytěsněného, znovu se stát dvojencem oné nebezpečné a prapůvodní skutečnosti, kterou demystifikační západní diskurs potlačuje. Zároveň by mělo navázat na rituální funkci původního divadla a nabídnout divákům opojný zážitek, který by je osvobodil od represe, jíž trpí v důsledku civilizačního tlaku, a zabránil tomu, aby se potlačované emoce neprojevíly destruktivnějším způsobem (viz esej *Divadlo a mor*). Nelze opomenout ani morální dimenzi této „očisty“: navzdory soustavným útokům na konvenční morálku byl Artaud sám velkým moralistou a doufal, že morový účinek divadla zlikviduje mravní nádory společnosti a nastolí pravé hodnoty.

Artaudovi na tehdejší evropském divadle vadilo několik určujících prvků, jimž se snažil vzdorovat jak v teorii, tak v praxi. Zavrhoval buržoazní morálku a profánní tematiku, kterou divadelní hry daného období ztělesňovaly, ale především se postavil proti jejich služebnosti jazyku, psychologii a mimetické reprezentaci. „Dělat nebo obnovit pravé divadlo znamená prolomit omezení jazyka, abychom se dotkli života,“²⁴⁷ píše v eseji *Divadlo a kultura*. Protestoval vůči podřízenosti divadla textu: inscenacím vévodily mluvené dialogy, které herci přeřikávali na základě předem zafixovaného scénáře. Nechtěl však jevištní řeč zrušit, jak je mu občas mylně vytýkáno, jen chtěl mluvené slovo doplnit řečí gest a prostorových znaků; samotnému mluvenému jazyku měl pak v úmyslu vrátit expresivní a symbolický význam. Za nemoc západního divadla považoval rovněž psychologismus, za jehož zhoubný vliv obviňoval tu Shakespeara, tu Racina, tu Ibsena. Nejradiálněji se z této zášti vyslovil v eseji *Dost už mistrovských děl* (1934): „Psychologie se urputně snaží redukovat neznámé na známé, to jest na každodenní a všední; ona je příčinou úpadku divadla a té ohromující ztráty energie, jež po mém soudu dospěla k nejzazší hranici. Mám za to, že divadlo - a my všichni - musíme s psychologií skoncovat.“²⁴⁸ Proto ve své divadelní koncepci odmítl

²⁴⁵ Tamtéž, s. 13.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 12.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 13.

²⁴⁸ Tamtéž, s. 87.

psychologickou hloubku (postavy měly sloužit jako znaky či symboly polarizovaných kosmických sil) a pasivní kontemplaci, naopak zdůrazňoval nutnost exteriorizace rozumově neuchopitelných stavů nitra skrze akci a symbolické využití prostoru. Stejně zarputile odsoudil i myšlenku mimetické reprezentace: umění podle něj nemá (a ani nemůže) kopírovat všední realitu, nýbrž prostřednictvím iluze splynout s tajemnou, nereprezentovatelnou stránkou života. Jak napsal v jednom z dopisů, „umění není nápodoba života, nýbrž život je nápodoba transcendentálního principu, s nímž nám umění dovoluje komunikovat“.²⁴⁹

Artaudovo metafyzické pojetí divadla má samozřejmě své historické předchůdce. Mnozí nacházejí analogie mezi divadlem krutosti a totálním uměleckým dílem (Gesamtkunstwerk) Richarda Wagnera, dalšího melodramatického vizionáře. Wagner chtěl stejně jako Artaud stvořit dokonalý spektakl, který by v sobě propojil prvky více druhů umění (kromě divadla i pantomima, hudba, tanec, poezie, architektura či malba) a „hypnotizoval“ široké masy. Německý autor ve své době rovněž odmítl realistické tendence: dramatik měl podle něho být spíše tvůrcem mýtů než kronikářem všedních událostí a zobrazovat ideální svět vnitřních impulsů. Zdůrazňoval také důležitost inscenace na úkor divadelního textu a roli režiséra, jenž má podívané vtisknout svou jedinečnou vizi.²⁵⁰ Jejich filosofický náhled se však podstatně lišil: zatímco Wagner věřil v triumf idealizované krásy, Artaudův svět byl říší kruté trýzně. V otázkách rasy a národa potom tvořili úplné protiklady, neboť Artaud byl pověstný svým obdivem k cizím kulturám, které vyzdvihoval oproti mravně zkažené západní civilizaci. Dalším Artaudovým předchůdcem byl nepochybně Friedrich Nietzsche, byť jej francouzský autor ve svých divadelních statích přímo nezmiňoval. Spojitost mezi divadlem krutosti a Nietzscheho teorií dramatu nastíněnou ve spisu *Zrození tragédie* (1872) zmiňuje téměř každá práce věnovaná Artaudovu dílu, ovšem musíme mít na paměti také faktory, v nichž se naprosto odlišují. Obě koncepce souzněly v myšlence, že je třeba obnovit dionýský účinek archaického divadla, který spočívá v mystickém opojení, ztrátě sebe sama a splynutí s temným, chaotickým a iracionálním prazákladem všeho bytí, v němž se ztrácejí všechny zažité civilizační jistoty. Skrze tento extrémní zážitek zažívá divák

²⁴⁹ Citováno z: DERRIDA, Jacques. *Divadlo krutosti a hranice reprezentace*. In: PETŘÍČEK, Miroslav (ed.) *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann & synové, 1993, s. 121.

²⁵⁰ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 516–517.

K Wagnerovu pojetí opery a divadla rovněž viz WAGNER, Richard. *Opera a drama*. Praha: Paseka, 2002.

osvobozující pocit jednoty a zbavuje se nemocí vyvolaných společenským omezováním touhy.²⁵¹ Způsob, jímž chtěli autoři dionýského efektu dosáhnout, se však lišil: Nietzsche volal po návratu k antické tragédii se vším všudy, včetně chóru, složitých veršů a rozdvojených charakterů, kdežto Artaud chtěl kýženého účinku docílit excesivními prostředky, jež by Nietzsche pravděpodobně považoval za lidově podbízivé a které byly spíše melodramatické než tragické (viz kapitola 2.3.1.). Mohli bychom najít dílčí souvislosti s koncepcemi dalších divadelních vizionářů (Gordon Craig, Adolphe Appia atd.) a filosofů (Arthur Schopenhauer), nicméně Nietzsche a Wagner jsou pro pochopení myšlenkových základů Artaudova divadla nejdůležitější, proto jim bylo třeba dát prostor. Inspiracím týkajícím se stylistických prostředků (konkrétně těm souvisejícím s melodramatem) se budu věnovat později (kapitola 2.3.2.).

2.2.2. Prostor, čas, jazyk, touha

Nadvládě mluveného slova mělo divadlo krutosti vzdorovat vytvořením prostorového jazyka. V eseji *Inscenace a metafyzika* (1932) Artaud tvrdí, že „jeviště je místo konkrétní a fyzické, jež si vyžaduje, aby bylo zaplněno a abychom mu dali promluvit jeho vlastní řečí.“²⁵² Tato řeč spočívá ve všem, čemu lze dát na scéně hmotný projev a co se obrací především ke smyslům, nikoli k myslí: jejími výrazovými prostředky může být hudba, tanec, výtvarné umění, pantomima, mimika, gestikulace, intonace, architektura, světlo i dekorace.²⁵³ Analogicky s melodramatem se však každý ze scénických prvků musí stát znakem, „prostorovým hieroglyfem“,²⁵⁴ jak říká Artaud. Skutečné předměty (nikoli papundeklové rekvizity), tvary, kostýmy, figuríny, masky, barvy, pohyby, gesta, zvuky, tóny, ticho, vibrace, světla, přírodní živly, dokonce ani postavy nemají existovat samy o sobě, nýbrž mít symbolický a expresivní význam. Výrazové prvky navíc nesmí fungovat izolovaně, ale vždy v propojení s ostatními. V *O divadle z Bali* (1931) Artaud zdůrazňuje, že prostorové hieroglyfy nemají vytvářet dokonale organizovanou totalitu, nýbrž „chaotické vření, plné náznaků a chvílemi

²⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie*. Praha: Vyšehrad, 2008.

²⁵² ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 40.

²⁵³ Tamtéž, s. 42.

²⁵⁴ Viz *Inscenace a metafyzika*: „Tyto znaky vytvářejí opravdové hieroglyfy, kde je člověk sám formou jako každá jiná.“ (Tamtéž, s. 43) a *První manifest divadla krutosti*: „Když si divadlo uvědomí tento jazyk v prostoru, jazyk zvuků, křiku, světla a onomatopoií, musí je zorganizovat tak, aby z postav a předmětů utvořilo skutečné hieroglyfy a využilo jejich symboliku a vzájemné vazby ve vztahu ke všem orgánům a na všech úrovních.“ (Tamtéž, s. 101).

podivně uspořádané“²⁵⁵ v němž se všechny znaky budou proplétat „podivnými kanály vyhloubenými v samotném duchu“²⁵⁶ heterogenita a rozptýlenost tedy nevylučují vzájemné spojování prvků. Co však budou tyto znaky vyjadřovat? Především „nepopsatelné zápasy principů“, „přiliv kosmických sil útočících na tělo“, „nejskrytější vjemy ducha“, „takové emoce a vášně, na něž pouhá slova nestačí“, „hluboké stavy vědomí“, „metafyzické představy“²⁵⁷ stručně řečeno tajuplné a nepostižitelné procesy nitra, které nelze racionálně vysvětlit ani přeložit do mluveného jazyka. Symbolický význam prostorových znaků je podle Artauda v pravém umění nutností, neboť „žádný skutečný cit nelze ve skutečnosti tlumočit. Vyslovit jej znamená jej zradit. Ale tlumočit znamená jej *utajit*. Pravdivý výraz skrývá to, co ukazuje.“²⁵⁸ Proto mají symboly, alegorie a metafory z hlediska ducha větší smysl než evidentní poznání, jaké přináší analýza pomocí slov. Divadlo nemusí evokovat noc tmou na jevišti, může ji v duchu orientálního jazyka vyjádřit stromem, na němž sedí pták, který již jedno oko dovřel a druhé začíná přivírat, když použijeme autorův příklad.²⁵⁹ Jestliže chceme na scéně realizovat metafyzické ideje nebo pocity, nejlepším způsobem je neočekávaný, prudký přechod od obrazu myšleného k obrazu skutečnému, například když se člověk rouhá a najednou vidí, jak se před ním v reálné podobě zhmotňuje jeho rouhačský obraz.²⁶⁰ Obrazná vyjádření však v žádném případě nemají přerůst ve složité intelektuální rébusy, naopak by měly podobně jako u Pixérécourta působit jednoznačně (alespoň v prvním plánu) a maximálně expresivně, a to zásluhou postupně budovaného porozumění mezi autorem a diváky.²⁶¹ Prostorová poezie má rovněž zajistit co největší účinek na smysly masového publika. V eseji *Divadlo a krutost* (1935) Artaud píše: „Abychom mohli na divákovu sensibilitu zaútočit ze všech stran, hlásáme obkličující představení, které z jeviště a sálu nevytváří dva uzavřené světy bez možnosti vzájemné komunikace, ale naopak vrhá své vizuální a zvukové salvy na masu diváků jako celek.“²⁶² Ve Wagnerově duchu chce pak „vzkřísit ideu totálního představení, v němž si divadlo dokáže z filmu, varieté, cirkusu a samotného života vzít zpátky to, co mu odedávna

²⁵⁵ Tamtéž, s. 68.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 64.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 58; 73; 68; 80; 80; 74.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 81.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 43.

²⁶⁰ Tamtéž, s. 47.

²⁶¹ Tamtéž, s. 101–102.

²⁶² Tamtéž, s. 97.

patřilo.²⁶³ Praktickou formu těchto idejí pak načrtl v *Prvním manifestu divadla krutosti* (1935), kde představuje svou ideu divadelního prostoru („Odstraňujeme jeviště i hlediště a nahrazujeme je jednotným místem bez přehrad a bariér“ (...) „Divák se bude nalézat přímo ve středu samotné akce, která bude probíhat ve čtyřech rozích sálu“ (...) „Opustíme nynější divadelní sály, vezmeme zavděk hangárem nebo stodolou a upravíme je podle zásad, jejichž výsledkem je architektura jistých kostelů a svatyní nebo chrámů v Horním Tibetu“)²⁶⁴ a zamýšlenou roli konkrétních výrazových prostředků („Je tu konkrétní idea hudby, při níž tóny vystupují jako osoby a harmonie jsou roztrženy vedví“ (...) „Je nutno dosáhnout zvláštních barevných tónů tím, že do světla uvedeme prvek řídkosti, hustoty, neprůhlednosti s cílem vyvolávat teplo, chlad, hněv, strach atd.“)²⁶⁵ Tyto stimuly mají zlomit odpor diváka, uvést jej do dionýského transu, skrze nějž dojde k morálnímu i duchovnímu očistění. Ačkoli bychom jen těžko hledali bombastičtější koncepci scény než tu Artaudovu (soupeřit by s ním mohl jedině Wagner), podobné přístupy k uměleckému prostoru najdeme poměrně snadno. Jeho symbolický a expresivní prostor nasycený významem patří mezi konstitutivní prvky melodramatické estetiky od Pixérécourta přes Balzaka až po Minnelliho, způsob využívání výrazových prostředků lze v mnoha směrech porovnat s Augustem Strindbergem²⁶⁶ či s expresionistickým dramatem²⁶⁷, Artaud měl ovšem v úmyslu obdařit scénický prostor radikální heterogenitou, využít jej ve „všech dimenzích a lze

²⁶³ Tamtéž, s. 98.

²⁶⁴ Tamtéž, s. 108.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 107; 108.

²⁶⁶ Artaud se Strindbergem výrazně inspiroval a mnohokrát jej zmiňoval ve svých textech (např. ARTAUD, Antonin. *A Dream Play by Strindberg*. In: SCHUMACHER, Claude, SINGLETON, Brian (eds.). *Artaud on Theatre*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001, s. 41–43.) Jednu z jeho her, *Hru snů*, inscenoval v roce 1928 v Divadle Alfreda Jarryho a další, *Sonátu duchů*, měl v plánu. Více o Strindbergově vlivu na Artauda a inscenaci *Hry snů* viz např. CONNICK, Rob. *Rethinking Artaud's Theoretical and Practical Works*. Disertační práce v oboru „Filosofie“. Bowling Green: Bowling Green State University, 2011, s. 45–55 nebo BERMEL, Albert. *Artaud's Theatre of Cruelty*. London: Methuen, 2001, s. 73–74.

²⁶⁷ Christopher Innes konkrétně popisuje vztah mezi Artaudovou teorií divadla krutosti a divadelní koncepcí Oskara Kokoschky, průkopníka expresionistického dramatu, a nachází překvapivě mnoho analogií, viz INNES, Christopher. *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London and New York: Routledge, 1993, s. 49–56. Souvislostem mezi expresionismem a melodramatickou imaginací se pak věnuje ve specializované stati Richard Murphy: MURPHY, Richard. *Poetika hysterie: expresionistické drama a melodramatická imaginace*. In: *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno: Host, 2010, s. 131–164.

řící ve všech možných rovinách²⁶⁸ podobně jako v balijském divadle, nebo spíše v tom, co si myslel, že je balijské divadlo.²⁶⁹

Koncepci času a narace se Artaud nevěnoval tak důkladně jako ostatním kategoriím, přesto však na toto téma najdeme několik tezí, jež *Cenciové* i jeho ostatní hry více či méně potvrzují. Předně, pro divadlo krutosti měla být charakteristická zběsilá, zcela soustředěná akce. Omezení rozumu na úkor emocí a kontemplanace na úkor bezúčelného jednání povede k „energickému zhuštění textu“,²⁷⁰ lineární kauzalita uvolní cestu „zjevením, překvapením, náhlým zvrátům všeho druhu“,²⁷¹ „nepravděpodobnost se stane konkrétním prvkem poezie“.²⁷² Základní jednotku dramatu tvoří dějství, ale významově a emocionálně nabitě scény, mezi nimiž často neexistuje logická či chronologická návaznost.²⁷³ Jednota místa, času a děje se nedodrhuje: změny prostředí a časové skoky jsou zcela běžné. Dění se řídí zákonitostmi snu, a nikoli každodenní reality, zároveň však není ani nekontrolovatelným chaosem, ani proudem volných asociací, jaký známe ze surrealistických her, neboť neorganizovaný sled náhodných obrazů nemůže zprostředkovat ideu kosmické krutosti.²⁷⁴ V souvislosti s Artaudovým pojetím narace je rovněž vhodné zmínit Artaudův vztah k němému filmu. Kromě toho, že byl sám filmovým hercem²⁷⁵ a scenáristou²⁷⁶, napsal také několik krátkých teoretických statí o filmu²⁷⁷ a inspiroval se filmovými postupy jak v praktické tvorbě,

²⁶⁸ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 69.

²⁶⁹ Např. Lee Jamieson upozorňoval na to, že legendární představení balijského divadla, které Artauda inspirovalo k napsání legendárního textu *O divadle z Bali* (ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 59–76.), vůbec nebylo projevem indonéské náboženské a divadelní tradice, ale relativně moderní performancí, která mnohé z těchto tradic naopak napadala. JAMIESON, Lee. *Antonin Artaud: From Theory to Practice*. London: Greenwich Exchange, 2007, s. 18.

²⁷⁰ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 98.

²⁷¹ Tamtéž, s. 105.

²⁷² Tamtéž, s. 112.

²⁷³ BERMELE, Albert. *Artaud's Theatre of Cruelty*. London: Methuen, 2001, s. 39.

²⁷⁴ DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. London: Routledge, 1978, s. 304–306.

²⁷⁵ Hrál mj. v *Napoleonovi* (1927) od Abela Gance či v *Utrpení panny orleánské* (1928) od Carla Theodora Dreyera.

²⁷⁶ Napsal např. scénář k surrealistickému filmu Germaine Dulacové s názvem *Škeble a kněz* (1928), jehož zpracování ho však pobouřilo. Více informací o tomto filmu a následných sporech v: JAMIESON, Lee. *The Lost Prophet of Cinema: The Film Theory of Antonin Artaud*. Senses of Cinema, Vol. 44, 2007.

²⁷⁷ Nejdůležitější z nich byla pravděpodobně esej *Film a realita* z roku 1927, viz ARTAUD, Antonin. *Cinema and Reality*. In: SCHUMACHER, Claude, SINGLETON, Brian (eds.). *Artaud on Theatre*. Chicago: Ivan R. Dee Inc., 2001, s. 57–58. Co se týče shrnutí a interpretace Artaudových teoretických poznatků o filmu, jsou kromě výše zmíněné Jamiesonovy studie užitečné také stať Naomi Greenové *Artaud and Film*, viz GREENE, Naomi. *Artaud and Film: A Reconsideration*. Cinema Journal, Vol. 23, No. 4, 1984, s. 28–40 či Artaudovi věnované pasáže v knize Gillesse Deleuze *Film 2: Obraz-čas*, viz DELEUZE, Gilles. *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 197–203; 206–208.

tak při formulaci vize divadla krutosti. Nepřekvapí, že na filmu obdivoval jeho rychlost, spontaneitu a „vizuální řeč, obracející se přímo k divákovi“,²⁷⁸ navíc však převedl do divadla kinematografické výrazové prostředky, např. flashbaky a zpomalené záběry v adaptaci Strindbergovy *Hry snů* (1901) či montáž v *Cenciích* a v připravovaném opusu magnum ideálního divadla s názvem *Dobytí Mexika*, jež nastínil v *Druhém manifestu divadla krutosti* (1936).²⁷⁹ Symbolický „přechod od obrazu myšleného k obrazu skutečnému“,²⁸⁰ který ilustroval výše uvedený příklad s rouhačským obrazem, je také ukázkovým výrazem uplatnění kinematografických postupů v divadle. A možná vůbec nejoblíbenějším Artaudovým prostředkem byl v tomto ohledu živý obraz, jehož slávu z divadelních melodramat film aktualizoval. V inscenaci *Cenciů* živých obrazů využil hned několik, působivým výjevem mělo začínat také *Dobytí Mexika*: „Mexiko v očekávání. Jeho města, pole, pravěké jeskyně, trosky mayských kultur. Předměty evokující ovzduší španělských votivních darů a bizarních krajin, které bývají uzavřené v lahvích či pod skleněnými zvony...“²⁸¹ Artaud však oproti melodramatům rozšířil možnosti aplikace této techniky: zatímco původní živé obrazy ve hrách Pixérécourta či Ducange „pouze“ podtrhovaly emocionálně působivé momenty, případně v nich objevovaly skryté významy, u Artauda rovněž zadržují afektivní sílu, která se následně projeví s tím větší intenzitou, jak uvidíme na příkladu *Cenciů*.

Scénické využívání jazyka samozřejmě vyplývá z Artaudova celoživotního odporu k logocentrismu, to však neznamená, že by na mluvenou řeč rezignoval. V eseji *Divadlo Orientu a divadlo na Západě* (1934) tvrdí: „Nejde mi o to, aby z divadla bylo vypuzeno slovo, nýbrž aby slovo změnilo svou funkci a zejména abychom omezili jeho místo na divadle a považovali jej jako vše ostatní na scéně za prostředek, který pomáhá lidské osobnosti dosáhnout jejích vnějších cílů.“²⁸² Slovo se má stát konkrétním prostorovým prvkem, musí se s ním zacházet jako s „hmotným předmětem, který uvádí věci do

²⁷⁸ ARTAUD, Antonin. *Cinema and Reality*. In: SCHUMACHER, Claude, SINGLETON, Brian (eds.). *Artaud on Theatre*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001, s. 58.

²⁷⁹ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 145–147. Verze manifestu uvedená v této sbírce však obsahuje pouze stručný nástin, úplný plán inscenace vyšel až v roce 1950, tedy po Artaudově smrti. Jan Kopecký zahrnul (bohužel jen fragmentárně) český překlad tohoto plánu do své artaudovské monografie, viz KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud - poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 77–81.

²⁸⁰ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 47.

²⁸¹ KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud - poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 77.

²⁸² ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 82.

pohybu“.²⁸³ V *Prvním manifestu divadla krutosti* popisuje, jak by tento jazyk měl fungovat: „Opouští západní způsob používání řeči, proměňuje slova v zaklínadla. Pozvedá hlas. Využívá hlasových vibrací a kvalit. Nechává běsnit rytmy. Bombarduje zvuky. Chce vydráždit, ohlušit, očarovat, podchytit sensibilitu. (...) Dává slovům téměř takový význam, jaký mají ve snech.“²⁸⁴ Jevištní řeč tedy nemá sloužit k předávání informací, artikulaci myšlenek a čistému popisování pocitů jako v realistickém divadle, nýbrž má být expresivní, čehož lze dosáhnout výraznou intonací, křikem, zpěvem, šeptáním, sípotem, sténáním nebo také zařikáváním, jež mělo upomínat na rituální původ divadla, a ve výsledku také významotvorná, neboť intenzivní užívání řeči může dát slovům smysl, který obohacuje (či přímo rozporuje) ten denotativní. Rovněž má být akční, přímá, bez poetických ornamentů a vzletných frází, které známe z klasických tragédií. Zároveň, jak jsem již naznačil, divadlo krutosti staví mluvenému jazyku na roveň řeč gest, pohybů a postojů. I tyto prvky mají mít znakovou povahu: Artaud jim chtěl vštípit ideografickou platnost („V naší evropské pantomimě gesta pouze zastupují slova a myšlenky, zatímco v nezkažené pantomimě gesta tyto myšlenky přímo vyjadřují, jako vyjadřují postoje ducha a aspekty přírody“)²⁸⁵ a stvořit z nich hieroglyfy ve stylu orientálního divadla („Tyto duchovní znaky mají přesný význam, který nás zasahuje již pouze intuitivně, ale zato dostatečně silně, aby nemusil být překládán do logického a diskursivního jazyka.“)²⁸⁶ Gestické znaky mají být seskupeny tak, že se z nich postupně vytvoří jistý druh abecedy.²⁸⁷ Z těchto tezí vyplývá, že divadlo krutosti přisuzuje v evropském divadle takřka bezprecedentní roli lidskému tělu a způsobu, jakým jej herec využívá. Jedním z hlavních cílů Artaudova ideálního divadla bylo zbavit tělo všech pout, uvést jej do pohybu a dosáhnout utopické „původní Tělesnosti, od níž se Duch nikdy neoddelil“.²⁸⁸ Ve stati *Citová atletika* (1937) tvrdí, že v Evropě lidé dovedou již jen mluvit a zapomněli, že v divadle mají i tělo, a nevědí, jak ho používat. Zdůrazňuje potřebu propojení poezie a vědy tak, aby herci, „atleti srdce“, byli schopni poznat tělesnou lokalizaci citů (všechny emoce mají totiž základ v tělesných orgánech)²⁸⁹ a předem věděli, jakých bodů je třeba se dotknout k ovládnutí temných

²⁸³ Tamtéž.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 102; 106.

²⁸⁵ Tamtéž, s. 43.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 60.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 101.

²⁸⁸ Tamtéž, s. 67.

²⁸⁹ Tamtéž, s. 156.

vášní a vyvolání co největšího efektu. Důležitou úlohu hraje také dech („Je jisté, že každému citu, každému duševnímu hnutí, každému výtrysku lidské emotivity odpovídá příslušný způsob dýchání“)²⁹⁰ a intonace („Intonace musí nastolit jistou harmonickou rovnováhu, druhotnou deformaci slova, a to tak, aby ji bylo možno kdykoli opakovat“).²⁹¹ Artaud ovšem na rozdíl od surrealistů neuznával improvizaci, která vydává hru napospas „nekultivované a nerozmyšlené herecké inspiraci“,²⁹² a dával přednost dobře nacvičeným a hlavně mistrovsky používaným konvencím, jež poznal z orientálního divadla.²⁹³

K objasnění Artaudovy koncepce touhy je nejprve potřeba lépe vysvětlit zmíněný pojem „krutost“. Artaud jej používá v několika různých, byť vzájemně si neodporujících, významech, kvůli čemuž bývá tento koncept často mylně interpretován. V prvním plánu chápe krutost jako univerzální metafyzický princip, jakousi obdobu Schopenhauerovy vůle, která určuje běh věcí a působí svou ničivou silou přímo na tělo a ducha. V *Listech o krutosti* (1931) Artaud vysvětluje, že krutost primárně neznamená sadismus ani prolévání krve, ale především jakýsi „vyšší determinismus“ či „nelítostnou nutnost“,²⁹⁴ jíž jsou podřízeny jak oběti, tak agresoři („Když etiopský ras nechá svést poražená knížata a vnutí jim otroctví, vede jej k tomu krutost, nic jiného.“).²⁹⁵ Právě divadlo má této síle dát volný prostor, aby otevřeně a bez jakékoli míry zdůraznilo její destruktivní účinky na společnost a zobecnilo utrpení, jež způsobuje lidskému duchu. Musí proto zapůsobit jako morová rána, uvolnit latentní chaos, probudit dřímající obrazy a vyhnat je do krajnosti, až k nejextrémnějším gestům.²⁹⁶ Absolutní rozvrat skutečnosti, který divadlo krutosti rozpoutává, má však rovněž tvořivou, afirmativní dimenzi: krutost neznamená jen destrukci, ale i „touhu po životě“,²⁹⁷ jež překonává strnulé hierarchie a zdánlivé protiklady a umožňuje neustálou transformaci.²⁹⁸ Dionýský oheň života

²⁹⁰ Tamtéž, s. 149.

²⁹¹ Tamtéž, s. 106.

²⁹² Tamtéž, s. 124.

²⁹³ Tamtéž, s. 61.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 114.

²⁹⁵ Tamtéž.

²⁹⁶ Tamtéž, s. 28.

²⁹⁷ Tamtéž, s. 115.

²⁹⁸ Tato proměnlivost souvisí s Deleuzovým konceptem stávání-se-jiným, o němž budu mluvit v samotné analýze.

vytrhává subjekty ze zajetí individuální psychologie²⁹⁹ a izolovaných těl zbavených duchovního rozměru a nutí je mísit se mezi sebou a vzájemně se proměňovat.³⁰⁰ Jestliže je v tomto ohni jakási „počáteční zlovolnost“,³⁰¹ způsobená uvolněním temných nevědomých impulsů, není to chyba divadla, nýbrž kosmické krutosti, jejíž účinky drama pouze vyjevuje, a jedině zobrazením vůle k životu se vším všudy lze nad touto silou, jakkoli dočasně, zvítězit, osvobodit člověka od úzkosti vyvolané krutým životním údělem, překonat rozpory mezi hmotou a duchem, člověkem a přírodou, tělem a myslí a vytvořit ono utopické tělo bez orgánů, jež přestane omezovat produktivní touhu. Aby bylo možné dosáhnout plného rozvinutí této afirmativní touhy, je paradoxně nutné krutost přijmout a podrobit jí své činy. Pojem krutost totiž zároveň označuje „extrémní, až do konce dovedený čin“,³⁰² „úplný akt“, jak by řekl Grotowski.³⁰³ Zběsilé jednání bez důsledků ve skutečnosti³⁰⁴ je na hony vzdálené racionálnímu konání tradičních hrdinů evropského divadla. Vyjadřuje absolutní svobodu, která však není pozitivní jako u Pixérécourta, ale zvrácená, temná a iracionální. V divadle krutosti se tudíž mají naplno projevit lidské neřesti: zločinné sklony, erotické obsese, divošství, dokonce i kanibalství, nicméně na rozdíl od Sadea mají být hlubším, metafyzickým výrazem „nepřetržitého konfliktu a křeče, jímž je život rezervován v každé minutě“.³⁰⁵ Divadlo krutosti je tudíž především zápasem s krutostí, který vyžaduje „disciplínu, soustředěnost a neúprosnou rozhodnost“³⁰⁶ a neobejde se bez až masochistického utrpení, jak tělesného, tak duševního. Pro Artauda tedy uvolnění touhy není apriorním zlem jako pro Balzaka, Dostojevského, Freuda či Schopenhauera, ba naopak, nicméně to neznamena, že by si nebyl vědom potenciálního nebezpečí, které v sobě uvolnění touhy skrývá. Artaudovo pojetí je třeba chápat metaforicky a v kontextu divadla, jinak hrozí, že bude zneužito k fašistickým cílům.³⁰⁷

²⁹⁹ „Jde tedy o to, aby se [divadlo] vyprostilo ze zajetí psychologické a lidské stagnace. ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 101.

³⁰⁰ „Jevištní setkání dvou vášní, dvou planoucích životů, dvou nervových magnetismů je cosi tak úplného, tak pravdivého a dokonce determinujícího jako v životě sblížení dvou pokožek v nezávazném sexuální aktu.“ Tamtéž, s. 90.

³⁰¹ Tamtéž, s. 116.

³⁰² Tamtéž, s. 96.

³⁰³ viz GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 69–71.

³⁰⁴ Pro takové jednání Artaud zároveň používá do češtiny stěží přeložitelný výraz „gratuité“, viz KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud - poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 87.

³⁰⁵ Tamtéž, s. 104.

³⁰⁶ Tamtéž.

³⁰⁷ Např. Kimberly Jannarone upozorňuje na některé nebezpečné analogie mezi Artaudovou vizí divadla a fašismem, a jakkoli jsou tato obvinění dána příliš doslovným výkladem a určitou racionalistickou

2.3. Artaudův vztah k melodramatu

Předchozí subkapitola již naznačila, že Artaudovo pojetí divadla má daleko blíže k melodramatu než k tragédii, nyní se budu věnovat tomu, jak Artaudův vztah k (převážně divadelnímu) melodramatu reálně vypadal. V první části připomenu kategorie, s pomocí nichž jsme odlišovali tragédii od melodramatu, a pokusím se je aplikovat na divadlo krutosti, ve druhé pak ukážu, jak Artauda ovlivnili jakubovští a karolinští dramatici, kteří předznamenali obrat od tragédie k melodramatu, a především tvůrci romantických a gotických melodramat.

2.3.1. Tragédie x melodrama

Tentokrát můžeme bez zbytečných slov na úvod rovnou přejít k osmi určujícím bodům uvedeným v kapitole 1.1.4.:

1. Opora v transcendentním řádu x hledání morálního okultna - Divadlo krutosti vzniklo v duchu melodramatické imaginace, tedy z úzkosti vyvolané ztrátou posvátného centra a jako reakce proti narůstající moci osvícenské racionality, což byly ve 20. a 30. letech minulého století opět aktuální témata. Artaud si byl vědom pádu výlučného sakrálna, které nahradil svou specifickou verzí morálního okultna, tedy manichejských sil, jimž dominuje princip krutosti. Měl sice silnější ambice než většina melodramatických autorů v tom smyslu, že se nespokojil jen s nějakými fragmenty transcendentna, ale usiloval o takové morální okultno, které by mělo metafyzický charakter (například v duchu Schopenhauerovy vůle) nebo by se mu alespoň přiblížilo. Toužil konfrontovat diváky s posvátnými mýty tak, aby byly srozumitelné a přitom neztratily svou sílu, případně tvořit takové mýty, jež by se vyrovnaly těm starodávným, rozdíl však tkví pouze v míře, nikoli v podstatě věcí.

předpojatostí, zneužitelnost některých myšlenek divadla krutosti (např. hypnotizace davů, organizovaná anarchie, absolutní uvolnění touhy) nelze pominout. JANNARONE, Kimberly. *Artaud and his Doubles*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

2. Výrazová uměřenost x důraz na spektakl - Monumentální scénický prostor, přepjaté herectví a zhuštěný děj plný šokujících momentů patří mezi charakteristické znaky divadla krutosti, zde má tedy Artaud evidentně blíže k melodramatu.

3. Aristokratičnost x lidovost - Artaud se k této otázce nejobširněji vyjádřil v eseji *Dost už mistrovských děl*. V ní například tvrdil, že „co už bylo řečeno, i to, co ještě řečeno nebylo, máme právo říct po svém, bezprostředně, zpříma a způsobem, který odpovídá současnému citění a jemuž budou rozumět všichni.“³⁰⁸ Šlo mu o „čistě lidové, nikoli posvátné divadlo“,³⁰⁹ jak říká v *O divadle z Bali*. Jazyk divadla krutosti je prost vznešené mluvy, komplikovaných veršů, slovních ornamentů a zpěvů v podání tragického chóru, naopak se snaží o maximální expresivitu a srozumitelnost, která jde ruku v ruce s melodramatickým patosem.

4. Vznešenost x grotesknost - Artaudovi nebyla idea tragické vznešenosti úplně cizí, nicméně míchání krásného a ošklivého (pátrání po transcendentnu mísené s gotickou hrůzou) i vážného a komického (divadlo krutosti mělo mít také humornou stránku,³¹⁰ byť to třeba *Cenciové* příliš neprokázali) představuje jednu ze základních charakteristik jeho divadelní teorie.

5. Odpovědnost x syndrom oběti - O Artaudově konfrontačním tónu a sklonu dělat ze sebe a svých postav oběti (či naopak agresory) již bylo řečeno mnohé. Oproti tradičnímu melodramatu existují v divadle krutosti zárodky myšlení, jež by umožnily resentment překonat, ovšem nic jako tragickou odpovědnost Artaud neuznává.

6. Racionálně motivovaný čin x iracionální jednání - Idea krutého jednání se sice liší od pojetí klasických melodramat v tom, že hrdinové tuší existenci kosmických sil, které ovládají jejich životy, ale jejich iracionální, nepromyšlené konání má k tragickému činu každopádně hodně daleko. Kontemplaci divadlo krutosti nezná, primární je exteriorizace vnitřních stavů a expresivní akce.

³⁰⁸ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojeneč*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 84.

³⁰⁹ Tamtéž, s. 63.

³¹⁰ V několika esejích z *Divadla a jeho dvojence* se Artaud humorem intenzivně zabývá. Současné divadlo je podle něj v úpadku mimo jiné proto, že „ztratilo smysl pro pravý humor a anarchisticky a fyzicky rozkladnou moc smíchu“ (Tamtéž, s. 46.). Jednu pasáž věnoval ódě na filmy bratří Marxů, jejichž humor byl ideji divadla krutosti blízký (Tamtéž, s. 158–161.).

7. Rozdvojenost x monopatičnost - Postavy divadla krutosti jsou hnané silnou monopatickou vášní a postrádají vnitřní rozměr, maximálně slouží jako pole pro střet kosmických sil, a i když jsem ukázal, že monopatičnost není nutně spjatá se všemi melodramaty, stejně jako rozdvojenost není vlastní všem tragédiím, zde se projevuje natolik průzračně, že o tragédii nemůže být řeč.

8. Naděje x bezmoc vůči osudu - Artaud rozhodně nesdílel víru ve společenské řešení lidských problémů, ovšem měl výrazné sklony k utopickému myšlení, které je tragédiím tak cizí.

Jestliže Artaud hovořil o „temné atmosféře jistých antických tragédií, kterou každé skutečné divadlo musí znovu nalézat“,³¹¹ měl vždy na mysli hlavně jejich očišťující účinek na diváka, onen dionýský efekt, o němž mluvil Nietzsche. Napodobit formální a tematické rysy původních tragédií se nikdy nesnažil: neplánoval dodržovat jednotu místa, času a děje a jasné oddělování žánrů, nepoužíval alexandrin ani tragický chór, nechával většinu nejdůležitějších událostí rozvinout přímo na jevišti atd. Co se týče děl svatého tria Aischylos-Sofokles-Euripides, Artaud je samozřejmě respektoval a některá (např. Euripidovy *Bakchantky* (405 př. n. l.)) chtěl sám inscenovat, ale měl pro ně také slova kritiky, zejména Sofokla kritizoval za „jazyk, jenž ztratil všechn kontakt s epileptickým a hrubým rytmem našeho času“.³¹² Z našeho hlediska ani tolik nepřekvapí, že z dramatiků antické doby pro něj byl nejdůležitější Seneca,³¹³ jehož krvavé a spektakulární tragédie bývají kritikou dodnes považovány za úpadkové a „melodramatické“.³¹⁴ Francouzský autor měl rezervovaný vztah také k mnoha slavným

³¹¹ Tamtéž, s. 31.

³¹² Tamtéž, s. 85.

³¹³ Obdiv k Senekovi projevil Artaud mnohokrát. V dopise Jeanu Paulhanovi, že Seneca byl „největším tragickým básníkem historie“, že má při čtení jeho věšteckého divadla „oči plné slz“ a že jeho díla, byť znal pouze jejich psanou podobu, představují „nejlepší příklad uplatnění principu krutosti v divadle“. ARTAUD, Antonin. *Three Letters to Jean Paulhan*. SCHUMACHER, Claude, SINGLETON, Brian (eds.). *Artaud on Theatre*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001, s. 82. Jeho hru *Thyestes* adaptoval v roce 1932 pod názvem *Tantalova muka* a měl záměr uvést ji v tovární hale v Marseille. Oznamoval lidem, že inscenace vrátí divadlu jeho původní určení být kolektivním terapeutickým prostředkem, ale nakonec se mu nepodařilo ji uskutečnit, viz KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud - poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 82–83.

³¹⁴ Melodramatičnost Senekových tragédií bývá zmiňována i v odborné literatuře, viz BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 72–73 či PRATT, Norman T. *Seneca's Drama*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1983.

tragikům z pozdějších období, například tvrdil, že díky Shakespearovi „divadlo sešlo na scesti a začalo upadat“ a stalo se „neúčastným“ a „psychologickým“,³¹⁵ v jiné eseji zase za původce zhoubného psychologismu označil Racina.³¹⁶ Z tragických autorů jej pravděpodobně nejvíce ovlivnili angličtí dramatici jakubovské a karolinské éry, zejména John Ford, jimž se budu věnovat v následující podkapitole.

2.3.2. Melodrama jako zdroj inspirace

Anglické divadlo za vlády králů Jakuba I. (1603–1625) a Karla I. (1625–1642) se vyznačovalo temnou, dekadentní atmosférou, která byla výrazem tehdejšího morálního úpadku. Tragédie té doby, mimochodem výrazně inspirované zmíněným Senekou, měly tendenci k patosu, extrémním projevům násilí (vyřezávání jazyků, upalování na hranici), šílenství a destruktivní sexuality, otevírání tabuizovaných témat (incest, znásilnění), nahodilým dějovým zvrátům a bombastickému pojetí jeviště. Napětí a vzrušení však často nabývalo vrchu nad myšlenkovou pronikavostí či komplexní charakterizací postav.³¹⁷ Právě hry z tohoto období označil Heilman za výraz postupného směřování divadla k monopatičnosti: hrdinové nerozjímají ani nedocházejí k racionálnímu poznání situace, jsou posedlí vášní, která je žene k bezuzdnému jednání. Bývají definováni buď jako oběti, nebo jako agresori, i když některá dramata tyto výchozí kategorie v průběhu děje problematizují.³¹⁸ Pro jakubovské a karolinské tragédie byla typická pozdější melodramatická figura personifikovaného zla, ovšem na rozdíl od Pixérécourtových her zde záporné postavy nesloužily jen jako škůdci, kteří brání světlým zítkům, nýbrž jako projev temných sil útočících na člověka, jak společenských, tak kosmických, a na toto pojetí navázal i Artaud. Na dramatiky z dané éry mnohokrát odkazoval ve svých teoretických pracích a také v tvůrčích plánech. V eseji *Divadlo a mor* uvádí hru Johna Forda *Škoda, že je děvka* (1629–1633) jako příklad chaotického účinku divadla, totálního exorcismu, jenž drtí duši a žene ji do

³¹⁵ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenc*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 87. Artaudův názor na Shakespeara však podle všeho nebyl tak jednoznačně negativní, jak by se mohlo z těchto slov zdát, neboť některé jeho hry (např. *Macbetha* či *Tita Andronica*) plánoval inscenovat.

³¹⁶ Tamtéž, s. 95.

³¹⁷ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 194–196. Více v: TOMLINSON, T. B. *A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

³¹⁸ HEILMAN, Robert Bechtold. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press, 1968, s. 59–73; 194–226.

krajnosti: „Tak například když se zvedne opona nad Fordovou Annabellou [jednou z hlavních postav dramatu], s úžasem hledíme na lidskou bytost, kterou na nic se neohlížející vášně žene k incestu a jež všechnu sílu mládí a myšlení používá jen k tomu, aby svou vášně přede všemi proklamovala a ospravedlňovala (...) Hledáme-li příklad absolutní svobody ve vzpouře, Fordova Annabella nám jej nabízí básnickým obrazem svázaným s obrazem absolutního nebezpečí.“³¹⁹ Fordovo ztvárnění incestní lásky mezi Giovannim a Annabellou se vymyká jakýmkoli realistickým vzorcům: prezentuje ji jako nezastavitelnou touhu dvou násilně oddělených principů po utopické jednotě, jíž se pokoušel dosáhnout i Artaud. Hru *Škoda, že je děvka* a další významné tragédie z tohoto období (mj. *Vévodkyni z Amalfi* (1613/14) a *Bílou d'áblici* (1609–1612) od Johna Webstera a *Tragédii mstitele* (1607–1608) od Cyrila Tourneura) měl rovněž v plánu zinscenovat.³²⁰ Díla Forda, Webstera a Tourneura zároveň svou formou i tématem ovlivnily Artaudovu adaptaci *Cenciů*, ostatně inspirovaly již Shelleyho originál.

Artaud měl, jak zmíněno, velmi blízko ke gotické senzibilitě, která se pochopitelně odrazila i v jeho pojetí divadla. Základní estetické a filosofické znaky divadla krutosti s gotickou tradicí v mnoha ohledech souzní a jediná hra realizovaná podle této vize, tedy *Cenciové*, představuje ukázkový příklad využití gotických tropů a témat v praxi. Co se týče konkrétních umělců a děl této tradice, jež Artauda nejvíce ovlivnili, ve svých textech často zmiňoval E. A. Poea³²¹, E. T. A. Hoffmanna a gotické povídky markýze de Sade³²², nejpodstatnější však bylo Lewisovo gotické melodrama *Mnich*. V jednom z dopisů píše: „*Mnich* je ztělesněním čiré magie, pohlcením falešné reality halucinatorní a skutečnou poezií neviditelných vyšších sfér“.³²³ Na Lewisově díle mu imponoval romantický patos, vizuální evokativnost, melodramatická zápletka, do extrému vyhnaná gesta, kruté násilí i tematizace incestní lásky, sadismu, masochismu a potlačované touhy

³¹⁹ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 29–30.

³²⁰ BERMEL, Albert. *Artaud's Theatre of Cruelty*. London: Methuen, 2001, s. 36–37.

³²¹ V dopisu režiséru Abelu Ganceovi z listopadu 1927 se přímo dožadoval hlavní role Rodericka Ushera ve filmu Jeana Epsteina *Pád domu Usherů* (1928), na němž se Gance podílel. Artaud přímo tvrdí, že je „fyzickým a psychologickým zosobněním Ushera“, roli však nakonec nedostal. ARTAUD, Antonin. *Letters from 1927–30*. In: *Selected Writings*. Berkeley: UC Press, 1976, s. 167.

³²² Zvláště měl v oblibě povídku *Evženie de Franval* ze sbírky *Zločiny lásky* (1800), jejímž hlavním tématem byl opět incest. V roce 1932 plánoval uvést na jevišti dramatickou adaptaci této novely z pera Pierra Klossowského, jež nesla název *Le Château de Valmore*, bohužel ani tentokrát se mu záměr nevydařil. PHILLIPS, John. *Circles of Influence: Lewis, Sade, Artaud*. *Comparative Critical Studies*, Vol. 9, No. 1, 2012, s. 68.

³²³ ARTAUD, Antonin. *Letters from 1931*. In: *Selected Writings*. Berkeley: UC Press, 1976, s. 199.

obecně. V roce 1931 vytvořil volný literární překlad *Mnicha* do francouzštiny, který měl oproti originálu poloviční délku. Zrychlil a zdramatizoval zápletku, změnil pořadí událostí, omezil dějové odbočky, zkrátil dlouhé dialogové scény a některé pasáže (například Lewisovy oblíbené písně, balady a básně) vyřadil úplně.³²⁴ Rovněž nepřekvapí, že byl daleko otevřenější v líčení násilných a sexuálních scén. Výsledek připomínal spíše scénář k divadelní hře či filmu než román. Z našeho pohledu je ovšem nejpozoruhodnější série šesti živých obrazů na motivy *Mnicha*, které Artaud vytvořil ještě před literární adaptací a jež výrazně odkazují na klasická divadelní melodramata (obr. 1 a 2).³²⁵

Obdiv k samotnému divadelnímu melodramatu z počátků 19. století vyjádřil Artaud na mnoha místech, ať už přímo, nebo nepřímo. V dopise Yvonne Allendyové popisuje melodrama jako autentickou lidovou formu, v níž „přežívá cosi z rituální podstaty divadla“.³²⁶ V eseji *Dost už mistrovských děl* praví: „A já vyzývám kohokoli, ať mi ukáže u nás takové představení, hodnotné v onom nejvyšším divadelním smyslu, od posledních velkých romantických melodramat - tedy za celých sto let.“³²⁷ S melodramaty počítal i pro program divadla krutosti, neboť v *Prvním manifestu krutého divadla* uvádí seznam plánovaných inscenací, které by měly převést jeho vizi do praxe, a u bodu 7 stojí: „Jedno nebo více romantických melodramat, v nichž nepravděpodobnost se stane aktivním a konkrétním prvkem poezie.“³²⁸ A jaký byl jeho vztah ke slavným francouzským tvůrcům melodramat? Pixérécourta si velmi vážil, hájil jej např. v dopise Rogeru Vitracovi.³²⁹ Ještě za působení v Divadle Alfreda Jarryho režíroval Vitracovu hru *Viktor aneb Dítka u moci* (1929), surrealistickou persifláž bulvárních her, jež názvem odkazuje na Pixérécourtovo klasické melodrama *Viktor aneb Dítě lesa*.³³⁰ Vitracovo dílo paroduje některé melodramatické narativní postupy a

³²⁴ PHILLIPS, John. *Circles of Influence: Lewis, Sade, Artaud*. Comparative Critical Studies, Vol. 9, No. 1, 2012, s. 66–68.

³²⁵ Komplettní sérii živých obrazů *Six tableaux vivants réalisés a partir du Moine, de Lewis* lze vidět zde: <http://50watts.com/Artaud-s-Tableaux>. Artaud chtěl i na základě těchto obrazů natočit film, ale tradičně nedokázal dotáhnout projekt do konce.

³²⁶ ARTAUD, Antonin. *Letter to Yvonne Allendy, 25 November 1929*. In: *Collected Works*, vol. 3, s. 182.

³²⁷ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenc*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 86.

³²⁸ Tamtéž, s. 112.

³²⁹ ARTAUD, Antonin. *To Roger Vitrac*. SCHUMACHER, Claude, SINGLETON, Brian (eds.). *Artaud on Theatre*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001, s. 48.

³³⁰ Navzdory názvu nešlo nutně jen o parodii klasických melodramat, ale spíše pozdějších bulvárních komedií Labiche, Courtelina či Guitryho, viz CROMBEZ, Thomas. *Artaud, the Parodist? The*

útočí na měšťáckou morálku, jež bulvární divadlo v pozdějších érách zosobňovalo, avšak zároveň vzdává původním melodramatům hold prostřednictvím monumentální scénografie, za kterou byl zodpovědný Artaud. Obří rekvizity, barvité kostýmy, ohromující zvukové a světelné efekty... všechny tyto výrazové prostředky aktualizovaly melodramatickou estetiku.³³¹ *Viktor* byl posledním dílem Divadla Alfreda Jarryho, které kvůli finančním problémům a osobním neshodám v roce 1929 zaniklo, nicméně Artaud v následujících letech mnohokrát usiloval o jeho obnovení, byť na novém, lidovém základě. Ve zmíněném dopise Allendyové tvrdil, že chce Divadlo Alfreda Jarryho obnovit realizací klasického melodramatu Victora Ducange *Třicet let aneb Život hazardního hráče* (1827) v divadle Belleville. Od inscenace si sliboval, že by mohla znamenat začátek lidového divadla, které by oslovovalo masy,³³² nenašel však nikoho, kdo by s ním do projektu šel. Je tedy vidět, že Artaud zaujímal k divadelnímu melodramatu velmi pozitivní vztah, nicméně idea divadla krutosti každopádně mířila mnohem dál: měla melodramatické estetické prostředky dovést do krajnosti, aby dosáhla skutečného rituálního účinku.

Krátce zmiňme ještě souvislost s romantickými dramatiky, jež se neúspěšně pokoušeli vzkřísit tragického ducha. Artaud byl s těmito umělci, kteří chtěli za pomoci melodramatických prostředků najít formu absolutna pro postsakrální éru, vnitřně spřízněn a sám si to dobře uvědomoval. Když v roce 1935 poprvé inscenoval Shelleyho *Cencie*, očekával bouřlivé, kontroverzní přijetí ve stylu Hugova *Hernaniho* („Jsou přece bitvy o Hernaniho, a jsou blahodárné!“),³³³ nakonec se však nedočkal ani toho. Debakl *Cenciů* u francouzského publika nicméně nedevaluje umělecký úspěch, jehož se Artaudovi navzdory všem nedostatkům inscenace podařilo dosáhnout. Skutečnost, že nejde o tragédii, přitom není ostudná, nýbrž vzhledem ke zvoleným formálním nástrojům a charakteru dané doby nevyhnutelná. *Cenciové*, provaz natažený mezi obyčejným divadlem a divadlem krutosti, totiž obsahují zárodky estetiky, která by

Appropriations of the Théâtre Alfred Jarry, 1927–1930. Forum Modernes Theater, Vol. 20, No. 1, 2005, s. 38.

³³¹ Více informací o Vitracově hře lze nalézt např. v: JANNARONE, Kimberly. *Artaud and His Doubles*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010, s. 155–156.

³³² ARTAUD, Antonin. *Letter to Yvonne Allendy, 25 November 1929*. In: *Collected Works*, vol. 3, s. 182.

³³³ Citováno z: KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud - poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 102.

rozvinula jedinečné možnosti melodramatické imaginace a položila by základ pro (staro)nové pojetí divadla jakožto prostředku kolektivní terapie.

2.4. Cenciové: umělecký omyl, nebo dílo vizionáře?

Artaudova svébytná adaptace hry *Cenciové* bývá dodnes považována za umělecký propadák, který bombastické vizi divadla krutosti ani zdaleka nedostál. Například Susan Sontag tvrdí, že inscenace *Cenciů* byla pozoruhodná jen díky idejím, které „sice naznačila, ale de facto nerealizovala“,³³⁴ a kritizuje Artaudův herecký výkon v roli hraběte Cenciho jako „idiosynkratický, jednorozměrně pojatý, hysterický, a proto nepřesvědčivý“.³³⁵ Divadelní teoretička Naomi Greene popisuje *Cencie* jako „dílo, na němž i Artaudovy obdivovatelé mohou jen stěží nalézt cokoli pozitivního, neboť se v mnoha místech zvrhává v čisté *melodrama* [vlastní zvýraznění]“.³³⁶ V posledních letech se někteří snažili tento negativní obraz částečně revidovat (např. Adrian Curtin, Rob Connick či Kimberly Jannarone), nicméně takové pokusy jsou v reflexi Artaudova díla stále menšinové. Pokusím se ukázat, že inscenaci *Cenciů* sice nelze považovat za dokonalé převedení Artaudova ideálu do praxe, ale navzdory tomu v ní najdeme většinu základních prvků divadla krutosti, které zároveň prozrazují spojitost s melodramatickou imaginací. V první části se budu věnovat koncepci díla a změnám oproti originálu, v druhé problémům inscenace i jeho přijetí u diváků, ve třetí pak využiji samotného textu a dobových materiálů, abych představil, jak hra zachází s kategoriemi nastíněnými v předchozí podkapitole, v čem souzní s melodramatickou estetikou a v čem ji naopak překonává.

2.4.1. Geneze díla

Děj hry byl založený na skutečné historické události z konce šestnáctého století. Římská šlechtická rodina se vzepřela zvrácené despotii hlavy rodu Francesca Cenciho a nechala jej zavraždit. Všichni konspirátoři, včetně Cenciho krásné dcery Beatrice, byli následně souzeni u papežského soudu a skončili na popravišti. Osud rodiny Cenciů od té doby

³³⁴ SONTAG, Susan. *Přiblížování k Artaudovi*. In: Ve znamení Saturna. Praha: Paseka, 2011, s. 52.

³³⁵ Tamtéž.

³³⁶ GREENE, Naomi. *Antonin Artaud: Poet without Words*. New York: Simon and Schuster, 1970, s. 38.

inspiroval mnoho lidových legend i uměleckých děl. Příběh kromě Shelleyho a Artauda dramaticky zpracovali také Juliusz Słowacki či Alberto Moravia, do prózy jej převedli Nathaniel Hawthorne³³⁷, Stendhal³³⁸ nebo Francesco Domenico Guerazzi a své místo si našel i v ostatních uměních (malířství, opera, film aj.). Shelley se s historií Cenciů seznámil při svých cestách po Itálii skrze rukopis, jenž byl opsán z archivu paláce Cenci v Římě a obsahoval podrobnou zprávu o hrůzách, které se jedné z nejvznešenějších rodin té doby přihodily.³³⁹ Na příběhu jej uchvátil zejména úděl Beatrice, něžné a milé mladé dívky, která byla „neodvratnou silou okolností a názoru násilně vypuzena ze své přirozenosti“.³⁴⁰ Skutečnost, že si „nejmelodramatičtější anglický romantický básník“³⁴¹ jak jej tituluje Brooks, vybral právě takový námět, není žádným překvapením. Obsahuje totiž množství motivů, jež romantické autory (zvláště ty melodramaticky zaměřené) fascinovaly: personifikované dobro a zlo, děsivý příběh pomsty, ponurou gotickou atmosféru, pokrytectví církve, oficiální morálkou zapovězená témata (znásilnění, incest, otcovražda). Shelley mohl při psaní zároveň naplno využít své inspirační zdroje: Seneku, alžbětinské a jakubovské dramatiky³⁴² či gotické melodrama. Výsledná veršovaná tragédie v pěti dějstvích patří s odstupem času mezi nejuznávanější romantická dramata, ve své době však nebyla ani jednou realizována na jevišti, především kvůli kontroverzní tematice.

Artaudův text vycházel kromě Stendhalova přepisu dokumentů z archivu římského paláce Cenciů výhradně ze Shelleyho verze, pozměnil ji však k nepoznání. Zachoval sice osnovu příběhu, ale osekal jej jen na nejnutnější fakta, zkrátil počet dějství z pěti na čtyři a klíčové události vyhrotil do extrému. Zjednodušil jazyk, aby dosáhl větší expresivity a srozumitelnosti, odstranil patos veršů, zkrátil vznešené monology. Odstranil psychologické motivace postav, které se naplno stávají pouhými prostředníky soupeřících kosmických sil. Nechal rozvinout více důležitých momentů (smrt Cenciho, mučení Beatrice) přímo na jevišti a mohl si dovolit také větší otevřenost v zobrazování

³³⁷ Založil na něm svůj gotický román *Mramorový faun* (1860), viz STOUT, John Cameron. *Antonin Artaud's Alternate Genealogies*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press, 1996, s. 92–94.

³³⁸ Stejnomená povídka v *Italských kronikách* (1837–1839), Tamtéž, s. 95–96.

³³⁹ SHELLEY, Percy Bysshe. *Předmluva k tragédii Cenci*. In: Výbor z prosy. Praha: Jan Laichter, 1920, s. 84.

³⁴⁰ Tamtéž, s. 84–85.

³⁴¹ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 107.

³⁴² Hra se podobá zejména Websterovým tragédiím pomsty *Bílá ďáblice* a *Vévodkyně z Amalfi*. Tuto souvislost přibližuje např. George Steiner: STEINER, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961, s. 142–143.

násilí (byť nejde o žádné krvavé orgie). Po formální stránce Artaudova interpretace paradoxně souzní s melodramatickou estetikou ještě více než Shelleyho originál (a tudíž se ještě znatelněji vzdálila tragédii, jejíž návrat autor sliboval), jak je patrné už z porovnání obou textů: spektakulární, symbolická mizanscéna, maximálně zhuštěný děj a výrazná úloha nonverbální řeči představují konstitutivní prvky, což dokázala i inscenace. Z filosofického a morálního hlediska je situace složitější: v tomto aspektu se Artaudova verze kontext běžného melodramatu snaží překonat. Shelleyho víru v dobro a ctnost ztělesněné v Beatrice nahradila neúprosná krutost, jež postupně ovládá všechny postavy. Beatrice sice na začátku rovněž zosobňuje křesťanskou nevinnost, ale v průběhu dění víru ztrácí a zcela podléhá temným principům, na rozdíl od Shelleyho hry, kde byla především obětí vnějších okolností. Hrabě Cenci je stále ďábelským monopatickým zloduchem, ovšem jeho zkaženost má metafyzický charakter. Artaud jej líčí nejen jako agresora, nýbrž také jako oběť temných sil, s nimiž se snaží zápat. Stává se z něj nietzscheovský hrdina, který svádí boj jak se společenskou mocí v podobě církve, rodiny a tradiční morálky, tak s kosmickou krutostí, aby se ocitl „mimo dobro a zlo“. Soudě podle dostupných materiálů chtěl autor skutečně předat tuto myšlenku,³⁴³ otázkou je, zda se mu kromě zpochybnění konvenčních hodnot podařilo také nastínit skutečně afirmativní vizi hodnot (staro)nových, již naznačoval ve svých ostatních pracích.

Artaud tradičně neskrýval ambice, jež do představení vkládal. Snažil se vyvolat očekávání velké události, která předznamená obrodu pravého divadla. V manifestu uveřejněném den před premiérou tvrdil, že *Cenciové* nabídnou pařížskému publiku troufalý experiment, který bude moct soupeřit s dramatickými spektakly v těch zemích, kde se divadlo opět stalo náboženstvím.³⁴⁴ V dopise Louisi Jouvetovi pravil: „Uvidíš, že má tragédie obsahuje veškeré drama naší epochy v kostce“.³⁴⁵ Andrému Gideovi zase napsal, že „v jeho hře žádný z antických pilířů naší civilizace nezůstane nezpochybněn, ať už jde o mravní řád, náboženství, rodinu či vlast“.³⁴⁶ Jak jsem zmiňoval, Artaud

³⁴³ Viz výrok ze sbírky materiálů vydaných v souvislosti s hrou: „Chci se vrátit k myšlence univerzálního života mimo dobro a zlo“. Artaud tím však zjevně nemyslel zavržení morálky jako takové, nýbrž nastolení těch pravých morálních hodnot. ARTAUD, Antonin, BLIN, Roger et al. *Antonin Artaud in Les Cenci*. TDR: The Drama Review, Vol. 16, No. 2, 1972, s. 97.

³⁴⁴ Tamtéž, s. 106.

³⁴⁵ Tamtéž, s. 100.

³⁴⁶ Tamtéž, s. 91.

doufal ve vášnivé reakce publika, klidně i negativní, hlavně že vzbudí poprask. Záměr mu však nevyšel, a to z mnoha důvodů...

2.4.2. Realizace díla a jeho přijetí u publika

Už při přípravách inscenace se Artaud potýkal s mnoha problémy. Shromáždil sice kolem sebe některé z nejvýznamnějších francouzských divadelních umělců té doby, od Rogera Blina, který byl asistentem režie, přes hudebního skladatele Rogera Désormièra až po talentovaného polsko-francouzského výtvarníka Balthuse,³⁴⁷ nicméně jeho autoritativní režijní přístup nenašel u spolupracovníků pochopení. Nejproblematictější byla v tomto ohledu práce s herci: Artaud záměrně vsadil na málo známé tváře,³⁴⁸ kterým by snáze vnutil svou vizi, ale ukázalo se, že si nevybral úplně správně. Například ruská herečka Iya Abdy, jež hrála Beatrice, vynikala krásou, avšak hrát příliš neuměla a navíc nedokázala zakrýt svůj ruský přízvuk.³⁴⁹ V samotné inscenaci pak ostatní protagonisté ve srovnání s maniakálním Artaudem působili zmateně, až nepatřičně. Dále francouzskému tvůrci chyběly finance: kvůli nedostatku peněz nemohl řadu ze svých vizí realizovat, a i kdyby hra mohla běžet v divadlech déle, pravděpodobně by mu brzy došly jakékoli prostředky.³⁵⁰ Možná nejzávažnější potíž představoval prostor uvedení. Artaud z nepochopitelných důvodů zvolil divadlo Folies-Wagram, které se zaměřovalo na operety a music-hall a lákalo především buržoazní publikum, proti němuž tak brojil. Scéna vůbec neodpovídala ideji prostoru, již nastínil v *Prvním manifestu divadla krutosti*: jeviště a hlediště byly jasně oddělené, tudíž akce nemohla probíhat „ve čtyřech rozích sálu“, sál měl navíc mizernou akustiku, která znemožňovala úplné pohroužení do zvukové vibrační sítě. Všechny tyto faktory k neúspěchu díla u publika nepochybně výrazně přispěly.

Na premiéru dne 6. května 1935 dorazilo trochu odlišné obecenstvo, než do Folies-Wagram obvykle chodilo: tvořili jej převážně lidé z uměleckých kruhů a privilegované

³⁴⁷ Na projektu chvíli spolupracoval také věhlasný divadelní režisér a herec Jean-Louis Barrault, ovšem kvůli neshodám s Artaudem a problémům s představitelkou hlavní role Iyou Abdy od něj odstoupil. Tamtéž, s. 103.

³⁴⁸ „Nechtěl jsem obsazovat profesionální herce. Vždyť například v Rusku se našli dělníci, kteří dokázali extrémně působivě zahrát *Krále Leara*.“ Tamtéž, s. 98.

³⁴⁹ ESSLIN, Martin. *Antonin Artaud*. New York: Penguin Books, 1976, s. 42.

³⁵⁰ CONNICK, Rob. *Rethinking Artaud's Theoretical and Practical Works*. Disertační práce v oboru „Filosofie“. Bowling Green: Bowling Green State University, 2011, s. 77–78.

vrstvy (přišla dokonce i řecká princezna).³⁵¹ Artaudovi tento fakt nicméně moc nepomohl, neboť „snobské“ publikum bylo zvyklé na jiný druh představení a mnozí diváci z umělecké sféry měli s Artaudem nevyřízené účty, tudíž byli apriorně zaujatí. Režisér svého hlavního cíle, uvržení obecnstva do kolektivního transu, rozhodně nedosáhl: během inscenace se mnozí diváci smáli nebo nevěřičně kroutili hlavou. Reakce kritiků nebyly tak jednoznačně odmítavé, jak se nyní traduje, ovšem málokterý z nich hru přijal vyloženě pozitivně. I v těch příznivěji naladěných recenzích převládá názor, že hra obsahuje určité stylistické inovace (oceňované byly zejména dekorace, svícení a zvuková stránka) a záblesky vizionářských tvůrčích myšlenek, ale ideálu divadla krutosti zdaleka nedosahuje.³⁵² Je také pozoruhodné, kolikrát se v recenzích objevují zmínky o melodramatu, většinou v pejorativní rovině. Například deník *Action française*, platforma krajně pravicového hnutí stejného jména, uveřejnil recenzi³⁵³, v níž stojí, že Artaud napsal tak melodramatický scénář, že „vedle něj díla Huga a Dumase blednou závistí“, a výsledek tomu prý odpovídá.³⁵⁴ Autor textu dále dodává: „jestliže chce [Artaud] obnovit pravé divadlo, neměla by nám jeho díla připomínat Dumase, nýbrž Racina.“³⁵⁵ Neúspěch u diváků byl ještě fatálnější: hra byla stažena po pouhých 17 představeních.³⁵⁶ Artaud byl tímto nezdarem zdrcen a na divadlo (téměř) definitivně zanevřel.

Francouzský tvůrce nicméně nikdy neříkal, že by *Cenciové* měli být plnohodnotným ztvárněním myšlenek divadla krutosti. Necelý týden před premiérou zdůrazňoval, že „*Cenciové* ještě nerealizují vizi divadla krutosti, ale jsou „jen“ přípravou na něj. (...) Rozdíl mezi divadlem krutosti a hrou *Cenciové* se dá přirovnat k rozdílu mezi hřmotem vodopádu či vypuknutí bouře a násilím, jež zůstává poté, co jejich obraz zaregistrujeme“.³⁵⁷ Z tohoto pohledu zamrzí, že se Artaudovi nepodařilo inscenovat

³⁵¹ KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud - poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 45.

³⁵² ARTAUD, Antonin, BLIN, Roger et al. *Antonin Artaud in Les Cenci*. TDR: The Drama Review, Vol. 16, No. 2, 1972, s. 127–141.

³⁵³ Kritik, který ji psal, jakýsi pan Interim, mimochodem podle všeho odešel hned po prvním dějství. Tamtéž, s. 144.

³⁵⁴ Tamtéž, s. 139.

³⁵⁵ Tamtéž. Přirovnávání *Cenciů* k melodramatu se objevuje také v recenzi F. D. v deníku *Le Temps* z 8. května (Tamtéž, s. 129–130.) či v recenzi Pierra Audiata ve večerníku *Paris-Soir* z 9. května (Tamtéž, s. 133)

³⁵⁶ KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud - poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 104.

³⁵⁷ ARTAUD, Antonin, BLIN, Roger et al. *Antonin Artaud in Les Cenci*. TDR: The Drama Review, Vol. 16, No. 2, 1972, s. 103.

Dobytí Mexika, jehož námět sliboval přesvědčivější rozvinutí jeho vize, nicméně pro nás je beztak užitečné se ptát, jaké prvky divadla krutosti se podařilo realizovat (či alespoň nastínit) již v *Cenciích*.

2.4.3. Uplatnění idejí divadla krutosti

Co se týče mizanscény, Artaud své koncepci expresivního prostoru přeplněného významem víceméně dostál. Balthus vytvořil částečně realistické, částečně abstraktní dekorace, které neměly nic společného s obvyklým divadelním papundeklem a jimž vévodil barokně laděný hrad Cenciů s vysokými žebříky, sloupy, sítěmi, klenbami, balustrádami a točitým schodištěm.³⁵⁸ Lokace svou ikonografií zapadají do tradice gotické fikce (strašidelný hrad, hluboká spirálovitá galerie, podzemní žalář, mučící komnata s kateřinským kolem, vlající závěsy, přízraky) a vytvářejí pochmurnou náladu zlého snu. Souznění s gotickým melodramatem posilovaly metaforické přírodní živly (mystický vítr, zběsilá bouře). Při volbě kostýmů Balthus obratně využíval barevné symboliky: „zelená představuje smrt, žlutá krutou smrt,“³⁵⁹ jak říkal Artaud. Hrabě Cenci byl oblečený v černém oděvu se světlými stehy, Beatrice naopak nosila světle modrou róbu, aby vynikl jejich kontrast. Symbolický význam měly rovněž předměty, například pohár s vínem („Cenci: Kdo z vás mi zabrání věřit, že piju krev svých synů?“)³⁶⁰ nebo loutky použité během hostiny, jež odváděly pozornost od psychologické identity postav a „vyjadřovaly znepokojení hrdinů, které nešlo tlumočit slovy“³⁶¹ jako cosi univerzálního, a také samotné postavy („[Zbrojnoši] se podobají figurínám na orloji štrasburské katedrály“).³⁶² Skutečně inovativní byly však hlavně světelné efekty, zvuk a hudba. Osvětlovací přístroje šířily světla různých barev ve vlnách, koncentrovaly je do bloků nebo jimi „ostřelovaly scénu jako ohnivými šípy“, přesně jak stojí v *Prvním manifestu divadla krutosti*.³⁶³ Zvláště působivý byl v tomto

³⁵⁸ BERMEI, Albert. *Artaud's Theatre of Cruelty*. London: Methuen, 2001, s. 75.

³⁵⁹ ARTAUD, Antonin, BLIN, Roger et al. Antonin Artaud in *Les Cenci*. TDR: The Drama Review, Vol. 16, No. 2, 1972, s. 107.

³⁶⁰ ARTAUD, Antonin. *Cenciové*. In: KOPECKÝ, Jan. *Divadlo Antonina Artauda II. Texty*. Praha: Kulturní dům hl.m. Prahy, 1988, s. 15.

³⁶¹ ARTAUD, Antonin, BLIN, Roger et al. *Antonin Artaud in Les Cenci*. TDR: The Drama Review, Vol. 16, No. 2, 1972, s. 104.

³⁶² ARTAUD, Antonin. *Cenciové*. In: KOPECKÝ, Jan. *Divadlo Antonina Artauda II. Texty*. Praha: Kulturní dům hl.m. Prahy, 1988, s. 38.

³⁶³ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 107.

ohledu moment z druhé scény čtvrtého dějství: „Ze strany, odkud znějí fanfáry, přichází Lukrécie, couvá oslněna strašným, oslepujícím světlem, které postupně zaplavuje celou scénu“.³⁶⁴ Po zvukové a hudební stránce znamenali *Cenciové* průlom, neboť inscenace poprvé v historii divadla využívala stereofonního zvuku,³⁶⁵ který umožňoval ponořit diváka do zvukové vibrační sítě navzdory nevhodnému prostředí Folies-Wagram. Artaud s Désormièreem předem nahráli zvukové efekty (řinčení katedrálních zvonů, tikání metronomu, zlověstné hlasy, ozvěny kroků, zvuky větru a bouře, tovární hukot) a tóny hudebních nástrojů (flétny, viola, tam-tamy, dokonce i jeden z prvních elektronických hudebních instrumentů, ondes martenot)³⁶⁶ a během představení je pouštěli skrze ampliony umístěné ve všech rozích sálu. Désormière navíc složil atonální hudbu v rytmu Inca na sedm dob, jež doprovázela popravčí pochod. S výjimkou některých momentů (například „Počíná znít velmi sladká a velmi nebezpečná hudba“³⁶⁷ připomíná rané melodrama a němý film) zvuková stránka evidentně přesahovala jak melodrama, tak ostatní divadelní produkci té doby. Zvuk již nebyl jen doprovodným prvkem, nýbrž aktivním činitelem, který určuje význam a zaplňuje prostor jeviště i hlediště. V textu mají zvuky v některých případech jasný symbolický smysl, jež potvrzují i postavy („Beatrice: ten strašlivý zvuk trubky, nemohu popadnout dech / Bernardo: Jako když svolává k Poslednímu soudu“),³⁶⁸ jindy jsou abstraktnější („Hlubší tón se občas roztáhne a poté rozplyne, jako by narazil na překážku a roztříštil se o ostrou hranu“),³⁶⁹ vždy však vyjadřují hlubší smysl než ten zjevný. Například ve třetí scéně čtvrtého dějství pak vysílané zvuky neodpovídají zvukům reálným („Vězení vydává zvuky továrny v plném provozu“),³⁷⁰ avšak tovární hluk neměl zcizovat, nýbrž naopak působit, jako by do mučírny přesně zapadal. Obecný jev představuje mísení jednotlivých zvuků a hlasů („Každý druhý nebo třetí krok vyrazí výkřik, slévající se s lomozem kola a steny skřípajících trámů“),³⁷¹ které vytvářejí tekutou, nerozlišitelnou mnohost pro co největší viscerální účinek. V přístupu k jevištnímu prostoru se tedy

³⁶⁴ ARTAUD, Antonin. *Cenciové*. In: KOPECKÝ, Jan. Divadlo Antonina Artauda II. Texty. Praha: Kulturní dům hl.m. Prahy, 1988, s. 45.

³⁶⁵ BERMEL, Albert. *Artaud's Theatre of Cruelty*. London: Methuen, 2001, s. 78.

³⁶⁶ CURTIN, Adrian. *Cruel Vibrations: Sounding Out Antonin Artaud's Production of Les Cenci*. Theatre Research International, Vol. 35, No. 3, 2010, s. 251.

³⁶⁷ ARTAUD, Antonin. *Cenciové*. In: KOPECKÝ, Jan. Divadlo Antonina Artauda II. Texty. Praha: Kulturní dům hl.m. Prahy, 1988, s. 51.

³⁶⁸ Tamtéž, s. 45.

³⁶⁹ Tamtéž, s. 11.

³⁷⁰ Tamtéž, s. 50.

³⁷¹ Tamtéž.

Artaud idejím divadla krutosti přiblížil: mizanscena *Cenciů* byla zhuštěná, expresivní a symbolická, a přesto působila jasně a srozumitelně. Zároveň do jisté míry naplnila myšlenku heterogenního prostoru, zejména ve způsobu, jakým Artaud zacházel se zvukovou složkou, plného potenciálu dané ideje nicméně nedosáhl.

Děj původních *Cenciů*, jak jsem již poznamenal, Artaud zredukoval o jedno dějství. Vynechal několik zdlouhavých scén (soud), které brzdily tempo, omezil monology a soustředil se jen na nejdramatičtější okamžiky. Příběh založil z velké části na narativních prvcích typických pro melodrama: náhlá zjevení, překvapivé zvraty (proměna Beatrice z oběti v agresora), střet dobra se zlem (jakkoli modifikovaný), šílená láska, extrémní násilí, intriky, pomsta atd. Zápletka je extrémně jednoduchá a přímočará a odehrává se v krátkém, byť konkrétně neurčeném časovém úseku. Na rozdíl od svých ostatních inscenací (zejména *Hry snů*) zde však Artaud dodržuje časovou chronologii, nekládá do děje explicitní halucinace ani sny (byť syžet logikou i atmosférou upomíná na noční můru). Postavy jednají v afektu, bez ohledu na praktické důsledky svých činů, bez jasně daných psychologických motivací. Oproti originálu se více důležitých událostí stane přímo na jevišti (smrt Cenciho, mučení Beatrice), znásilnění nicméně zůstalo mimo. V jedné scéně Artaud využil filmovou techniku zpomaleného pohybu (viz scéna se zbrojnoši podobnými „figurínám na orloji“³⁷²) a mnohokrát také princip připomínající montáž (vražda Cenciho). Hra obsahuje několik impresivních živých obrazů, například výjev z úvodu třetí scény prvního dějství, který „připomíná *Svatbu v Kanaán*“³⁷³, ale vše je mnohem barbarštvější,³⁷⁴ a náhle se zvrhne v divokou orgii. Od svých teoretických proklamací se zde Artaud odchyluje snad jen tím, že nenarušuje jednotu místa a času.

Jazyk Artaudových *Cenciů* je mnohem agresivnější, otevřenější a expresivnější než v Shelleyho verzi. Hrdinové oznamují publiku své záměry, zveřejňují pochody nitra, pronášejí hrozby, mocně gestikulují a intrikánsky se chechtají. Pro dlouhé veršované promluvy nezbyl prostor: mluvený projev směřuje k akci a maximálnímu sebevyjádření v co nejkratší chvíli. Slova jsou zbavená vznešených ornamentů a v některých

³⁷² Tamtéž, s. 38.

³⁷³ Malba renesančního umělce Paola Veroneseho založená na biblickém motivu proměnu vody ve víno.

³⁷⁴ ARTAUD, Antonin. *Cenciové*. In: KOPECKÝ, Jan. *Divadlo Antonina Artauda II. Texty*. Praha: Kulturní dům hl.m. Prahy, 1988, s. 11.

momentech tvoří spíše zařikávací formule než ucelenou řeč (viz třetí scéna čtvrtého dějství, v níž Beatrice úpí na mučícím kole). Dialogy však zdaleka nezmizely, naopak mají velmi podstatnou úlohu. Artaud v souvislosti s inscenací této hry sám zmínil, že dialogy budou hrát důležitou roli, přestože ztratí své dominantní postavení a stanou se „činidlem (reagent)“ ostatních prvků.³⁷⁵ Některé rozhovory jako by vypadly až z raných her Pixérécourta, vezměme si například milostný dialog Beatrice a Orsina z prvního dějství: „Beatrice: Vzpomínáte na místo naší první rozmluvy? Právě zde, nablízku těchto cypřišů. Luna jako dnes večer spadala po svazích Pincia.“ (...) „Orsino: Co záleží na kněžských slibech, když jsem vás znovu našel. Žádná církev nemůže bojovat proti mému srdci“ (...) „Potřebuji tvé srdce, Beatrice; přijdu-li o něj, zešílím“.³⁷⁶ Rozmluvy, ať už milostné, polemické, výhrůžné, vyznávací či jiné, zde mají výrazně sentimentální či patetický charakter a samy o sobě mohou místy působit hloupě, ale v kombinaci s pečlivě připravenou intonací a rytmem a do krajnosti vyhnány gesty, pohyby, výkřiky, vzdechy, nářky či výbuchy smíchu, které jsou v textu přímo nastíněné nebo implikované pomocí citoslovcí či vykřičníků, plní důležitou funkci, neboť realizují expresivní a symbolické užití řeči, o němž autor hovořil ve svých manifestech. Zařikávací promluvy z poslední scény hry pak zacházejí až za hranice melodramatu: „Beatrice: Jako spáč, který klopýtá / v temnotách snu strašnějšího / než sama smrt / a váha otevřít víčka / protože ví, že přijmout život / znamená zřít se procitnutí / tak já s duší poznamenanou / ranami, které mě stály život / vrhám ji zpět Bohu, který mně stvořil. / Vrhám mu ji zpět jako požár / který ho vyléčí z tvoření.“³⁷⁷ Jak vidno, přestože „žádný cit nelze slovně tlumočit“, Artaud mluvenou řeč jako doplněk řeči prostorové využívá s chutí. Ritualizovaná gesta a pohyby prozrazující inspiraci orientálním divadlem však mají přece jen větší roli. V textu nalezneme detailně popsaná gesta, nezřídka se symbolickým významem („Beatrice si oběma rukama drží srdce, zdá se, že omdlí“ (...) „Jeden z vrahů naznačuje gestem, že ztratil odvahu“).³⁷⁸ Zvláštní důraz kladl Artaud na organizaci pohybu v prostoru. Postavy se na scéně často hýbají nepřirozeně („Hosté se ve zmatku slévají ze všech stran do jednoho proudu. Dupou, potácejí se jako v omámení, postupují kupředu, jako by šli do boje, ale do boje

³⁷⁵ ARTAUD, Antonin. *The Cenci*. In: SCHUMACHER, Claude, SINGLETON, Brian (eds.). *Artaud on Theatre*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001, s. 163.

³⁷⁶ ARTAUD, Antonin. *Cenciové*. In: KOPECKÝ, Jan. *Divadlo Antonina Artauda II. Texty*. Praha: Kulturní dům hl.m. Prahy, 1988, s. 9; 9; 11.

³⁷⁷ Tamtéž, s. 52.

³⁷⁸ Tamtéž, s. 42; 43.

s přízraky“ (...) „Lukrécie náměsíčně přechází do středu kruhu“³⁷⁹ nebo v rozporu se zvukovými efekty („Mezi jednotlivými replikami se ozývají kroky; jako by pokračovali v chůzi - ujdou však mnohem menší cestu než normálně.“)³⁸⁰ Někteří hrdinové měli být přímo poznatelní podle zvláštního pohybu, například najatí vrazi Cenciho měli připomínat roboty. V inscenaci byly hojně využívané také zmiňované zpomalené pohyby a ztuhnutí v živém obrazu. Tyto ideje se bohužel nepodařilo ideálně převést do praxe, neboť někteří herci své úlohy nezvládli: Artaud, který hrál doslova celým svým tělem, budiž výjimkou.

Základním myšlenkovým prvkem hry je právě krutost. Monopatický padouch Cenci působí, jako by skrze něj tento metafyzický princip sám promlouval: „Věřím, že jsem přírodní síla. (...) Řídím se svým vlastním zákonem a nemám závrať. A běda každému, koho strhne proud, ve který jsem se proměnil. Hledám zlo a dělám zlo, je to mé určení a princip mé existence“.³⁸¹ Proti krutosti lze bojovat jen tak, že si ji uvědomíme, dočasně přijmeme její logiku a oddáme se zběsilému, bezúčelnému jednání, jak nejlépe vyjadřuje výrok Beatrice: „Žádná svátost neuchrání před krutostí, která mne svírá. Je třeba jednat.“³⁸² Zločiny, vraždy a orgie násilí na obou stranách jsou právě snahou oprostít se od všech pout, ať už je tvoří církev, rodina, morálka, subjektivita či vyšší síly, a svést s krutostí zápas. Cenci tuto skutečnost ví od počátku, Beatrice ji zprvu pouze tuší, avšak naplno ji pochopí až poté, co ji otec znásilní: „A zatím tady, pod našima nohama, se shromažďují síly světa, který zakrátko uchvátí vše.“ (...) Ale něco se musí stát! Nějaký nesmírný čin, který zahladí tento zločin, že po něm nezbude ani stín.“³⁸³ Produktivní dimenzi krutosti, tedy dionýskou touhu po životě, nicméně hra nenaplnuje. Jednání postav je ryze negativní a destruktivní, protagonisté v sobě neodhalují „svobodnou, ač provizorní schopnost vznést nové společenské, psychické a mravní nároky“³⁸⁴ a přehodnotit všechny hodnoty ve stylu Nietzscheho. Utopie zduchovnělého těla překonávajícího dualistické rozpory zde nedostává prostor ani v náznacích. V tomto ohledu tudíž *Cenciové* vizi divadla krutosti neuskutečňují.

³⁷⁹ Tamtéž, s. 16; 46.

³⁸⁰ Tamtéž, s. 27.

³⁸¹ Tamtéž, s. 6.

³⁸² Tamtéž, s. 10.

³⁸³ Tamtéž, s. 33; 35.

³⁸⁴ MURPHY, Richard. *Poetika hysterie: expresionistické drama a melodramatická imaginace*. In: *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno: Host, 2010, s. 155.

2.5. Shrnutí - co má divadlo krutosti společného s melodramatickou imaginací?

Ještě než přejdu k případové studii, tedy k analýze filmu *V roce se třinácti úplňky*, pokusím se shrnout základní společné znaky melodramatické imaginace a divadla krutosti, které spočívají především v jejich kontradiskursivní podstatě a přístupu k prostoru, času, jazyku a touze.

Již jsme viděli, že Artaudovo dílo a myšlení náleží k tradici melodramatického kontradiskursu a aktualizuje ji. Idea divadla krutosti se staví proti západnímu racionalismu a uměleckým systémům s ním spjatým (Artaud tím myslí zejména psychologický realismus), proti banální každodennosti zbavené vši transcendence. Má odhalovat a vyjadřovat hlubší významy, jež jsou v mezích společensky legitimního diskursu nedostupné a jež jevovou skutečnost determinují. Tematicky má blízko spíše k melodramatům gotickým a dobrodružným než k těm městským a rodinným: na všední realitu úplně rezignuje a obrací se k historickým příběhům a mýtům, které chce učinit srozumitelnými pro moderní publikum. Artaud svou vizi stvořil s vědomím, že výlučné posvátno již nelze navrátit, ale snažil se do divadla vnést ideu absolutna tak, aby jí dokázal oslovit masy, a proto také využíval melodramatických prostředků. Morální okultno Artaudova (nejen) divadelního světa představují podobně jako u gotických melodramat manichejské kosmické síly, které jsou všudypřítomné a zpravidla personifikované, proto také postavy divadla krutosti postrádají psychologickou hloubku a slouží jako symboly těchto soupeřících sil. Artaud ovšem na rozdíl od autorů gotických melodramat dokázal najít a pojmenovat „metafyzický“ princip, který tyto síly údajně řídí, totiž onu krutost. Divadlo krutosti má zároveň utopickou dimenzi: prostřednictvím zápasu s krutostí má potenciálně dospět k úplnému překonání rozporu mezi hmotou a duchem, osvobození člověka od útisku, ať už světského či duchovního, a přehodnocení všech hodnot.

Prostor v melodramatech i v divadle krutosti hovoří svou vlastní řečí. Je přeplněný excesivními znaky, „prostorovými hieroglyfy“, jež odkazují k mysteriózním silám určujícím běh věcí, základním etickým konfliktům a dramatům lidského nitra. Nositelem významu se stávají všechny prvky mizanscény, od předmětů přes svícení až

po hudbu. Prostorové znaky mají symbolickou funkci, ovšem jejich význam musí být alespoň v základní rovině zřetelný, aby měly co největší expresivní a viscerální účinek. Například Artaudovo pojetí zvukové složky pak horizont běžného melodramatu překračuje, neboť mícháním nahraných konkrétních zvuků všeho druhu s atonální hudbou vytváří zvukovou vibrační síť, která nejenže podtrhuje emocionální efekt scény, nýbrž se stává aktivním významovým činitelem. Hlavní rozdíl, nebo přesněji faktor, v němž divadlo krutosti zjevně zachází dál než klasické melodrama, nicméně spočívá v rozptýlenosti a heterogenitě prostorových znaků, jež vstupují do nečekaných spojení.

Hyperbolické pojetí času se projevuje rovněž v obou případech. Narace se řídí spíše zákonitostmi snu či halucinace než pravidly každodenní reality. Žitý čas je zkrácený na úkor intenzity: děj bývá zhuštěný do několika emocionálně a významově nabitých scén, mezi nimiž často chybí logická návaznost. Zápletka je plná náhlých zjevení a nečekaných zvrátů a prostá jasně kauzalitou a psychologických motivací. Divadlo krutosti svým důrazem na zběsilou, iracionální akci rezonuje více s raným melodramatem a němým filmem než s rozvolněnějšími velkými romány Balzaka či Dostojevského nebo rodinnými melodramaty Sirka a dalších, ovšem odmítá šťastná rozuzlení a místo toho věří v triumf temných vášní. Velký význam mají pro obě koncepce živé obrazy, Artaud akorát rozšiřuje možnosti jejich využití: nejenže umocňují vyhrocené momenty, ale rovněž zadržují energii, která se následně může projevit s o to větší silou.

V expresivním a symbolickém užívání jazyka obě pojetí souzní taktéž. Slovo sice ztrácí dominantní postavení, ovšem zůstává užitečným prvkem. Melodrama i divadlo krutosti totiž kladou zřetel na výraznou intonaci, dýchání a neverbální hlasové projevy (křik, zpěv, šepot atd.), aby mluvené řeči vtiskly prostorové a významové kvality. Divadlo krutosti využívá agresivnější, věcnější a přímočařejší jazyk a ve vypjatých momentech proměňuje slova v zaříkavací formule, avšak expresivní a symbolickou roli tím spíše posiluje, než omezuje. Řeč gest, postojů a pohybů, pro obě koncepce klíčová, má u Artauda ambice vytvořit znakovou abecedu ve stylu orientálního divadla. Divadlo krutosti je zároveň explicitněji zaměřené na tělesnost, neb tělo představuje symptomatické pole, na němž se zračí působení krutosti. Herci mají být schopni poznat tělesnou lokalizaci citů a na základě toho jej ovládnout ve vší celistvosti, aby se mohli

zmocnit temných vášní a vyvolat co největší emocionální efekt, zatímco režisér měl klást důraz na dokonalou choreografii a organizaci těl v prostoru.

Melodrama a divadlo krutosti se nejvíce liší v pojetí touhy. Spojuje je snaha tematizovat extrémní stavy nitra, uvolňovat nevědomé impulsy a překonávat represe všeho druhu, nicméně charakter touhy a její cíle se odlišují. U Pixérécourta je touha vítězí nad útlakem definována pouze svými kladnými vlastnostmi a její závěrečný triumf se uskutečňuje za cenu návratu ke statu quo. Zmíněné velkoměstské romány či rodinná melodramata zobrazují touhu komplexněji, včetně její temné dimenze, ale ve výsledku ji odsuzují jako něco, co společnost spíše ohrožuje, než posouvá kupředu. Artaud řeší tento problém svou koncepcí krutosti, jež představuje a) univerzální princip určující běh věcí na způsob Schopenhauerovy vůle, b) dionýskou touhu po životě, která narušuje všechny strnulé hierarchie a zdánlivé protiklady a žene postavy a objekty vstříc neustálé transformaci a c) bezúčelné, iracionální jednání, jež by nemělo být pouze destruktivní, nýbrž také potenciálně afirmativní, tvořivé, vznášející nové morální nároky.

Artaudovo divadlo krutosti tedy dovádí většinu melodramatických estetických prostředků do krajnosti, až je v některých ohledech přesahuje a vytváří jedinečný tvar. Fassbinderův film, jež budu analyzovat v následující kapitole, naznačuje, jak by „artaudovské“ melodrama mohlo vypadat v praxi.

3. Případová studie: Rainer Werner Fassbinder - *V roce se třinácti úplňky* (1978)

V roce se třinácti úplňky je snímek, v němž se spřízněnost melodramatické imaginace a divadla krutosti projevuje s takovou intenzitou a přesvědčivostí, jakou bychom u jiných filmů, ať už předcházejících či následujících, hledali jen obtížně, proto jsem jej zvolil jako materiál, na kterém budu demonstrovat uplatnitelnost uvedených teoretických tezí v praxi. Nejprve je však zapotřebí se zmínit o významu melodramatu a Antonina Artauda pro Fassbinderovo dílo. Dále přiblížím základní informace o snímku *V roce se třinácti úplňky* a okolnosti jeho vzniku. Pak už nic nebude bránit samotné analýze, jež bude rozdělena podle čtyř zastřešujících kategorií, které jsem pro danou problematiku vymezil: prostor, čas, jazyk, touha.

3.1. Romantický anarchista Rainer Werner Fassbinder

Mezi tvůrce s melodramatickou vizí by Fassbinder zapadl už jen svou vytrvalou touhou „řít vše“, vyjádřit i nevyjádřitelné, nejen o společenských problémech, ale také o svém nitru. Elsaesserovu tvrzení, že Fassbinder „žádný vnitřní život v klasickém slova smyslu neměl“,³⁸⁵ nelze příliš odporovat, neboť měl opravdu sklon zveřejňovat i ty nejnepostižitelnější pochody svého já. Nejvhodnějším prostředkem k sebevyjádření se pro Fassbindera záhy stalo umění, jemuž propadl již v raném věku. Proslul neuvěřitelnou produktivitou: za svoji relativně krátkou tvůrčí kariéru, trvající zhruba od roku 1966 až do jeho smrti v roce 1982, stihl dokončit 40 celovečerních filmů, 3 krátké snímky, 2 televizní seriály, 24 divadelních her a 4 hry rozhlasové; k tomu ještě přidejme 41 filmových rolí (hrál ve vlastních i cizích snímcích) a několik významných divadelních úloh. Svým dílem vytvořil monumentální obraz německé společnosti, který zahrnuje pozoruhodné množství charakterových typů a sociálních skupin (od aristokracie z konce 19. století (*Effi Briestová*, 1974) přes gastarbeitery (*Katzelmacher*, 1969) až po teroristy (*Třetí generace*, 1979), ovšem navzdory této pluralitě a „objektivitě“ se v postavách zračí Fassbinderovo vnitřní já a jeho specifické vidění

³⁸⁵ ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, s. 246.

světa. „Své snímky tvořím z osobního zaujetí, kvůli ničemu jinému,“³⁸⁶ prozradil v jednom z rozhovorů. Umění pro něj bylo bezprostředně spjaté s vlastní žitou zkušeností, i proto do filmů obsazoval sebe a lidi z úzkého okruhu přátel, často do rolí, jež souzněly s jejich významem ve Fassbinderově životě.³⁸⁷ Některé snímky dokonce přímo reagovaly na události, které se režisérovi přihodily, což je také případ filmu *V roce se třinácti úplňky*, jenž vznikl jako odpověď na sebevraždu milence Armina Meiera.

„Romantický anarchista“³⁸⁸ Fassbinder svou tvorbu odjakživa směřoval proti mocenským institucím, které udržují status quo, a to nejen proti těm zjevným (stát, vláda, kapitalismus atd.), ale především vůči těm zdánlivě nenápadným, například psychiatrii, již podrobil kritice ve snímcích *Strach ze strachu* (1975) či nejvýrazněji v *Touze Veroniky Vossové* (1982). Za nejmocnější instituci však považoval Rozum, jehož logice jsou veškeré formy společenské kontroly a vykořisťování podřízeny. Proto ve svých filmech odhaloval zkaženost stávajícího řádu tím, že se soustředil na emocionální utrpení jedinců, kteří jsou jeho oběťmi. V každém z děl se snažil pronikat za zdání německé poválečné prosperity a poukazovat na tabuizované fenomény, jež racionalistický diskurs vytěsňoval, k čemuž byl emocionální a styčistický exces více než vhodný. Důraz na emocionální stránku a pohrdání intelektuálním odstupem jej odlišují od Bertolta Brechta,³⁸⁹ s nímž bývá často spojován, a přibližují jej jiné velké osobnosti světového divadla 20. století, Antoninu Artaudovi, na něhož mnohokrát odkazoval.

V centru Fassbinderova zájmu vždy byli „uražení a ponížení“, lidé v minoritním

³⁸⁶ FASSBINDER, Rainer Werner. „I make films out of personal involvement, and for no other reason“: A Discussion with Hans Günther Pflaum about Berlin Alexanderplatz and Lili Marleen. In: *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992, s. 45.

³⁸⁷ Fassbinder byl mimochodem podobně jako Artaud známý svým krutým, sadistickým jednáním s herci, zvláště s těmi, s kterými měl nejdůvěrnější vztah. HAYMAN, Ronald. *Fassbinder Filmmaker*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1984, s. 85–98.

³⁸⁸ Fassbinder tak sám sebe nazval v jednom z jeho posledních interview z března 1982, viz FASSBINDER, Rainer Werner. „I’m a romantic anarchist“: A Discussion with Frank Ripplow about Veronika Voss and Querelle. In: *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992, s. 73.

³⁸⁹ Abych se nedopusil zjednodušení, Brecht nechtěl z divadla vytěsnit emocionální složku, citová stránka do epického divadla pochopitelně patří, ovšem nikoli v podobě emocí, které by se potřebovaly krýt s těmi divákovými. Viz zejména eseje *Divadlo zábavné nebo naučné? a Zcizující efekty v čínském hereckém umění*: BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 29–38; 39–49. Fassbinder měl nicméně priority nastavené úplně jinak, jak tato kapitola názorně ukáže.

postavení, kteří jsou šikanováni „slušnou“ morální většinou: imigranti, homosexuálové, transvestiti, zoufalé ženy v domácnosti, psychicky narušené osoby atd. Oběti však u Fassbinderera nikdy nejsou vzory všech ctností, naopak se podílejí na vlastní viktimizaci, případně vybíjejí svou agresí na jiných příslušnících menšin, jako když stárnoucí uklízečka Emmi ve snímku *Strach jíst duše* (1974) tyranizuje svou novou kolegyni z Jugoslávie. Fassbinderovi hrdinové zpravidla nejsou schopní ze začarovaného kruhu vykořisťování vystoupit a končí nešťastně. Za tuto negativitu byl německý režisér často kritizován: známý queer teoretik Richard Dyer jej obvinil z „levičácké melancholie“, protože jeho filmy sice pojmenovávají neduhy kapitalistické společnosti, ale nenabízejí žádnou naději na změnu.³⁹⁰ Dyer ovšem opomíjí utopickou dimenzi Fassbinderova díla, jež je zvláště patrná ve snímku *V roce se třinácti úplňky*. Fassbinder neukazuje konkrétní způsoby, jak by se situace utlačovaných mohla zlepšit, a všechny známé alternativy zpochybňuje (připomeňme jeho otevřenou kritiku německých komunistů a anarchistů, kterou nejpřesvědčivěji zhmotnil v *Cestě matky Küstersové do nebe* (1975)), nicméně postavy v jeho filmech vzhlížejí k neurčitému „jinde“ a „jinak“, k „ne-místu“, v němž by se osvobodily od všudypřítomných kontrolních mechanismů. Fassbinder přímo říkal, že nemůže vystihnout přesnou podobu této utopie, protože pak by přestala být utopií; ztratila by svou hlavní funkci, jež spočívá ve schopnosti provokovat a vzbuzovat u diváků nespokojenost s neutěšeným stavem věcí.³⁹¹ Ve filmu *V roce se třinácti úplňky* je utopický ideál rovněž abstraktní a za panujících podmínek nedosažitelný, ovšem v počínání hlavního hrdiny (případně hrdinky) Erwina/Elwiry můžeme vidět afirmativní snahu této utopie dosáhnout, a právě v tom spočívá výjimečnost Fassbinderova snímku.

Už z Fassbinderova základního přístupu k umění a životu je evidentní, že měl blízko k ideovým východiskům Antonina Artauda a k melodramatickému vidění světa obecně. V rovině estetické se pak tyto inspirační vlivy projevují ještě mnohem zřetelněji. Režisérovu vztahu k melodramatu (především k tvorbě Douglase Sirka) a Artaudovým myšlenkám se proto musím věnovat podrobněji, ještě než bude možné přistoupit k samotnému filmu.

³⁹⁰ DYER, Richard. *Reading Fassbinder's Sexual Politics*. In: *The Culture of Queers*. London: Routledge, 2001, s. 176–177.

³⁹¹ SPARROW, Norbert. *"I let the audience feel and think": An Interview with Rainer Werner Fassbinder*. *Cineaste*, Vol. 8, No. 2, 1977, s. 20–21.

3.1.1. Fassbinder a melodrama

Fassbinder svou filmovou kariéru paradoxně započal snímky, jež by po formální stránce nemohly být melodramatu vzdálenější. Režisér v nich vycházel z produkcí divadelního souboru antiteater, který založil v revolučním květnu 1968 na bázi komuny. Inscenace antiteatru byly charakteristické výrazovým minimalismem, zcizovacími efekty ve stylu Brechta a radikálně levicovým poselstvím. Některé Fassbinderovy rané snímky byly přímými adaptacemi divadelních her, které pro antiteater napsal (*Láska je chladnější než smrt* (1969), *Katzelmacher* (1969)). Kromě divadelních inspirací byl na Fassbinderových filmech z éry 1969–1971 znát také vliv Godarda, Strauba či gangsterských filmů, navzdory formální strohosti však již v těchto dílech můžeme vyzorovat práci s melodramatickými archetypy (oběť-agresor), které Fassbinder využíval k sociální kritice.³⁹² Zlom nastal na počátku roku 1971, jakmile zhlédl v Mnichovském filmovém muzeu retrospektivu hollywoodských melodramat Douglase Sirk. Své nadšení přetavil do článku pro časopis *Fernsehen und Film*, z něž pochází tento památný výrok: „Viděl jsem šest filmů Douglase Sirk. Mezi nimi byly ty nejkrásnější na celém světě.“³⁹³ Tento text, v němž se rozepisuje o Sirkově režijním stylu a práci s herci, ale také o břitké kritice společenských poměrů obsažené v jeho filmech, se stal manifestem pro jeho další tvorbu. Se Sirkem se krátce nato seznámil osobně, když jej navštívil v Luganu: od té doby byl hollywoodský režisér jeho přítelem a mentorem. V roce 1978 spolu dokonce natočili krátký snímek *Bourbon Street Blues*: Fassbinder ztvárnil hlavní roli, zatímco Sirk měl na starosti režii.

Inspirace Sirkovými rodinnými melodramaty se ve Fassbinderových následujících snímcích (1971–1975) projevila jak po formální, tak po tematické stránce. Zejména si vzal k srdci Sirkův výrok, že „svícení a kamerové úhly utvářejí filosofii režiséra“.³⁹⁴ Prázdný prostor orámovaný bílými stěnami nahradila barvitě stylizovaná mizanscéna plná symbolických objektů (například Sirkových oblíbených zrcadel), výraznější svícení a sentimentální hudba Peera Rabena vnesly do neutěšené všednodenní reality hrdinů emocionální expresivitu, přepjatá gesta byla dováděna až ke grotesknímu efektu,

³⁹² Jeden snímek z tohoto období, revizionistický western *Whity* (1971), již obsahoval mnohé určující prvky melodramat i po stylistické stránce.

³⁹³ FASSBINDER, Rainer Werner. *Imitation of Life. On the Films of Douglas Sirk*. In: *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992, s. 89.

³⁹⁴ Tamtéž, s. 77.

dekonstruktivistická narace ustoupila melodramatické nahodilosti a postavám uvězněným v začarovaném kruhu, z něhož však na rozdíl od Sirkových snímků není úniku. Filmy obou tvůrců spojovaly také motivy, jako je důraz na menšiny, kritika buržoazního konformismu a maloměšťácké intolerance či demaskování represivního charakteru tradiční rodiny. V centru jejich děl se často objevovala freudovská a marxistická témata, zejména problematika psychických poruch způsobených potlačováním vlastních tužeb či otázka zvěcnění mezilidských vztahů v kapitalistickém systému. Nicméně, Fassbinder Sirkovu strategii osobitě přetvořil tak, aby sloužila jeho specifickým tvůrčím záměrům a aby zapadala do německé sociální reality. Zatímco v Sirkových melodramatech je systémová kritika implicitní a abstraktní, Fassbinder chtěl na společenské problémy upozorňovat přímo, proto konfrontoval sirkovský manýrismus s estetikou ošklivosti, která zdůrazňuje prohnulost a bezohlednost prostředí, v němž postavy žijí. Fassbinder navíc často narušoval divácká očekávání, jež hollywoodská melodramata vyvolávají, například když bez zjevné motivace nechal vypjatý okamžik bez hudebního doprovodu. Některé melodramatické postupy mnohdy úmyslně přeháněl (dramatické přiblížení, natahované živé obrazy) nebo rovnou parodoval: v tomto ohledu je nejpozoruhodnější rychlé otočení kamery o 720° při osudovém setkání hrdinů ve snímku *Martha* (1974). Bylo by však chybou chápat melodramatický exces ve Fassbinderových dílech jen jako formu brechtovského zcizení. Jakkoli se užití melodramatických prostředků v dílčích případech zdá být motivované snahou o prolomení iluzionistického pohroužení (viz několikanásobné rámování a pohledy, které nikomu nepatří, ve filmu *Strach jíst duše* (1974)), Fassbinder nechtěl, aby diváci zaujali intelektuální odstup od dění. Tento názor podporují i jeho vlastní slova; když se jej zeptali, zda se stejně jako režisér Alexander Kluge nechal ovlivnit Brechtem, odpověděl: „Nikoli. Zcizení v dílech Brechta a Klugeho je intelektuální, zatímco já se snažím o zcizení emocionální“.³⁹⁵ Fassbinder si uvědomoval emocionální působivost hollywoodských melodramat a využíval ji především k tomu, aby mohl problémy tehdejší německé společnosti artikulovat ve formě srozumitelné i pro masové publikum. Rovněž odmítal dichotomii mezi racionálním a emocionálním přístupem, kterou zastávali právě následovníci Brechta. Jak říkal v jednom z již zmíněných rozhovorů, „v Brechtových dílech sledujete emocionální projevy postav a

³⁹⁵ SHATTUC, Jane. *Television, Tabloid and Tears: Fassbinder and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, s. 87.

okamžitě je reflektujete, ovšem pocitově na vás nijak nepůsobí. Myslím si, že zacházím dál než on, protože nechávám publikum myslet *a zároveň* [vlastní zvýraznění] cítit.³⁹⁶ Jinak řečeno, bez emocionální angažovanosti lze k nastolenému problému jen obtížně zaujmout silný vztah, proto je potřeba propojit rozumovou stránku s tou pocitovou. Názorným příkladem této syntézy je zmiňovaná scéna z *Marthy*, jež si navzdory své zjevné vykonstruovanosti uchovává mimořádnou emocionální naléhavost.

Melodramatická fáze Fassbinderovy tvorby se obvykle datuje od roku 1971 do roku 1976, tedy od *Obchodníka se zeleninou* (1971) až po *Čínskou ruletu* (1976),³⁹⁷ nicméně toto omezení je velmi zavádějící. Až na drobné výjimky (*Třetí generace*) totiž tvořil melodramata i nadále, jen měly trochu odlišný charakter. U melodramat z let 1976–1982 můžeme vysledovat dvě základní tendence: jednu z nich tvoří velkolepé mezinárodní koprodukce (*Zoufalství* (1978), *trilogie BRD* (1978–1982)³⁹⁸, *Lili Marleen* (1981)), druhou pak snímky, které budu nazývat „artaudovskými“ melodramaty (*V roce se třinácti úplňky* (1978), *Berlín, Alexandrovo náměstí* (1980)³⁹⁹ a částečně *Querelle* (1982), náznaky můžeme vidět také u staršího snímku *Hořké slzy Petry von Kantové* (1972)). Filmy druhého typu upozadily sociálně kritickou stránku (byť je stále přítomná) ve prospěch obecnějších témat, jako je touha, identita či subjektivita. Metafyzickým principem, jenž řídí jednání hrdinů, se stává artaudovská krutost. Ve středu pozornosti se definitivně ocitá tělo, které je místem, na němž se odráží veškeré společenské, emocionální a duchovní vykořisťování, a zároveň prostředkem k překonání těchto represí. Více prostoru dostávají problémy, jimiž se zabývá psychoanalýza (návrat vytěsněného, represe nevědomé touhy, masochismus), zde je však režisér pojímá způsobem, jenž tradiční psychoanalytická stanoviska reviduje. Ze stylistického hlediska přebírá dominantní roli melodramatický exces, zbavený všech překážek, které by mu mohl klást princip reality, a dovádějící melodramatickou estetiku až na samou mez (více už v analytické podkapitole).

³⁹⁶ SPARROW, Norbert. "I let the audience feel and think": An Interview with Rainer Werner Fassbinder. *Cineaste*, Vol. 8, No. 2, 1977, s. 21.

³⁹⁷ ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, s. 275.

³⁹⁸ Jedná se o trilogii snímků, které se zabývají osudy žen v poválečných letech: *Manželství Marie Braunové* (1978), *Lola* (1981) a *Touha Veroniky Vossové* (1982). BRD znamená Bundesrepublik Deutschland.

³⁹⁹ Mám na mysli zejména dvouhodinový epilog tohoto seriálu, který nese název *Můj sen o snu Franze Biberkopfa*.

3.1.2. Fassbinder a Artaud

Vliv Artauda na Fassbinderovo filmové dílo je relativně málo zmapován, zvláště v porovnání s tím Brechtovým, přitom se na něj Fassbinder odvolával častěji než na jakéhokoli jiného umělce (s výjimkou Sirka). S Artaudovým divadlem krutosti se seznámil nejprve nepřímo, skrze působení v divadelním spolku action-theater, který byl považován za mnichovskou odnož slavného amerického divadelního souboru Living Theatre.⁴⁰⁰ Newyorská experimentální divadelní skupina, jež se výrazně angažovala i při studentských bouřích v roce 1968, zakládala svou filosofii na Artaudových myšlenkách a action-theater na ni do značné míry navázal: například inscenace *Antigony*, jež vycházela z dřívější adaptace Living Theatre, inspiraci divadlem krutosti prozrazovala velmi zřetelně. Fassbinderův nástupnický divadelní kolektiv antiteater měl však s Artaudem jen málo společného a nic nenasvědčuje tomu, že by se německý režisér jeho dílem v následujících několika letech zabýval. S jeho původními texty se seznámil pravděpodobně až v 70. letech.⁴⁰¹ od té doby na něj několikrát výslovně odkazoval i ve svých filmech. Snímek *Sousto pro satana* (1976) uvozuje citát z jedné z Artaudových básní,⁴⁰² *Čínská ruleta* obsahuje dlouhou pasáž ze zmíněného díla *Heliogabalus aneb Korunovaný anarchista*, *Zoufalství* je věnováno Artaudovi, van Goghovi⁴⁰³ a německé malířce Unice Zürn. Nejzjevnější poctu mu ovšem složil v dokumentárním filmu *Divadlo v transu* (1981), v němž záběry inscenací z divadelního festivalu v Kolíně nad Rýnem doprovází Fassbinderův komentář citující pasáže z knihy *Divadlo a jeho dvojeneč*.

Fassbinderova na divadlu krutosti lákala zejména jeho anarchistická, iracionální povaha, která byla přesvědčivou protiváhou buržoaznímu dramatu založenému na psychologii a reprezentaci. Na myšlenku obnovení rituální podstaty divadla Fassbinder hodně slyšel,

⁴⁰⁰ BARNETT, David. *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 5.

⁴⁰¹ WATSON, Wallace Steadman. *Understanding Rainer Werner Fassbinder: Film as Private and Public Art*. Columbia: University of South Carolina Press, 1996, s. 65.

⁴⁰² „Pohané se od nás liší tím, že / jejich víra vychází z urputné snahy / nemyslet jako člověk a udržet si / tak spojení s celistvým stvořením / jinými slovy - s božstvím.“ (neofic. překlad). Obsah těchto veršů je z hlediska Artaudova vlivu na Fassbinderova velmi pozoruhodný, což bude doufám jasně i z mé analýzy.

⁴⁰³ Mimoходом, Artaudovu esej o nizozemském malíři *Van Gogh, zasebevražděný společností* Fassbinder uvedl jako svou nejoblíbenější knihu vůbec. FASSBINDER, Rainer Werner. *The List of My Favorites*. In: *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992, s. 107.

jak dokazuje jeho intenzivní nadšení z *Antigony* v podání action-theater: cítil, že inscenace uvedla herce i publikum do transu, jenž vyjadřoval „kolektivní touhu po revoluční utopii“.⁴⁰⁴ Některé Fassbinderovy pozdní filmy nicméně ukázaly, že principy afektivně-performativního divadla postaveného na řeči těla a prostorových znaků, nikoli na textu, mohou být přenositelné i do filmu. Artaudovská melodramata nechávají vliv divadla krutosti vystoupit do popředí (byť zdaleka není výhradním vzorem) a uzavírají prostor studiím, které by Fassbinderova díla chtěly vykládat jen skrze Brechta. Společenské mechanismy jsou zde podřízené metafyzické krutosti, gesta nemají sociální, nýbrž rituální význam, a spásou není socialistická revoluce, ale masochistický zápas s krutostí a permanentní stávání-se-jiným, jež otevírají cestu k onomu utopickému tělu bez orgánů.

3.2. *V roce se třinácti úplňky*

Bezprostředním podnětem k natočení *V roce se třinácti úplňky* byla pro Fassbindera smrt bývalého milence, herce Armina Meiera: spáchal sebevraždu v den Fassbinderových narozenin, jen pár týdnů poté, co se s ním německý režisér rozešel.⁴⁰⁵ Tato událost příznačně upoutala pozornost bulvárních médií, která z ní vyrobila obrovský skandál. Fassbinder byl kvůli svému bouřlivému životnímu stylu a otevřenému vystupování na veřejnosti oblíbeným cílem bulvárních plátků, čehož často využíval, ovšem tentokrát se na pár měsíců stáhl do ústraní. V jednom z pozdějších rozhovorů řekl: „[Po smrti Armina] jsem cítil potřebu něco udělat. Napadly mě jen tři možnosti. První z nich byla odletět do Paraguaye a stát se farmářem. (...) Dále jsem se mohl přestat zajímat o všechno, co se děje kolem mě, což by pro mě bylo jako trpět duševní chorobou. Třetí a pro mě zdaleka nejsnazší variantou bylo natočit film, tudíž je logické, že jsem se rozhodl právě pro tuto možnost.“⁴⁰⁶ Fassbinder se tedy rozhodl film pojmout jako osobní terapii, jež by mu umožnila pochopit příčiny Arminova neštěstí a vyrovnat se s vlastní vinou. Nepřekvapí, že si vzal na starost nejen režii, ale i produkci, scénář, kameru, střih a scénografii, a opět jej natočil ve spolupráci

⁴⁰⁴ WATSON, Wallace Steadman. *Understanding Rainer Werner Fassbinder: Film as Private and Public Art*. Columbia: University of South Carolina Press, 1996, s. 45–46.

⁴⁰⁵ PRIBISIC, Milan. *Carousel: Erwin, Elvira, Armin, Fassbinder, and All the Others' Auto/Biographies*. Biography, Vol. 29, No. 1, 2006, s. 75.

⁴⁰⁶ LIMMER, Wolfgang. *Rainer Werner Fassbinder: Filmemacher*. Reinbek: Spiegel/Rowohlt, 1981, s. 95.

se svým tradičním hereckým ansámblem. Hlavní hrdina snímku, transsexuál Erwin/Elvira, s Meierem sdílí mnohé charakterové rysy a má za sebou podobný osud, Fassbinder částečně stylizoval sám sebe do pozice Christopha, který Erwina/Elviru na začátku filmu opustí, a jeho životní lásky Antona Saitze, který ho zradí. Autobiografický rozměr díla ani jeho bulvární premisa nás již dále nebudou příliš zajímat,⁴⁰⁷ nicméně k využití melodramatického excesu poskytly ideální záminku.

Za dějiště snímku si Fassbinder zvolil Frankfurt nad Mohanem, a to ne náhodou. V literárním expozé k filmu, v němž režisér vypráví kompletní životní osudy hlavního hrdiny, líčí Frankfurt jako „místo, jehož specifická struktura doslova podněcuje příběhy, jako je [ten Erwinův/Elviřin]“.⁴⁰⁸ Přestože se většina filmu odehrává v interiérech, německé velkoměsto je podobně jako Balzakova Paříž či Dostojevského Petrohrad důležitým nositelem významů. Jak Fassbinder poznamenal, „Frankfurt je město, ve kterém se na každém rohu setkáváte se základními společenskými rozpory, (...) [jež] ostatní místa úspěšně skrývají“.⁴⁰⁹ Frankfurt se v poválečné éře stal symbolem německého hospodářského zázraku a úspěšné amerikanizace. Proměnil se v přeplněnou technologickou metropoli a také ve významné finanční centrum: ne nadarmo se mu dodnes říká Meinhattan. Fassbinder však město ukazuje z trochu jiného úhlu: Frankfurt je v jeho pojetí odcizenou pustinou plnou nešťastných a ponížených jedinců, kteří se pohybují v labyrintu děsivých mrakodrapů, futuristických videoheren, krvavých jatek a sirotčinců. Celému panoptiku vládnu zbohatlické finanční elity propojené s organizovaným zločinem.

Základní dějová linie je poměrně jednoduchá. Film vypráví o posledních dnech v životě transsexuála Erwina/Elviry (Volker Spengler), který před lety podstoupil operaci pohlaví kvůli muži jménem Anton Saitz (Gottfried John), jenž jej hned nato opustil. Poté, co ho v parku zmlátí skupina prostitutů, jej doma čeká milenec Christoph (Karl Scheydt), který jej po dlouhé hádce plné verbálního a fyzického ponižování opustí.

⁴⁰⁷ Autobiografickou rovinu filmu detailně rozebírá např. PRIBISIC, Milan. *Carousel: Erwin, Elvira, Armin, Fassbinder, and All the Others' Auto/Biographies*. Biography, Vol. 29, No. 1, 2006, s. 73–85 nebo CRIMP, Douglas. *Fassbinder, Franz, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and All the Others*. October, Vol. 21, 1982, s. 62–81. Vztah Fassbindera k bulváru rozebírá SHATTUC, Jane. *Television, Tabloid and Tears: Fassbinder and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

⁴⁰⁸ FASSBINDER, Rainer Werner. *In a Year of Thirteen Moons*. In: *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992, s. 177.

⁴⁰⁹ Tamtéž.

Rozchod s dlouholetým přítelem Christophem znamená pro Erwina/Elwiru výzvu k rekapitulaci svého životního příběhu. Spolu s prostitutkou Zorou (Ingrid Caven) postupně navštěvuje jatka, na nichž kdysi pracoval, byt homosexuálního gurma Soul Friedy, klášter, v němž vyrůstal, Saitze, který se stal jedním z nejbohatších německých podnikatelů, i svou bývalou rodinu. Kvůli Saitzově opětovné zradě a lhovosti svého okolí nakonec spáchá sebevraždu. Právě otázka, zda sebevražda může být ospravedlnitelná, představuje jeden z klíčových motivů filmu.

Melodramatický ráz příběhu nastolují již titulky, které vidíme v úvodní scéně: „Každý sedmý rok je rokem Luny. V těchto měsíčních rocích trpí depresemi obzvláště lidé, jejichž bytí ovládají emoce. Totéž, i když nikoli v takové míře, platí o rocích se třinácti úplňky. A jestliže je rok Luny zároveň rokem se třinácti úplňky, jako je tomu například letos [v roce 1978], dochází k osobním tragédiím.“⁴¹⁰ Už v počátku tedy snímek dává najevo, že v něm půjde o strádání emocionálně založených jedinců. Erwin/Elvira představuje oběť bezcitné, pragmatické společnosti, kdežto zbohatlík Saitz, jehož spatříme až ve druhé polovině filmu, se zdá být tím pravým melodramatickým zloduchem. Nebyl by to však Fassbinder, kdyby tuto výchozí situaci nezproblematizoval. Fassbinder zde schématu oběť-agresor využívá jako „východiska, s jehož pomocí lze konflikty vyhrotit a prezentovat je jako střety, které existují v širší společnosti a nelze je ideálně vyřešit“,⁴¹¹ snad jedině skrze utopii. Jak naznačuje vyprávění Erwina/Elviry o své bývalé práci na jatkách, on sám na koloběhu vykořisťování participoval, zatímco o Saitzovi se mezi řečí dozvídáme, že je to Žid, který přežil holocaust.⁴¹² Vzniká tím paradox, jenž byl tak typický i pro Artaudova díla: oběť se stává zároveň agresorem a naopak. Tragickou postavou Erwin/Elvira každopádně rozhodně není: jeho chování postrádá jakoukoli promyšlenost, řídí se touhou po co nejúplnějším vyjádření nitra. Hrdina tuší existenci sil, jež určují běh věcí, ovšem nedospěje k racionálnímu poznání své situace ani na sebe nevezme odpovědnost:

⁴¹⁰ Budu vycházet z anglického scénáře, který byl uveřejněn v časopise *October* (FASSBINDER, Rainer Werner. *In a Year of Thirteen Moons*. *October*, Vol. 21, 1982, s. 5–50.) Mimořádně odvolávání se na astrologii není z hlediska vývoje melodramatické imaginace vůbec překvapivé, neb s její logikou v mnohém souzní.

⁴¹¹ Richard Murphy v tomto ohledu hovořil o expresionistickém (melo)dramatu, viz MURPHY, Richard. *Poetika hysterie: expresionistické drama a melodramatická imaginace*. In: *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno: Host, 2010, s. 158.

⁴¹² Tuto rovinu snímku pozoruhodně rozebírá Thomas Elsaesser, viz ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, s. 197–215.

sebevražda, již spáchá, zde sice není aktem negativním, ovšem nemůžeme ji považovat ani za čin tragický, neboť jím vynáší verdikt nad společností, která jej do zoufalého stavu uvrhla, nikoli nad sebou samým.

Z těchto základních premis je jasné, že *V roce se třinácti úplňky* zavdává příležitost k dovedení melodramatického excesu do extrému, ovšem způsob, jakým se Fassbinderovi podařilo využít souznění mezi melodramatem a divadlem krutosti, odhalí až analýza prostoru, času, jazyka a touhy.

3.2.1. Prostor přeplněný významem

Zatímco ve Fassbinderových klasických melodramatech se excesivní znaky střetávaly se syrovou realitou, ve filmu *V roce se třinácti úplňky* již téměř žádné typické prvky naturalismu nenalezneme. Diegetický svět, který německý auteur vytvořil, je záměrně stylizovaný, deformovaný, vychýlený z běžných souvislostí. Na rozdíl od konvenčních melodramat ukotvených v principu reality, v nichž všední skutečnost narušují ozvláštňující prvky jen zřídka, zde stylistický exces přebírá dominantní roli a otevírá prostor sféře vytěsněného, morálnímu okultnu se specifickými zákonitostmi. Děsivá oneirická vize Erwina/Elviry, již film realizuje, má blízko ke gotické senzibilitě, na niž navazuje i konkrétními motivy (Saitzova „strašidelná“ věž s točitým schodištěm, sebevražedná místnost s blikajícím rudým světlem, mystická seance při svíčkách v bytě homosexuálního guru Soul Friedy). Když zůstaneme u gotické tradice, kromě zjevného vlivu Artauda můžeme pozorovat dílčí inspiraci expresionistickou estetikou, jež se projevuje zejména v kompozici mizanscény a práci se světlem a stínem či v tematizaci nepřátelského moderního velkoměsta útočícího na jedince. Aby těch estetických vlivů nebylo málo, snímek infiltruje camp⁴¹³ senzibilita, pro niž měl Fassbinder slabost a kterou poznáme především v extravagantních kostýmech Erwina/Elviry a Zory či

⁴¹³ „Camp“ je zažitý výraz pro estetickou senzibilitu, která je založená na pozlátkové umělosti, přehnané afektovanosti, záměrné lacinosti a okázalosti tak extrémní, že tím získává jistou zvrácenou přitažlivost. Díky smyslu pro sebeironii a systematickému narušování „dobrého vkusu“ může být vnímán jako subverzivní. Typickým příkladem použití této estetiky ve filmu jsou snímky Johna Waterse. Camp senzibilita bývá často asociována s queer estetikou, jde však o mnohem širší fenomén. Za camp bývají někdy označovány samotná melodramata Sirka či Minnelliho. Více o campu např. zde: SONTAG, Susan. *Notes on Camp*. In: *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books, 2009, s. 275–292. Camp rovinou Fassbinderova díla, která má však ve srovnání s ostatními stylistickými vlivy v jeho filmech spíše marginální význam, se stručně zabývá např. BABUSCIO, Jack. *Camp and Gay Sensibility*. In: DYER, Richard (ed.). *Gays and Films*. London: British Film Institute, 1977, s. 128–129.

v ironickém využívání starých popových písní. Hlavními zdroji Fassbinderova expresivního pojetí prostoru jsou však přirozeně Sirkovo hollywoodské melodrama a Artaudovo divadlo krutosti; německý režisér nicméně neprovádí fúzi těchto stylů, pouze využívá jejich virtuální spřízněnosti: tím, že využívá prvků estetického modelu, který dohání melodramatický exces do krajnosti, aktualizuje možnosti, jež jsou v sirkovském melodramatu vepsané, a činí z něj radikálně kritickou, osvobozující formu. Právě v aktualizaci této virtuality spočívá Fassbinderův přínos, který by ovšem nebyl ničím, nebýt Fassbinderovy tvůrčí intuice, jež všechny vstřebané vlivy transcenduje a dává snímku jedinečný tvar.

Koncepce prostoru je podřízená základní melodramatické myšlence, že se „všechny prvky reálného světa musí stát znaky“,⁴¹⁴ signifikanty hlubší skutečnosti. Tyto excesivní znaky zde plní stejnou úlohu jako v ostatních melodramatech, tedy expresivní a symbolickou, nicméně koordinace těchto prvků a rozsah jejich využití se liší. Fassbinder v duchu divadla krutosti zužitkovává scénického prostoru skutečně „ve všech dimenzích a lze říci ve všech možných rovinách“,⁴¹⁵ vždy s konečným cílem „objasnit určitý problém nebo stav ducha“.⁴¹⁶ Mizanscéna burácející obrazy a zahlcená zvuky na nás „útočí přemírou dojmů, jeden bohatší než druhý“:⁴¹⁷ neobrací se primárně na intelekt diváka (byť ve druhém plánu nabízí námětů k přemýšlení opravdu dostatek), nýbrž na jeho emoce, aniž by se jim lacině podbízel. Přínos Fassbindera ovšem spočívá především ve dvou faktorech. Zaprvé, rozvinul Artaudovu ideu heterogenního prostoru: zatímco ve většině klasických filmových melodramat (i snímky Sirka, Raye a dalších se v tomto nacházely na půli cesty) tvoří jednotlivé prvky mizanscény a hudební složky organickou totalitu, zde nalezneme mnoho scén, v nichž je předkamerový prostor složený z disparátních prvků, mezi kterými však přece jen vznikají propojení („vše je spojeno nějakými podivnými kanály vyhloubenými v samotném duchu“).⁴¹⁸ „Kvalitativní mnohost“ (Bergson), tedy rozptýlená směs různorodých prvků, které se vzájemně prolínají,⁴¹⁹ nahrazuje hierarchický organismus, v němž má každý element

⁴¹⁴ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, s. 125.

⁴¹⁵ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 69.

⁴¹⁶ Tamtéž.

⁴¹⁷ Tamtéž, s. 63.

⁴¹⁸ Tamtéž, s. 64.

⁴¹⁹ BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: Esej o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofie, 1994, s. 122–123.

jasně danou roli v nadřazeném celku. Jak tato heterogenita funguje, si později ukážeme na příkladu scény v bytě Soul Friedy. Zadruhé, mizanscéna zde v duchu Artaudova myšlení reflektuje spřízněnost duševní trýzně s tělesnou bolestí, která se neprojevuje jen konkrétními záběry trpícího těla Erwina/Elviry, ale i metaforickou projekcí masochistického utrpení jak do okolních předmětů, tak do těl všech subjektů. Utrpení tím opouští úzký obzor individuálního těla a stává se čímsi univerzálním a všepřonikajícím,⁴²⁰ zákonitým účinkem působící krutosti a zároveň utopickou cestou k jejímu překonání. Jako názorný příklad později poslouží klíčová scéna, v níž Erwin/Elvira se Zorou navštíví jatka.

Svou zkušenost s divadelní tvorbou promítal Fassbinder i do filmové scénografie. *V roce se třinácti úplňky* v tomto ohledu není výjimkou, ba naopak: mnohé scény dokonce okázale vyjevují svůj teatrální charakter, aby zdůraznily vyšinutost světa, v němž Erwin/Elvira žije; například scéna sebevraždy Saitzova zaměstnance se odehrává v prostoru, jenž zřetelně připomíná divadelní kulisy. Dlouhé statické záběry natočené z objektivního pohledu evokují pozici diváka v hledišti, veškeré dění je koncentrováno na malém prostoru, který bývá uzavřený a jasně ohraničený, postavy často pozorujeme z relativně velké vzdálenosti, velké detaily tváří jsou spíše vzácností...všechny tyto prvky prozrazují divadelní původ, přesto jich Fassbinder využívá způsobem, který je specificky filmový. Montáž a kamera slouží tak, aby narušovaly tradiční vzorce hollywoodského realismu a zároveň upozorňovaly na přítomnost pohledu (gaze), jemuž se postavy vystavují a kterému podřizují své jednání.⁴²¹ Jak říká Elsaesser, podstatu Fassbinderova světa tvoří vzájemně provázané mechanismy vidění a bytí-pro-pohled,⁴²² proto divák sleduje akci z nemožných perspektiv, jež nepatří (a ani nemohou patřit) žádnému z aktérů (obr. 1), a/nebo skrze

⁴²⁰ „Zmocňuje se nás jakýsi děs, pozorujeme-li tyto zmechanizované bytosti, jejichž radosti a bolesti jako by ani nepatřily jim samým, nýbrž podřizovaly se vyzkoušeným pravidlům a byly diktovány vyšší inteligencí.“ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 65.

⁴²¹ Rolí tohoto pohledu ve Fassbinderově tvorbě se zabývá např. Kaja Silverman, která tento fenomén zkoumá z lacanovské perspektivy. Argumentuje, že pohled ve Fassbinderových filmech není jen mocenským nástrojem, jež činí z postav objekty, nýbrž prostředkem, skrze něž se hrdinové ustavují jako subjekty, a *conditio sine qua non* jejich existence, jež potvrzuje jejich identitu. Postavy jsou si tohoto pohledu Druhého vědomy a přizpůsobují mu své chování. Ve snímku *V roce se třinácti úplňky* lze tuto hru prohlédnout zejména ve scéně oběšení v Saitzově věži, v níž si filosofující sebevrah bez dohledu Druhého ani není schopný vzít život. SILVERMAN, Kaja. *Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image*. In: *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992, s. 125–156.

⁴²² ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, s. 60.

mříže, škvíry či rámy (obr. 2). Tyto techniky navazují na postupy Sirkových melodramat, v nichž hrála otázka pohledu důležitou roli (vzpomeňme na *Vše, co nebe dovolí*), Fassbinder je akorát činí viditelnějšími. V Sirkových filmech najdeme v porovnání s klasickými hollywoodskými snímky dané doby relativně málo hlediskových (POV) záběrů a detailů tváří (na což ve svém článku o Sirkovi upozorňuje i sám Fassbinder);⁴²³ Sirk vnucuje divákům optiku, která patří hypotetickému pozorovateli zvnějšku, případně je natolik nepřírozená, že žádnému člověku náležet nemůže, čímž svébytně narušuje hollywoodský model identifikace a zároveň vyzdvihuje klíčový motiv bytí-pro-pohled. Fassbinder staví toto téma na odiv okatěji, ať už výraznějším zarámováním pohledu či horší viditelností postav, ani u něj se nicméně nejedná o čistě intelektuální zcizení. Emocionální účinek tím nezaniká, naopak posiluje; režisér akorát využívá jiných mechanismů k jeho dosažení: nepochází již z identifikace s pohledem hrdiny, nýbrž z expresivních prostorových prvků. Díky tomu může snímek zprostředkovat skutečné afekty, a nikoli pouze prefabrikované emoce.

Podobnou motivaci jako u Sirka má také užívání několikanásobného rámování, Fassbinder však opět dovádí obsesi svého vzoru do extrému. Svět snímku *V roce se třinácti úplňky* zaplňují rámy, mříže, obrazovky, zrcadla, zkrátka objekty, které fragmentarizují prostor a vytvářejí ohraničená místa uvnitř záběru. Úloha těchto prvků je ovšem symbolická, a ne zcizující či sebereflexivní; zarámování postav umožňuje vyjádřit stavy nitra: emocionální izolaci, uvěznění v začarovaném kruhu či frustraci plynoucí z potlačené touhy (obr. 3). V jiných případech tematizují bytí-pro-pohled, o němž jsem mluvil výše. Několikanásobné rámování zdaleka neoslabuje emocionální působivost scén, neboť výsledná klaustrofobičnost mizanscény dává vyniknout skrytému násilí, které se v tísnivé situaci snaží dostat ven. Zastavme se ještě na chvíli u funkce nejpoužívanějšího rámu, tedy zrcadla. Pohled hrdiny do zrcadla bývá v mnoha konvenčních filmech metaforickým výrazem potvrzení vlastní identity. Přínos melodramat Sirka, Raye a ostatních spočíval v tom, že odhalila falešnost tohoto pocitu jistoty. Spatření vlastního odrazu v zrcadle zpodobovala jako návrat do lacanovského imaginárna⁴²⁴, akt odcizení, ztrátu sebe sama. Takové vnímání bylo blízké i

⁴²³ FASSBINDER, Rainer Werner. *Imitation of Life. On the Films of Douglas Sirk*. In: *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992, s. 89.

⁴²⁴ K pojmu „imaginárno“ viz FULKA, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Herrmann & synové, 2008, s. 110–117.

Fassbinderovi, jak je vidět v jedné z posledních scén filmu. Když Erwin/Elvira uvidí svou životní lásku Antona Saitze, jak se v jeho pokoji okázale líbá se Zorou, rezignovaně odchází do koupelny a před zrcadlem ze sebe modeluje slušného gentlemana, který by se mohl vrátit zpátky ke své rodině: hrdinův odraz v zrcadle značí vynucené popření sebe sama (obr. 4). Fassbinder však místy zachází ještě dál než Sirk, například ve futuristické toaletní místnosti, kde se Erwin/Elvira převléká po zdrcujícím konfliktu s Christophem, zrcadla explicitně odrážejí rozpad hrdinovy subjektivity (obr. 5). Jak toto využití zrcadel rezonuje s Artaudovým pojetím divadla? Jedna poznámka ze stati *Divadlo a mor* naznačuje, že stejně jako Fassbinder a Sirk považoval zrcadlový odraz za iluzivní a falešný: „Jiní nakažení, zatím ještě bez dýmění a bolestí, při smyslech a bez skvrn na těle - se s uspokojením prohlížejí v zrcadlech, cítí se dokonale zdrávi, a náhle se kácejí mrtvi, v rukou ještě misky na holení a ve tvářích výraz pohrdání nad druhými nemocnými.“⁴²⁵ Zrcadla tedy nezdujují onu nebezpečnou prapůvodní skutečnost, nýbrž jen realitu povrchní. Můžeme jen spekulovat, zda by zrcadla hrála podobnou roli v samotných realizacích divadla krutosti, každopádně dílčí zmínky v eseji *O divadle z Bali*⁴²⁶ a námět *Dobytí Mexika*⁴²⁷ prozrazují, že zrcadla byla pro Artauda rovněž podstatným významotvorným prvkem, který by určitě nebyl pouze okrasou, nýbrž výrazem lidských iluzí.

Funkci a uspořádání předmětů-signifikantů v prostoru přiblížím na příkladu tří scén, seance v bytě Soul Friedy, návštěvy videoherny a prohlídky jatek. Každá ukazuje trochu jiný odstín Fassbinderovy koncepce, nicméně všechny tři spojuje krajně melodramatická koncentrace významově a emocionálně nasycených znaků, které jsou heterogenní, avšak vzájemně provázané. Apartmán homosexuálního guru Soul Friedy, kam Erwin/Elvira se Zorou zavítají pro radu, je přeplněný objekty, jež udávají melancholický tón scény a v nichž se odráží zoufalství postav. Fassbinder zabírá dění

⁴²⁵ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 23–24.

⁴²⁶ Artaud zde popisuje souvztažnost prostorových hieroglyfů jako ustavičnou hru zrcadel: „Souhra kloubů, hudební soulad úhlu paže s předloktím, dopad nohy, vybočení kolena, prsty jakoby se odpoutávající od ruky - to vše je pro nás jako ustavičná hra zrcadel, kdy jako by si lidské úd navzájem vracely ozvěny...“ (...) „To ustavičné zrcadlení, přecházející od barvy ke gestu a od výkřiku k pohybu, nás neustále zavádí na cesty pro ducha strmé a příkré, noří nás do onoho stavu nejistoty a nevýslovné úzkosti, který je vlastní poezii.“ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 63;70.

⁴²⁷ „Konkrétní roztržka pochází z objevu pokladů, které se jako přeludy objeví v rozích scénického prostoru. (Bude to realizováno *souhrou zrcadel* [vl. zvýraznění])“ KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud - poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 79.

zpoza předmětů ve stylu Sirka (obr. 6), aby zdůraznil, do jaké míry hrdiny definují obklopující objekty. Goticky laděná místnost ozářená malými svíčkami evokuje náladu smutečního obřadu, zatímco vyšinutý samotářský mystik Frieda vypráví sen, v němž se procházel po hřbitově a viděl kolem sebe jen náhrobky, které neuvádějí data narození a úmrtí, nýbrž čas, po který byly dané osoby skutečně šťastné. Utrpení postav se tímto povznáší do duchovní roviny. Z dosavadního popisu by se mohlo zdát, že Fassbinder pouze emuluje ozkoušené melodramatické postupy, ovšem není tomu tak: mizanscéna totiž obsahuje množství hieroglyfů, jež původní rámec obohacují a rozptylují. Předně, v místnosti seance nalezneme zdánlivě nesourodé prvky: archaické svíčky doplňují jejich moderní ekvivalent, blikající televizní obrazovka, gotické tropy se potkávají s dětskými hračkami (bublifuk, točící káča, paňáca visící na zdi) a do toho všeho uprostřed posiluje polonahý gay svalovec s činkami (obr. 7 a 8). Jak vidno, Fassbinder před nás podobně jako Artaud staví chaotickou mnohost, „plnou náznaků a chvílemi podivně uspořádanou“, ⁴²⁸ což ovšem neznamená, že by jednotlivé prvky vzájemně nesouvisely nebo že by odváděly pozornost od primárního významu scény, naopak jen díky této heterogenitě může mizanscéna vyjádřit niterné stavy ve větší komplexitě. Takto lze postihnout různé fazety Friedovy psýchy: nejen ty nejobecnější, tedy spirituální úzkost a sebevražedné myšlenky, ale i neštěstí ze ztraceného dětství (Frieda je stejně jako Erwin/Elvira sirotkem), které si „kompenzuje“ podivnými hračkami, stereotypní homosexuální fantazie či známky mentální poruchy, již naznačují psychotické kresby visící na zdi ⁴²⁹ (obr. 9), ostatně Frieda přiznává, že strávil několik let v psychiatrické léčebně. Poznání Friedova nitra je klíčové, protože jeho duševní problémy v mnohém rezonuje s těmi, jimiž trpí Erwin/Elvira, propojení tudíž nefunguje jen mezi prostorovými prvky, nýbrž také mezi jednotlivými osobami. Heterogenita prostorových objektů zde však není v rozporu se souvislou a srozumitelnou výpovědí: konkrétní symboly nejsou přehnaně komplikované a vzájemně se doplňují. Pluralita stimulů zároveň vytváří kýžený ohromující efekt na diváka.

Scéna ve futuristické videoherně bombarduje diváka excesivními stimuly v podobné intenzitě, její výjimečnost ovšem spočívá hlavně ve vršení a propojování jednotlivých prvků s cílem dosáhnout co nejsilnější expresivity. Erwin/Elvira se znenadání ocitá ve

⁴²⁸ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenc*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 68.

⁴²⁹ Mimo chodem se vzdáleně podobají malbám, jež Artaud kdysi kreslil v psychiatrické léčebně, jestli jde o záměr, lze jen spekulovat.

světě neonových barev, zrcadlových odrazů a elektronických zvuků, ve kterém několik zoufalých existencí zkouší štěstí při hraní automatových videoher. Videohernu můžeme vnímat jako zmenšený model moderní technopolis, jíž se Frankfurt stal, odcizení Erwina/Elviry tudíž získává obecnější rozměr. Hrdina tomuto alegorickému labyrintu nedokáže vzdorovat a propuká v pláč, jehož intenzitu vystihuje ztuhnutí filmového obrazu. Pocity izolace a bezvýchodnosti ovšem vycházejí navenek nejen několikanásobným rámováním a permanentním zrcadlením (obr. 10), ale také děním na obrazovkách videoautomatů. V jednom záběru sledujeme závodní hru, v níž formule opakovaně naráží do ostatních vozidel, která pokaždé okamžitě explodují (obr. 11 a 12), v jiném hráč sestřeluje jeden létající stroj za druhým, následkem čehož z nich vyskakují piloti s padákem (obr. 13). Erwin/Elvira jako by byl uvnitř těchto vybuchujících aut a sestřelených letadel, uvězněný ve věčném koloběhu krutosti a ponížení. Exteriorizace vnitřního utrpení je tak dovedena k dokonalosti, neboť hrdinovu trýzeň propojuje s bolestí ostatních, a tím jí dodává univerzální status.

Na „heteropatické identifikaci“⁴³⁰ (Scheler) je založená také scéna na jatkách, ovšem v tomto případě se netýká jen niterné roviny, nýbrž uvádí hrdinovo duševní utrpení do přímé souvislosti s tělesnou bolestí, přesněji s utrpením jiných těl. Erwin/Elvira se v doprovodu Zory vydává do budovy jatek, v níž kdysi pracoval jako řezník. V dlouhém monologu líčí svou životní historii plnou katastrofických událostí, kdežto na plátně vidíme průmyslové zpracovávání dobytka. V dlouhých a až neúnosně detailních záběrech pozorujeme, jak zaměstnanci jatek zvířata dekapitují, rozřezávají a stahují z kůže (obr. 14 až 19). Tato scéna se od ostatních na první pohled liší svým šokujícím naturalismem, kterým připomíná například snímek Georgese Franjua *Krev zvířat* (1947), Rembrandtovo zátiší s názvem *Poražený vůl* nebo fotografie Eliho Lotara. Zde však naturalistické obrazy paradoxně slouží jako materializovaná metafora, hyperbolický výraz Erwinova/Elviřina životního strádání, společenského vykořisťování menšin a především metafyzické krutosti. Dědictví Artauda se projevuje právě v tom, že Fassbinder vnímá duševní bolest v kontextu těla, ovšem ne ledajakého. Skutečnost,

⁴³⁰ Jedná se o termín filosofa Maxe Schelera, který označuje alternativní model identifikace, jež spočívá v exteriorizaci vlastních pocitů skrze ztotožnění s emocemi odlišných subjektů. Kvalitativní difference všech participujících přitom zůstává zachována, navzdory tomu, že vstupují do vzájemného procesu stávání. Na Schelerovu koncepci navázala Kaja Silvermanová, viz SILVERMAN, Kaja. *Masochistic Ecstasy and the Ruination of Masculinity in Fassbinder's Cinema*. In: *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992, s. 264.

že po většinu scény nevidíme Erwinovo/Elviřino fyzické tělo, nýbrž jen těla dobytka, má své opodstatnění: utrpení se vytrhuje z hranic individuálního těla a ztotožňuje se s krvácejícími těly podobně trýzněných živočichů - takto vypadá heteropatická identifikace po vzoru divadla krutosti. Model konverzní hysterie, který známe z melodramat Sirka či Minnelliho, tedy tato scéna evidentně přesahuje. Zatímco ve zmíněných filmech mizanscéna reflektuje vnitřní pocity jednotlivců, jež nemohou být vyjádřeny slovy ani akcí, zde touha proráží skrze všechny cenzurní mechanismy, proniká do všech filmových složek, překonává horizont individuálního těla a subjektivity a uvádí v chod proces stávání-se-jiným, který se projevuje zejména onou heteropatickou identifikací.

Z dalších prostorových prvků je nutné zmínit svícení, které má ve snímku *V roce se třinácti úplňky* výraznější roli než v jakémkoli z předchozích Fassbinderových děl. Režisér zde naplňuje Sirkovo motto „svícení a kamerové úhly utvářejí filosofii režiséra“, jakož i Artaudovu tezi, že „všechno, včetně světla, může mít předem určený duchovní význam“.⁴³¹ Světlo se stává konkrétním prostorovým prvkem, který neobvyklými barevnými tóny ozvláštňuje filmovou realitu a zahlučuje ji významy. Vezměme si dvě z již zmíněných scén: mystickou atmosféru seance u Soul Friedy určuje právě sporé osvětlení zajištěné primárně svíčkami, jež evokuje Caravaggiovy malby, neonová světla ve videoherně zase Erwina/Elviru účinněji zahánějí do úzkých. Funkce svícení je nicméně mnohem rozmanitější. Fassbinder obecně využívá světla tak, aby podvracel identifikační strategie konvenčních snímků. Například v úvodní scéně, kdy Erwinovi/Elviře za časného rána namlátí skupina homosexuálních prostitutů, volí režisér tlumené osvětlení, díky němuž hlavního hrdiny vidíme zprvu jen obrysy: pouliční lampy, jediný zdroj světla široko daleko, jako by zhasly na povel (obr. 20). Stejně tak nám zůstává skryta tvář sebevraha v Saitzově věži: tato scéna navíc svou hrou se světlem připomíná expresionistické filmy (okamžitě si lze vybavit například *Upíra Nosferatu* (1922) od F. W. Murnaua), v nichž se stín postavy stává „reálnějším“ než postava samotná (obr. 21). Blikající rudé světlo, jež střídavě zaplňuje místnost, potom akt sebevraždy přímo předvádá.⁴³² Symbolická úloha svícení je tedy více než zjevná: na několika místech se proměňují v symboly dokonce i zdroje světla. V souladu

⁴³¹ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 107.

⁴³² Efekt blikajícího světla Fassbinder plně využívá v *Berlíně, Alexandrově náměstí*.

s názvem a tématem snímku totiž zavádí Fassbinder do mizanscény množství více či méně nápadných astrálních motivů: lustr ve tvaru planetky u Erwina/Elviry doma, který dávákuje světlo jako diskokoule (obr. 22), čínské lucerny v zahradě jeho bývalé ženy Irene (obr. 23) či světla nad jeho postelí, jež svým tvarem připomínají bílé měsíce.

Skutečně pozoruhodnou úlohu má ve snímku zvuková stránka, která se stává aktivním významovým činitelem, nikoli jen sekundární podporou obrazu. Můžeme tvrdit, že právě v tomto ohledu Fassbinder nejvíce překonává horizont progresivních rodinných melodramat a následuje logiku divadla krutosti, kterou ovšem domýšlí do mezních důsledků a obohacuje ji sofistikovanejší souhrou prvků. Artaudův výrok „Ve světě pocitů existují takové zvuky, takové svazky hlasů, množství dechu a tónů, které nutí, aby život vyšel z vyjetých kolejí“⁴³³ by pro Fassbinderův film každopádně mohl být jedním z hlavních hesel. Zvuková složka obsahuje ve většině scén hned několik vrstev, které nejsou organicky stmelené, nýbrž heterogenní a rozptýlené podobně jako v *Cenciích*. Žádná z nich přitom není podružná vůči jiným: všechny fungují rovnocenně a vstupují do komplexních vzájemných vztahů. Všechny zvukové a hudební stimuly, jimiž nás snímek zahlcuje, dohromady vytvářejí vibrační síť, která je významově různorodá (nikoli však roztržštěná nebo nesmyslná) a zároveň viscerálně působivá. Nejdřív ale musíme probrat jednu vrstvu po druhé. Hudební složku tvoří pestrý mix stylů, od původních kompozic Fassbinderova dvorního skladatele Peera Rabena přes populární hudbu až po klasiku. Rabenovy skladby mají svým charakterem blízko k hudebnímu podkresu ze závěru *Čínské rulety*, který sice plní podobnou roli jako v hollywoodských rodinných melodramatech, tj. umocňuje emocionálně vypjatý moment, ovšem odlišuje se zřetelně religiózním podtónem. Fassbinder tuto volbu vysvětlil tím, že považuje náboženskou víru za „melodramatickou ze své podstaty“, a i když on sám prý tímto způsobem neuvažuje, melodramatické pocity svých postav bere zcela vážně.⁴³⁴ Popovou hudbu ve snímku reprezentuje z jedné strany kýčovitý šlágr Connie Francis *Schöner fremder Mann*, který se na konci filmu příznačně zasekne na slově „wirklichkeit“ (realita), a hit z muzikálové komedie *Nikdy nejsi dost mladý* (1955), na nějž tančí Anton Saitz a jeho banda, z té druhé skladby dvou průlomových

⁴³³ ARTAUD, Antonin. *Theatre and Science*. In: SCHUMACHER, Claude, SINGLETON, Brian (eds.). *Artaud on Theatre*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001, s. 218.

⁴³⁴ WATSON, Wallace Steadman. *Understanding Rainer Werner Fassbinder: Film as Private and Public Art*. Columbia: University of South Carolina Press, 1996, s. 106.

rockových skupin 70. let, jež zazní ve dvou již rozebíraných scénách. Procházku videoherním labyrintem doplňuje píseň Roxy Music *A Song for Europe*, v níž frontman Bryan Ferry zpívá „There’s no tomorrow, no place for us / Nothing is there for us to share“, zatímco ke scéně u Soul Friedy hraje skladba *Frankie Teardrop* od průkopníků elektronické hudby a zakladatelů synth punku Suicide (příznačnější název kapely už ani být nemůže!). Tato vpravdě děsivá desetiminutová píseň vypráví o dvacetiletém továrním dělníkovi, který propadne šílenství, zavraždí svou ženu a dítě a nakonec se sám zastřelí, načež píseň končí slovy „We’re all Frankies / We’re all lying in hell“, především však zaujme svou hudební stránkou, jež dokazuje, že se některé ideje divadla krutosti mohou uchytit i v muzice: na pozadí jednoduchého klávesového riffu a umělých bicích totiž zpěvák rozehrává kakofonii intenzivních výkřiků ve stylu Artaudovy rozhlasové hry *Skoncovat s božím soudem*. Klasickou hudbu najdeme rovněž v několika různých podobách: v úvodní scéně slyšíme úryvek ze *Symfonie č. 5* od Gustava Mahlera, o němž Fassbinder prohlásil, že jeho hudba „nejlépe vyjadřuje, kdo jsem“, ⁴³⁵ během exkurze na jatkách zaslechneme část Händelova *Koncertu D-moll pro varhany* a při návštěvě sestry Gudrun v klášteře zazní Beethovenova *Velká fuga*. Zároveň se ve filmu dvakrát objeví titulní píseň z Felliniho *Amarcordu* (1973) od Nina Roty, která slouží jako ironický kontrast k dění i jako připomínka ideálu dětství, jež si Erwin/Elvira nemohl užít, avšak přesto (nebo možná právě proto) se k němu upíná. Podobnou funkci má také vánoční píseň *Es ist ein Ros entsprungen* v podání dětského sboru, již si Erwin/Elvira pouští z gramofonu k masochistické masturbaci a která se stejně jako hit Connie Francis zasekne ve věčném opakování, čímž dotvrzuje začarovaný kruh existence. Zvuky samotné jsou bytostně spjaté nejen s nitrem, nýbrž také s těly a hlasy postav. Ozvláštňující zvukové efekty dostávají prostor zejména ve dvou důležitých scénách, hádce Erwina/Elviry s Christophem a návštěvě videoherny, v nichž slyšíme směs disonantních zvuků, která v obou případech odráží chaos v myslí hlavního hrdiny. Zvuky se navíc často mísí s hysterickými hlasy, neartikulovanými výkřiky a horečnatými gesty, v poslední scéně dokonce i s magnetofonovým záznamem, v němž Erwin/Elvira hovoří o svém vztahu k Saitzovi. V této části se schází snad nejvíce různých zvukových prvků, neboť míchá dohromady ambientní ruchy, magnetofonový záznam, hlasy přítomných, Rabenovu hudbu i popovou píseň, čímž

⁴³⁵ Tato citace pochází z dokumentárního filmu o Fassbinderovi s názvem *Nechci, aby mě milovali* (1992, režie Hans Günther Pflaum).

Fassbinder vytváří analogii s děním na plátně, kde se nad mrtvým tělem Erwina/Elviry potkávají všichni protagonisté příběhu.

Vztahy mezi zvukovou a obrazovou složkou, jakož i mezi jednotlivými zvukovými liniemi vzájemně, lze nejlépe ukázat na příkladu dvou scén, úvodní rvačky se skupinou homosexuálů a masakru zvířat na jatkách. V první z nich zvuková stránka přebírá ústřední roli, protože obraz nám poskytuje jen minimum podnětů, jež by vyvolaly emocionální odezvu: zprvu většinu prostoru zakrývá stín, později sledujeme dění z velké vzdálenosti. Identifikaci s hrdinovou bolestí tedy utváří netradičně pouze nediegetická hudba, konkrétně Mahlerova *Pátá symfonie*, a diegetické zvuky, jimž dominují zoufalé vzdechy a výkřiky Erwina/Elviry doplněné vulgární češtinou prostitutů („Ty svině, ty nemáš žádnýho čuráka, ty nejsi ženská!“). Právě juxtapozice těchto dvou vrstev vnáší do scény hlubší významy: vznešená melancholie Mahlerovy skladby pozvedá singulární utrpení Erwinova/Elviřina těla do transcendentní roviny, a diegetické zvuky naopak uvádějí na svět to, co se idealistická vysoká kultura snaží vytěsnit - souhra vpravdě dialektická. Užití části Mahlerovy symfonie má zároveň zřejmou intertextuální motivaci, neboť stejný motiv byl použit také ve filmu Fassbinderova oblíbence Viscontiho *Smrt v Benátkách* (1971), jehož tématem je platonická láska skladatele Aschenbacha k mladému chlapci. Fassbinder dekontextualizuje smysl skladby ve Viscontiho díle tím, že apolinskou krásu dává do souvislosti s bezohledným násilím a odvrácenou stránkou moderního velkoměsta: dosahuje tak groteskního spojení vysokého s nízkým.

Scéna na jatkách vytváří podobný efekt, tentokrát však zvuková stopa odpovídá reálnému dění na plátně jen minimálně. Zprvu sice znějí i diegetické ruchy, avšak jakmile nás režisér střihem přenesse do místnosti porážky, neuslyšíme žádné sténání trpícího dobytka ani zvuky nožů či chrlení krve, pouze a jedině hrdinův hysterický monolog (aniž bychom zahlédli jeho mluvící tvář) a Händelovo *Adagio z Koncertu D-moll pro varhany*. Zatímco Erwinova řeč prokládaná skřeky a úpěním do značné míry rezonuje s tím, co vidíme na plátně, barokní skladba vnáší do scény nový, všeobjímající smysl. Liturgická hudba dodává hrdinově životní trýzni a utrpení masakrovaných krav společný duchovní rozměr: přehlídka zvěrstev se proměňuje v pašijový rituál, který v nesnesitelné bolesti nachází utopickou krásu. Jako by tím byla potvrzena slova

Georgese Bataille, jenž tvrdil, že jatka mají svůj původ v chrámu, tedy v místě, kde probíhalo zpracovávání masa jak kvůli potravě, tak za účelem oběti.⁴³⁶ Nelze podcenit ani vliv Händelovy kompozice na divákův masochistický požitek ze scény, jelikož už tak intenzivní afektivní účinek se díky ní dostává až na samou mez únosnosti a identifikace s všeobecným utrpením je tudíž o to silnější.

3.2.2. Čas posledních okamžiků vědomí

Děj snímku *V roce se třinácti úplňky* se odehrává v průběhu pouhých pěti dní, na základě nichž máme posoudit, co vedlo Erwina/Elviru k rozhodnutí vzít si život a zda je jeho čin „trestuhodný, pochopitelný, či snad dokonce přijatelný“.⁴³⁷ Aby divákům umožnil ztotožnit se s hrdinovou situací a porozumět jeho motivům, jal se režisér obsáhnout v těchto pěti dnech celý jeho život. Erwinovo/Elviřino pátrání po vlastní historii postupně odhaluje všechny krizové momenty jeho života, které jej i po letech intenzivně zasahují. Minulost zde nelze chápat odděleně od přítomnosti, neboť katastrofické události Erwinova/Elviřina života determinují jeho současnou pozici: jedině tak může být Fassbinderovo odkrývání příznaků emocionálně působivé. Vývoj hrdinovy přítomnosti přitom dodržuje krajně melodramatickou logiku: z oněch pěti dní si syžet vybírá jen ty nejvyhrocenější a významově nejpodnětnější situace, vše banální či nepodstatné vynechává. Jak by také ne, vždyť život „lidí, jejichž bytí ovládají emoce“, je zvláště v osudném roce se třinácti úplňky „životem vytrženým ze života“⁴³⁸, který probíhá podle zvláštních zákonitostí. Erwin/Elvira zažívá čas „posledních okamžiků vědomí“, jež nadcházejí nevyhnutelné sebevraždě, nikoli „pokojný biografický čas, prožívaný daleko od prahu v útulných interiérech života“, nýbrž čas krizový,⁴³⁹ a tomu musela být podřízena také narace. Chaotický, zhuštěný a hyperbolický charakter vyprávění daleko více připomíná sen či halucinaci než všednodenní realitu. Ukázkovým příkladem je již mnohokrát zmíněná přehlídka zvěrstev na jatkách: několikaminutová scéna dokáže zachytit dlouhé a emocionálně

⁴³⁶ BATAILLE, Georges. *Slaughterhouse*. In: LEACH, Neil (ed.). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York: Routledge, 1997, s. 22.

⁴³⁷ FASSBINDER, Rainer Werner. *In a Year of Thirteen Moons*. In: *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992, s. 177.

⁴³⁸ BACHTIN, Michail. *Dostojevskij umělec: K poetice prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 237.

⁴³⁹ Tamtéž.

turbulentní kapitoly z hrdinova života, konkrétně vztahy s dcerou řezníka Irene, s níž má dnes dceru, a se zneuznaným hercem Christophem, který ho celá léta využíval. Obrazy masakrovaných zvířat doplňuje zhuštěné vyprávění nabité melodramatickými vzestupy a pády, jež s děním na plátně v mnoha bodech rezonuje.

Aby mohl tento čas posledních okamžiků vědomí přesvědčivě přenést do filmu, nechal se opět inspirovat Sirkovými melodramaty, ovšem tentokrát narativní schéma více než kdy jindy evokuje afektivně-performativní divadelní inscenaci. Začněme nejprve podobnostmi s melodramaty z 50. let: i zde je ústředním narativním prvkem náhoda, která umožňuje efektivnější emocionální zaostření než logická kauzalita. Děj se sice odvíjí lineárně (pokud nebereme v potaz rétorické návraty do minulosti), nicméně mezi jednotlivými situacemi mnohdy neexistuje příčinná návaznost. Stejně tak se racionálnímu zdůvodnění vymyká i chování postav, zdaleka ne jen té hlavní. Například Erwinova/Elviřina návštěva videoherny postrádá motivaci jak z hlediska narace, neboť příběh nikam neposouvá, tak z hlediska psychologie, vždyť proč by emocionálně zdrcený člověk šel hledat útěchu zrovna do takového místa? Shodou okolností zde navíc potkává toho samého muže, který ji předtím zmlátil a ponížil v parku. Dalším mírně řečeno nepravděpodobným momentem je objev tajné místnosti v Saitzově věži, kde neznámý podivín spáchá sebevraždu, aniž bychom poznali skutečné motivy jeho rozhodnutí. Vrchol absurdity představuje závěrečná scéna, v níž se u mrtvého těla Erwina/Elviry sejdou všechny důležité postavy, se kterými hlavní hrdina přišel do styku, od Antona Saitze přes manželku Irene až po sestru Gudrun, chybí akorát milenec Christoph. Co víc, kvůli narativní elipse se ani nedozvíme, jak vlastně hrdina sebevraždu spáchal: zbývá nám jen pohled na tělo ležící na posteli. Skutečnost, že Saitz se Zorou po celou dobu leželi vedle inkriminované postele a nic nezaznamenali, dokazuje Fassbinderův smysl pro ironii. Za pozornost stojí rovněž šokující melodramatické zvraty: z tohoto pohledu má největší vypovídací hodnotu scéna, v níž Zora, nejlepší přítelkyně hlavního hrdiny, svede Antona Saitze, hrdinovu životní lásku, kvůli níž údajně podstoupil změnu pohlaví, a to v Erwinově/Elviřině vlastním bytě. Zdrucující a naprosto nečekaná zrada dovede Erwina/Elviru k tomu, že popře svou (ne)identitu a vydává se za bývalou ženou s prosbou, zda by nemohlo být vše tak jako dřív. I kdyby však takový návrat k normalnosti mohl přinést zázračné řešení, které by se podobalo mnoha konvenčním melodramatům, zde přichází, jak je u Fassbinderových

filmů zvykem, až příliš pozdě, protože německý režisér v takto snadná rozuzlení nikdy nevěřil a ani je neschvaloval.

Právě absence šťastných konců odlišuje Fassbinderova melodramata od většiny ostatních. Nemůžeme od nich čekat radostná znovunalezení měšťácké konformity ani ironické konce se srnkami a falickými ropnými věžemi; postavy ze začarovaného kruhu nic neosvobodí. Tato beznaděj se přitom netýká jen evidentních obětí, ale i „padouchů“, jako je Anton Saitz. Narace snímku *V roce se třinácti úplňky* se vyznačuje tím, jak důsledně znázorňuje hrdinovo uvěznění v bezvýhodné situaci. Každé setkání na mýtické pouti za sebepoznáním Erwina/Elviru uvrhává do většího zoufalství, jak prozrazují i její reakce: pláč u Soul Friedy, omdlení v klášterní zahradě, rezignace po spatření Saitze se Zorou a nakonec sebevražda. Narativní zacyklení ve věčném koloběhu utrpení odráží i prostorové hieroglyfy, jak jsme si už částečně ukázali v předchozí subkapitole: ne náhodou se Erwin/Elvira pohybuje ve světě zrcadlových odrazů, několikanásobných rámu, opakovaně vybuchujících aut a popových písní zaseknutých ve smyčce. Cesta ven vede stejně jako u Artauda jedinečně skrze utopii. K lepšímu světu, jenž by nebyl svázán společenskými mocenskými mechanismy a všepřonikající krutostí, vzhlíží nejen Erwin/Elvira, nýbrž také sestra Gudrun, sebevrah ze Saitzovy věže či Soul Frieda: všichni hovoří o možné transcendenci statu quo skrze osvobození těla.

Ani po narativní stránce film nezapře svou spřízněnost s divadlem. Děj je rozvržen do několika relativně autonomních epizod, do nichž Fassbinder koncentruje co největší množství vyhocených a významově zabarvených citů, jednání, konfliktů a výpovědí. Základní jednotku vyprávění tedy tvoří scéna, která zpravidla trvá „jen“ několik minut, do kterých se musí vejít jak množství emocionálně silných podnětů, tak i krizových momentů z Erwinovy/Elviřiny minulosti a přítomnosti. Montáž plní v tomto smyslu spíše podružnou úlohu: tradiční postupy hollywoodských filmů, jako jsou flashbacky nebo paralelní střih, snímek vůbec nevyužívá. Oproti Sirkovým melodramatům navíc trvají záběry o něco déle: střih narušuje kontinuitu jen minimálně, a proto nic nebrání prostorovým prvkům a odpoutaným tělům, aby rozehrály hru afektů. Nejvýraznějším divadelním prvkem, jehož Fassbinder využívá v daleko větší míře než Sirk a ostatní, jsou živé obrazy. Režisér v tomto snímku klade jako obvykle důraz na rozestavení herců

v prostoru, které za pomoci statické kamery proměňuje v symbolické uspořádání, což je patrné například v úvodní scéně (obr. 20). Statické výjevy pozdržují tok času, aby podtrhly emocionálně působivé momenty a odhalily jejich smysl. Takovou funkci má zmiňovaný záběr na plačícího Erwina/Elviru ve videoherně (obr. 24), jenž opět trvá mnohem déle než podobné okamžiky v Sirkových melodramatech. Šíře využití živých obrazů však sahá dál: jak říká Elena del Ríó, živé obrazy ve Fassbinderově pojetí zadržují afektivní sílu, která se následně projeví s tím větší intenzitou.⁴⁴⁰ Typický příklad představuje scéna v kanceláři Antona Saitze, v níž statické uspořádání Erwina/Elviry, Saitze a jeho kumpánů záhy přejde v šílený tanec na motivy snímku *Nikdy nejsi dost mladý* (obr. 25). Živé obrazy tedy neslouží k brechtovskému přerušení děje, které má vytrhnout diváka z pohroužení do světa fikce, nýbrž fungují obdobně jako v divadle krutosti.

3.2.3. „Nejvíce se bojím, že jednoho dne budu schopen své myšlenky vyjádřit slovy“

Expresivní a intenzivní užívání jazyka charakterizovalo ve větší či menší míře všechna Fassbinderova předchozí melodramata, nicméně film *V roce se třinácti úplňky* v tomto ohledu míří ještě dál. Patetická rétorika a rozmáchlá gesta jsou i nadále samozřejmostí, jak můžeme vidět už ve druhé scéně. Jakmile se zmlácený Erwin/Elvira vrátí domů, čeká tam na něj milenec Christoph, který od něj před několika týdny utekl. Fassbinder mezi nimi rozehrává hysterický, morálně polarizovaný konflikt, v němž Christoph hlavního hrdinu mučí, uráží a ponižuje, zatímco pasivní Erwin/Elvira křičí, sténá a prosí, aby ho neopouštěl. Když Christoph nadobro odejde, Erwin/Elvira mu dokonce skočí na kapotu auta. Repliky postav se drží melodramatické logiky: Erwin/Elvira dává průchod svým citům („Od té doby, cos mě opustil, zírám celé dny na telefon, až z toho propadám šílenství. Jsem v nepravu jen proto, že toužím, až mě někdo pohladí a políbí?“), bezohledný a agresivní Christoph se hrdinu snaží úplně pokořit („Máš v hlavě marmeládu (...) Chlastáš a tloustneš, až ti praská ksicht (...) Hnušíš se mi, jako bys měla lepru (...) Ty nemáš žádnou duši, jsi jen věc“). V jedné chvíli ho silou přinutí, aby se na svou zohyžděnou tvář podíval do zrcadla (obr. 26), Erwin/Elvira prohlásí: „Vidím

⁴⁴⁰ del RÍO, Elena. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, s. 19.

sebe sama, jak tě miluju“ (mimořádně se jedná o další z instancí, kdy zrcadlo značí popření sebe sama). V jiných scénách zřetelně převažují monology, v nichž se protagonisté snaží „řít vše“, a odhalit tak všechny příčiny, které z Erwina/Elviry učinily oběť (například zdrcující výpověď hlavního hrdiny na jatkách či vyprávění sestry Gudrun o jeho dětství v katolickém sirotčinci). Suché dialogy, proti jejichž nadvládě protestoval už Pixérécourt a jež Artaud nazval největší nemocí buržoazního divadla své doby, tu téměř nenalezneme. Řeč se stává konkrétním prostorovým prvkem, slova nositeli významu, gesta hieroglyfy. Afektivní intenzita jazyka zde ovšem horizont klasických i progresivních melodramat často přesahuje, a to především svým sepětím s tělesnou stránkou. Nejde jen o gesta, pohyby a výkřiky, které často získávají ráz krutého divadla, nýbrž i o slova samotná: Fassbinder jako by chtěl naplnit Deleuzovu tezi, že „každé slovo je fyzické povahy, bezprostředně zasahuje tělo“.⁴⁴¹ Nejvíce je tato fyzičnost řeči patrná ve scéně na jatkách, jak si záhy ukážeme.

Kromě toho, že je emocionálně a významově nasycená, se řeč ve Fassbinderově snímku vyznačuje také u hollywoodských melodramat nevídanou agresivitou, hrubostí a přímočarostí. Prorážení cenzurními mechanismy se rovněž týká verbální stránky, neboť postavy ve filmu mluví hovorovým, místy až vulgárním jazykem a zveřejňují stavy svého nitra otevřeně a bez skrupulí. Hlubší význam řeči dodává dramatická intonace a práce s dechem, a když logos k vyjádření „tajemných a nepostižitelných procesů lidské duše“ nestačí, nastupují neverbální hlasové projevy, gesta či okamžiky ticha, přičemž v mnoha případech se tyto prvky prolínají nejen mezi sebou, ale rovněž s ostatními prostorovými hieroglyfy. Právě agresivní rétorika obohacená neverbálními znaky, jež mají ještě mnohem výraznější roli než v rodinných melodramatech z 50. let, vytváří vhodné podmínky pro to, aby slova získala fyzický charakter. Jako příklad poslouží Erwinova/Elviřina hysterická promluva na jatkách, v níž tělesnost řeči explicitně souvisí s děním na plátně. Zatímco vidíme Erwina/Elvira se Zorou přicházet k místu poprav, hrdina uvozuje vyprávění popisem svých začátků v řeznické profesi: zběsilé mechanické staccato, jímž slova pronáší, odráží chod této továrny na zabíjení. Jakmile se dostanou do popravčí místnosti, Erwin/Elvira začíná líčit své nelehké soužití s Christophem a styl přednesu se rázem změní. Emocionálně vyhrocená a intonačně pestrá dikce, kterou doplňují hrdinovy vzdechy, vzlyky a odevzdaný smích, utváří spolu

⁴⁴¹ DELEUZE, Gilles. *Logika smyslu*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2013, s. 98.

s Händelovou varhanní hudbou a záběry zvířat připravených k likvidaci přesvědčivý obraz Erwinova/Elviřina vznešeného utrpení, souznícího s utrpením všech uražených a ponížených. Největší intenzity vyprávění dosáhne ve chvíli, kdy řečník cituje verše z Goetheho divadelní hry *Torquato Tasso* (1790), které si s Christophem, zoufalým kvůli svým neúspěchům v herecké kariéře, spolu zkoušeli. Při parafrázování Christophových replik propuká v hysterický křik, a to v momentě, kdy sledujeme podřezávání krav: jeho slova jako by patřila přímo jejich krvácejícím tělům. Goetheho verše se tím proměňují v artaudovské zaříkávací formule, které bezprostředně souvisejí s fyzickým tělem. Po tomto emocionálním vrcholu se Erwinova/Elviřina řeč uklidní a přejde ve zlověstný šepot, jež je však i nadále bohatý na neverbální projevy. Celá výpověď pak končí smířlivým tónem, s jistou nadějí do budoucna.

Erwinova/Elviřina zpověď rovněž nese znaky volné polopřímé řeči⁴⁴², fenoménu, jež Artaud ve svých teoretických statích pouze letmo naznačoval. Deleuze v přiznané návaznosti na Artauda a především na italského režiséra a lingvistu Piera Paola Pasoliniho definoval volnou polopřímou řeč jako promluvu, v níž neexistuje individuální vypovídání, dokonce ani subjekt vypovídání, nýbrž „kolektivní uspořádání, které jako svůj důsledek určí relativní procesy subjektivizace, přidělování individuality a jejich pohyblivou distribuci v řeči“.⁴⁴³ Jednoduše řečeno, tento koncept označuje heterogenní organizaci vypovídání, v níž do nějakého hlasu pronikají hlasy jiné. Ozvěnu Artauda nalzáme hlavně v ústřední tezi, že myšlení ani emoce nepatří údajnému subjektu, ale vstupují do něj myšlenky a pocity jiných, ať už lidí, nebo temných sil, a když tuto přítomnost rozpoznáme, můžeme ji využít ve svůj prospěch.⁴⁴⁴ Vnitřní světy Fassbinderových hrdinů nikdy neexistují autonomně, zvláště pak ne v autorových pozdních artaudovských melodramatech: jejich myšlenky, emoce a dokonce ani sny, jak

⁴⁴² Budu vycházet z Deleuzova a Guattariho pojetí tohoto termínu a z překladu, který je uveden v DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2011. V knize *Film 1. Obraz-pohyb* najdeme výraz „discurs indirect libre“ přeložený jako „nepřímá volná promluva“ (viz DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 93–98.), nicméně tento překlad není zcela přesný, proto budu dávat přednost variantě „volná polopřímá řeč“.

⁴⁴³ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2011, s. 95.

⁴⁴⁴ „Tarhumara [na rozdíl od Evropana] naopak ve všem, co myslí, cítí a produkuje, systematicky rozlišuje mezi tím, co vychází z něj, a tím, co vychází z Jiného. (...) Jeho osobní vědomí se v tomto úsilí po vnitřní separaci a distribuci, k němuž jej přivedl peyot, rozšiřuje a posiluje vůlí“ ARTAUD, Antonin. *Tarahumarové*. In: Texty I. Praha: Herrmann & synové, 1995, s. 147. „Myslíte, že jste sami, není to pravda, jsou vás spousty, pokládáte se za své tělo, ale ono je někdo jiný, věřte, že jste pány svého těla, ale ono patří jiným.“ ARTAUD, Antonin. *Tváří v tvář*. In: Texty III. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 178.

dokazuje scéna u Soul Friedy („Možná, že se ten sen ani nezdál mně samotnému...“), nenáleží nikomu konkrétnímu, neb jsou prostoupené cizorodými elementy, což se přirozeně promítá i do jejich promluv. V některých případech do hlasů postav vstupují nediegetické prvky; když se zubožený Erwin/Elvira vrátí do bytu po rvačce, odcituje několik tradičních německých básní a písní:⁴⁴⁵ jak říká Brigitte Peucker, v tu chvíli skrze něj hovoří německá idealistická kultura, jejíž heroická okázalost tvoří ironický kontrast k hrdinově situaci.⁴⁴⁶ Fassbinder našel ve volné polopřímé řeči výraz desubjektivace, ale především také další z prostředků heteropatické identifikace. Erwinův/Elviřin monolog ze scény na jatkách je v tomto aspektu velmi typický: jeho promluva do sebe vstřebává hlasy jiných, nejzřetelněji ve chvíli, kdy cituje Christophovy repliky z *Torquata Tassa*. Fassbinder si konkrétně vybral tuto pasáž z posledního dějství:

„Tak tedy stojím tady nakonec
jak žebrák, psanec, jako vyhnanec!
Proto mě věnčili, by pod věncem
k oltáři vedli *zvíře obětní!*
A v poslední den vylákali mně
věc poslední, kterou jsem ještě měl,
mé dílo, svými slovy hladkými
a drží je! Teď ve vašich je rukou,
co zbylo mi, co mohlo zachránit
mně před hladem a smrtí pomalou!
Och, vím už, proč jsem odpočívat měl!
Spiknutí to bylo - a tys je ved!
Aby má báseň lepší nebyla,
aby mé jméno neproslavila,
aby v ní závist našla chyby steré,

⁴⁴⁵ Konkrétně se jedná o úryvek z písně *Von Kopf bis Fuß* z filmu Josefa von Sternberga *Modrý anděl* (1930), kterou zpívá Marlene Dietrichová, pasáž z pohádky *Rampelník*, refrén vojenského pochodu, jenž byl populární za éry nacistů, a úvodní verše Schillerovy básně *Polykratův prsten* (1797). PEUCKER, Brigitte. *The Castrato's Voices: Word and Flesh in Fassbinder's In a Year with Thirteen Moons*. In: ALTER, Nora M., KOEPNICK, Lutz. *Sound Matters: Essays on the Acoustics of German Culture*. New York: Berghahn Books, 2004, s. 105–106.

⁴⁴⁶ Tamtéž, s. 105.

jen proto mi ji pán můj, kníže, bere...“⁴⁴⁷

Tassova melodramatická výpověď ve filmu zprostředkovává nejen utrpení zmíněné literární postavy, nýbrž také Christoha, který si tuto pasáž zkoušel, Erwina/Elviru, jenž vypráví svůj příběh, a dokonce i porážená zvířata: ne nadarmo se Tasso přirovnává k obětnímu zvířeti. Kdybychom chtěli zajít ještě dál, mohli bychom nalézt četné analogie mezi zrazeným básníkem z Goetheho hry a režisérem Fassbinderem, který rovněž stylizoval sám sebe do role nepochopeného umělce, proti němuž se všichni spikli. Technika volné polopřímé řeči zde však neslouží jen ke zvýraznění heteropatické identifikace mezi trpícími, ale také umocňuje expresivitu dané promluvy. Právě tehdy, když Erwin/Elvira vyjadřuje svou bolest prostřednictvím Christoha, který jí zase dává průchod skrze zmučeného básníka Tassa, dosahuje výpověď emocionálního vrcholu.

Nicméně, jak je u melodramat běžné, přicházejí momenty, v nichž se postavám žádných slov nedostává. Na zdi v bytě Soul Friedy visí nápis, který by docela dobře mohl být mottem celého snímku. Stojí na něm: „Nejvíce se bojím, že jednoho dne budu schopen své myšlenky vyjádřit slovy...“. Mluvená řeč zkrátka není uzpůsobena ke zprostředkování jemných nuancí lidského ducha, tudíž kdyby bylo znenadání možné převést pochody nitra do slov, byla by to známka naprosté degradace myšlení. Aby tyto stavy oněmění mohl přesvědčivě demonstrovat ve filmu, sahá Fassbinder do zásoby formálních prostředků známých ze Sirkových melodramat. Strnutí obrazu či dramatický zoom na tváře postav ve chvílích, kdy jsou ohromeni situací a nedokážou vyjádřit své pocity řečí, využívá režisér velmi často, vzpomeňme na záběr plačícího Erwina/Elviru ve videoherně nebo na jeho otřesenou reakci, když spatří Saitze se Zorou, ozvláštňuje je však tím, že nechává příslušné záběry trvat déle, aby se afekty mohly skutečně rozvinout. Némé akty, o nichž mluvil Brooks, se ve filmu projevují i jako narativní prvky: scény nezřídka gradují momentem, kdy Erwin/Elvira propuká v pláč (videoherna, byt Soul Friedy), padá do mdlob (klášterní zahrada) nebo mlčky rezignuje (zrada Saitze a Zory). V těchto pasážích definitivně přebírají hlavní roli artaudovské prostorové hieroglyfy a těla, na nichž se vnitřní bolest postav vyjevuje. Když se Erwin/Elvira po návštěvě jatek znovu vrátí domů, zažívá šok, protože Christoph dodržel

⁴⁴⁷ GOETHE, Johann Wolfgang. *Torquato Tasso*. In: Dvě veršovaná dramata. Praha: Melantrich, 1944, s. 222–223.

svá slova a nevrátil se. Její zděšení při hledání milence nám předává hercova pantomima (obr. 27) ve spojení s Rabenovou hudbou. Scéna pak vrcholí masturbací za poslechu zmíněné vánoční koledy *Es ist ein Ros entsprungen*.

V této konstelaci pochopitelně nabývá na důležitosti řeč těla, to znamená gesta, pohyby a postoje herců. Fassbinder vedl herce tak, aby dokázali vyvolat co nejsilnější afekt na co nejmenším prostoru, proto jsou jejich výkony přepjaté a teatrální. Neměli divákovi „zabránit toliko se vcítovat do postav“, ⁴⁴⁸ jak by radil Brecht, ani napodobovat klasické identifikační vzorce, a už vůbec ne podléhat spontánní improvizaci, nýbrž uvést těla do vzájemného vztahu a stylizovat jednotlivá gesta, pohyby a postoje způsobem, který by z nich učinil expresivní a symbolické znaky ve stylu radikálního melodramatu. Nejedná se sice o citovou atletiku na způsob balijského divadla, po které toužil Artaud, nicméně v mnoha základních ohledech (tělesná lokalizace emocí, zvýšený důraz na práci s dechem a intonaci, ritualizovaná gesta a pohyby, koordinace těl v prostoru) se zde Fassbinder zásadám divadla krutosti alespoň přibližuje. Gesta samotná připomínají kanonická filmová melodramata, avšak jsou dohnaná k nejkrajnějším možnostem a mají zjevný divadelní ráz. Zpravidla nemívají zcizující funkci, jež by spočívala v defamiliarizaci stereotypních gest za účelem odhalení jejich sociopolitického určení, ⁴⁴⁹ a když už, tak jen v druhém plánu, neboť hlavní je jejich afektivní síla. Také proto se navzdory divadelní povaze mizanscény nevyhýbá zobrazování nejextrémnějších gest a výrazů tváře v detailu či polodetailu (obr. 28, 29, 30), aby ve srovnání se zbytkem filmu více vynikla. I takové momenty se každopádně vymykají hollywoodským konvencím, protože obecně trvají déle a naplno rozvíjejí intenzivní a brutálně přímočaré afekty, jež vyvádějí z pohodlnosti. Pozoruhodné symbolické užití gesta můžeme sledovat ve scéně se sestrou Gudrun. Jeptiška je v ní obrácená zády a drží Schopenhauerovu knihu přitisknutou ke klášterní zdi (obr. 31), čímž podtrhuje svá slova o tom, že světu namísto Boha vládne jiný princip, Schopenhauerova vůle, o níž v předchozí scéně mluvil Soul Frieda.

Na Artauda upomíná také stylizovaný pohyb herců. Fassbinder klade mimořádný důraz na choreografii, rytmus a koordinaci postav v prostoru. Příkladem budiž scéna

⁴⁴⁸ BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 39.

⁴⁴⁹ Tamtéž, s. 112–114.

v klášterní zahradě, v níž každá z postav následuje symbolickou trajektorii: sestra Gudrun, jež vypráví příběh Erwinova dětství, krouží kolem Erwina/Elviry a Zory, kteří zaujímají stylizované postoje; kolem všech tří postav zároveň rotuje také kamera. Tato takřka baletní choreografie záměrně připomíná obíhání planet, jeden ze základních motivů celého filmu. Ve vybraných situacích potom dostává prostor pantomima, jak jsme viděli na příkladu zoufalého hledání Christopha, či tanec, který rozpoutají Saitz a jeho kumpáni (obr. 32 a 33). Chaotický, až groteskní pohyb, jímž vzdávají hold snímku *Nikdy nejsi dost mladý* s Jerryem Lewisem a Deanem Martinem, je výrazem uvolnění nevědomých impulsů, osvobozujícím návratem vytěsněného ve stylu tance Marylee Hadleyové v *Psáno ve větru*. Význam této scény ovšem zdaleka není jednoznačný, zrovna zde se o monopatičnosti hovořit nedá. Na jedné straně tanec odhaluje hravost Saitze, kterou skrývá za image drsného podnikatele, vrací jej do časů, kdy jako příslušník utlačované menšiny překonával společenské hierarchie (odkaz na americké grotesky, jež miloval jak Artaud, tak Fassbinder, a na „hollywoodského anarchistu“ Jerryho Lewise je tudíž velmi příznačný). Na té druhé však demonstruje hrdinovo sadistické opojení mocí, když ke konci scény doslova řídí pohyby Erwina/Elviry a svých nohsledů, což signalizuje jeho proměnu z anarchisty v absolutního vládce, jakož i nebezpečnou blízkost těchto dvou fenoménů.

3.2.4. Jak ze sebe udělat tělo bez orgánů?

Dionýský oheň, který zde Fassbinder rozpoutává, jde zjevně za hranice všech vrcholných melodramat Sirka, Raye, Minnelliho a ostatních. Společenské zlo se stává odrazem metafyzického principu bytí, nevědomé impulsy soustavně pronikají na povrch a nejsou umlčeny šťastným návratem k měšťácké konformitě, hlavní postava není pasivním pozorovatelem, nýbrž nachází originální cestu vzdoru. Fassbinderovo pojetí touhy ve snímku *V roce se třinácti úplňky* bezprostředně souvisí s Artaudovou koncepcí krutosti, a to ve všech třech vzájemně provázaných významech, které jsem popisoval (krutost jako univerzální esence určující běh věcí, krutost jako dionýská síla bořící hierarchie, krutost jako zběsilé, bezúčelné jednání). Abychom porozuměli roli touhy v daném snímku, musíme zjistit, jakým způsobem se vztahuje ke všem třem uvedeným charakteristikám.

Fassbinder nám v tomto filmu dává opakovaně najevo, že diegetickou realitu řídí síly, které se vymykají materialistickému chápání. Jednání postav určuje „vyšší determinismus“ či „nelítostná nutnost“, jíž podléhají jak oběti, tak jejich kati. Povrchová skutečnost představuje jen omezenou, spoutanou a rozumovým kategoriím podřízenou verzi tohoto vyššího principu. Režisér bere tento význam krutosti doslovně, jak ukazuje zejména scéna v zrcadlové místnosti. Když se Zora diví, proč chce Erwin/Elvira znovu pracovat jako řezník („Ale zlato, zabíjení zvířat přece odporuje životu“), odpovídá: „Vůbec ne. Je to život sám. Právě chrlení krve a smrt dává životu zvířete smysl. A ten zápach, když umírají a vědí, že smrt přichází, a v očekávání smrti zažívají vznešené utrpení. Když jsem byla mladá, taky se mi to hnusilo, ale teď chápu svět mnohem líp. Pojď se mnou, ukážu ti to. Ucítneme jejich zápach, uvidíme je umírat a uslyšíme jejich pláč volající po osvobození.“. Masové zabíjení zvířat hrdina líčí jako proces, v němž se vyjevuje pravá podstata života, spočívající v bezohlednosti a vykořisťování, ale také tvrdí, že oběti mohou v této tělesné i duševní trýzni nalézt perverzní potěšení. Následující část, ve které obě postavy zavítají na jatka, demonstruje tento princip na konkrétním příkladu. Erwin/Elvira vypráví historii svého vztahu s Christophem, jenž se zdá být založen na vzájemné exploataci, přičemž role obět-agresor se neustále střídají, podobně jako v *Cenciích* či ve hrách Forda a Webstera. Univerzální platnost a zároveň duchovní rozměr příběhu dodávají záběry porážených zvířat, hystericky artikulované verše z *Torquata Tassa* a Händelova varhanní hudba. Imanenci krutosti můžeme ostatně vidět i ve scéně, která se odehrává ve videoherně, vždyť destruktivnímu principu zde podléhá nejen hrdina, ale také explodující auta a letadla. Snímek rovněž objevuje skrytou afinitu mezi Artaudovou krutostí a Schopenhauerovou vůlí, univerzální podstatou všech jevů v jediné podobě, která je nám přístupná,⁴⁵⁰ a nevědomou silou, jež determinuje naše jednání („Pouze zdánlivě jsou lidé přitahováni něčím, co je před nimi, ve skutečnosti jsou poháněni zezadu. Žene je nevědomá vůle k životu.“).⁴⁵¹ Fassbinder ve filmu na Schopenhauera explicitně odkazuje hned třikrát, vždy v souvislosti s vůlí. Na její obecný význam naráží ve svém monologu sestra Gudrun, když se Schopenhauerovou knihou v rukách přemítá o příčinách, jež zavinily Erwinovo nešťastné dětství. Jelikož Bůh by takto krutou nepřizeň osudu nemohl dopustit, musí běh univerza řídit jiný princip, a odpověď na tuto otázku

⁴⁵⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa II*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 1998, s. 233.

⁴⁵¹ Tamtéž, s. 263.

nám nabízí Schopenhauerovo dílo, které s sebou Gudrun nese. Dalším dvěma zmínkám se budu věnovat později, již nyní však vidíme, že Artaudova krutost má své analogie, kterých si byl německý režisér zajisté vědom a adekvátně jich využíval. Díky tomu dokázal svému morálnímu okultu vtisknout metafyzičtější tvář, kterou mají ty nejpozoruhodnější výtvořiny melodramatické imaginace (například díla Balzaka, Dostojevského či Faulknera), ovšem na rozdíl od Schopenhauera (a zcela v duchu Artauda) nevnímal danou esenci bytí jen v negativním světle, o čemž svědčí slova pronesená v zrcadlové místnosti.

Ve jménu divadla krutosti Fassbinder uvrhuje postavy i diváky do dionýského transu. Na rozdíl od hollywoodských rodinných melodramat uvolňuje potlačovanou touhu nepřetržitě a na všech frontách: šokující obrazy, které vidíme například při scéně na jatkách, odhalují, jaká zvěrstva přehlízíme (či rovnou vytěšňujeme), abychom si zachovali klid. Děsivé záběry doplněné zrovna tak extrémní zvukovou stopou mají efekt morové rány, jež vyvádí smysly z klidu, dává prostor nevědomí a provokuje k pomyslné vzpouře. Probuzení temné, iracionální stránky života sice dohání utrpení Erwina/Elviry a ostatních do krajnosti, nicméně rozpoutaná krutost má také neopomenutelné osvobozující účinky, které ve výsledku působí i na diváka. V dionýském opojení totiž padají masky, jež doposud zakrývaly pravý stav věcí, zamlžují se hranice mezi zdánlivými protiklady (hmota a duch, tělo a mysl, individuální a kolektivní, singulární a univerzální, muž a žena) a všechny ustálené pojmy (například identita, subjektivita či samotná touha) mění svou povahu. Unikátní je zejména způsob, jakým film realizuje Artaudovu snahu o překonání individuálního těla a autonomní subjektivity: heteropatická identifikace a volná polopřímá řeč, které se projevují ve scéně na jatkách či ve videoherní pasáži, jsou prostředky, skrze něž Fassbinder uskutečňuje myšlenku proměnlivé, otevřené a heterogenní subjektivity, permanentního stávání-se-jiným⁴⁵². Erwin/Elvira v procesu filmu ztrácí sebe sama (jak symbolicky znázorňuje scéna v zrcadlové místnosti, viz obr. 5) a napojuje se na identity ostatních, ať už jde o zvířata na porážce, homosexuálního gurma Soul Friedu nebo piloty sestřelených letadel v arkádové videohře. Toto propojování se přitom neděje na základě imitace, empatie či identifikace v tradičním slova smyslu, neboť proces stávání je vždy reciproční:

⁴⁵² Více ke konceptu stávání-se-jiným viz DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2011, s. 262–349.

rozpouštějící se subjekty společně vytvářejí tekutou, nerozlišitelnou mnohost, v níž neexistuje žádná hierarchie. Ani tanec Saitze a jeho poskoků inspirovaný Jerryem Lewisem není prostou nápodobou, nýbrž procesem vzájemné transformace, zde se však osvobozující chaos bohužel zvrhne v oslavu totální nadvlády. Podobné revizi podrobuje Fassbinder také tělesnou stránku: jak jsem již zmiňoval, činí z těla prostor, na němž se vyjevuje působení krutosti (viz scéna na jatkách), a zároveň zbraň proti jejímu útisku. Mnohé prozrazuje citát Schopenhauera, jež pronese Soul Frieda: „Mé tělo a má vůle jsou jedno; Nebo to, co nazývám jako názornou představu svého těla, nazývám to, co je mi vědomo rozdílným, žádnému jinému se nepodobajícím způsobem, svou vůlí; -- nebo, mé tělo je objektiva mé vůle; -- nebo, odhlédnuto od toho, že mé tělo je mou představou, je navíc jen mou vůlí.“⁴⁵³ Bezprostřední sepětí s vůlí, respektive s Artaudovou krutostí, zde dává tělu nový význam: je defetisizované, protože Fassbinder prezentuje jeho materiální stránku bez příkras (vzpomeňme na detail penisu homosexuálního prostituta, zmláceného Erwina/Elviru na prahu dveří nebo na zvířata, z nichž crčí krev, o výstřední „ošklivosti“ postav nemluvě), zduchovnělé, jak dokazuje například mistrné užití Händelovy hudby ve scéně na jatkách, a také proměnlivé a otevřené vůči vnějšku, podobně jako Bachtinovo „tělo ve stavu vznikání“,⁴⁵⁴ což demonstrují změny na Erwinově/Elviřině těle, jež v průběhu snímku pozorujeme, a neustálé propojování s těly ostatních, explicitní či metaforické. Tělo hlavního hrdiny je rovněž výrazem genderové ambivalence: z jeho zjevu nelze přesvědčivě rozeznat, zdali je mužem, či ženou, neb záměrně exponuje znaky obou pohlaví: už první scéna, v níž se Erwin/Elvira převlečená za muže vydává za homosexuálním prostitutem a po odhalení schytává výprask, ukazuje, že se společnost nedokáže s touto ambivalentní sexuální identitou vypořádat. Herec Volker Spengler jej portrétuje jako androgynní bytost, která se vymyká tradičnímu genderovému rozdělení; film tím upozorňuje na rigidní, hierarchický a exkluzivní charakter této binární opozice a objevuje existenci na pomezí dvou daných pojmů. Dionýský chaos tedy neznamená jen destrukci, nýbrž také afirmativní tvoření nového, jež otevírá prostor touze. Tato touha se přitom vzpírá jak marxistickému zdůvodnění, tak i psychoanalytickému interpretačnímu stroji, který by ji chtěl podříditi svým železným zákonitostem. Jednání Erwina/Elviry ani ostatních postav

⁴⁵³ SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa I*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 1998, s. 95.

⁴⁵⁴ BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007, s. 300.

nelze vysvětlit oidipovským syndromem (Soul Frieda si s ironií sobě vlastní stěžuje, že mu doktor odmítl provést psychoanalýzu, protože je sirotek), kastráčním komplexem ani nedostatkem slasti, jakékoli racionální omezování touhy zde nemá význam.

Konečně, film *V roce se třinácti úplňky* objevuje konkrétní formu extrémního, iracionálního jednání, která umožňuje vyrovnat se s metafyzickým principem krutosti a dát prostor pozitivní stránce dionýského opojení: je jím masochismus. Erwin/Elvira nachází v „nepřetržitém konfliktu a křeči, jímž je život rozerváván v každé minutě“⁴⁵⁵ perverzní zalíbení (viz scéna v zrcadlové místnosti) a v prohloubení a zduchovnění svého utrpení vidí cestu k osvobození od všech represivních společenských mechanismů a potenciálně také od fundamentální krutosti. Tato metoda sice nakonec nepřinese Erwinovi/Elviře štěstí (v nic takového stejně nevěřil), ale načrtává utopickou možnost transcendence, která může otřeseného diváka vyprovokovat ke skutečné vzpouře. Nejprve si ovšem musíme přiblížit, jakou povahu Erwinův/Elviřin masochismus vlastně má a co vyjadřuje. Na konci filmu slyšíme magnetofonový záznam rozhovoru pro bulvární deník, v němž Erwin/Elvira hovoří o svých vztazích se Saitzem, Irene a Christophem. Říká v něm mimo jiné toto: „Co znamená být šťastný? Jistěže nejsem šťastná, nic jako štěstí beztak neexistuje. Pouze jej hledáme, a právě ten proces hledání, a nikoli jeho výsledek, je skutečně vzrušující. Proto si představuju bolest, abych poznala pravou podstatu života. Nevím, jestli by se to dalo nazvat masochismem, ale pomáhá mi to vysvětlit mě samotnou.“ Masochismus tedy z jedné strany představuje metodu poznání, způsob, jakým lze vyjevit krutou podstatu života. V ničení sebe sama jde zároveň najít osvobozující potěšení, jež vzniká ze splynutí s esencí bytí. Vhod zde přicházejí slova Nietzscheho, v nichž Artaud nepochybně našel inspiraci: „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 sebezpopírání 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.“⁴⁵⁶ Sdílená, zduchovnělá a intenzivně prožívaná bolest, kterou hrdina zakouší při scéně na jatkách, získává status

⁴⁵⁵ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 104.

⁴⁵⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo. Předehra k filosofii budoucnosti*. Praha: Aurora, 2003, s. 124–125.

čehosi vznešeného, ba dokonce slastného. Následná masochistická masturbace za poslechu písně dětského sboru v tomto duchu pokračuje. Masochistická extáze však má i jiný, afirmativnější smysl: právě rituální destrukce individuální identity, kterou metaforicky vyjadřuje stahování zvířat z kůže, a heteropatická identifikace s ostatními trpícími totiž vytyčují cestu k překonání společenského statu quo. Erwinův/Elviřin masochismus spočívá v dynamickém narušování většinových vzorců chování, neboť soustavně popírá ustálené hodnoty (individualismus, převaha silných nad slabými, potlačovaná sexualita) a binární opozice (tělo a mysl, singulární a univerzální), na nichž společnost stojí, až do chvíle, kdy po zdrcující zradě Saitze se Zorou podlehne touze být normální. Ještě podstatnější je ovšem fakt, že masochismus otevírá prostor k přemožení principu krutosti jako takového. Zduchovnělá sebetřýzeň vnáší do koloběhu vykořisťování prvek transcendence, který vyvolává naději na ideální existenci mimo něj. Jako by se naplnil Artaudův paradox, že teprve přitakání nevyhnutelné nutnosti představuje možnou cestu, jak jí vzdorovat.

Cílem tohoto snažení je tedy nikoli slast z utrpení sama o sobě, nýbrž utopie, která by zajistila trvalou svobodu od hierarchických mocenských systémů a umožnila zvrátit destruktivní účinky krutosti na tělo i duši ve prospěch života. K utopické transcendenci vzhlíží nejen Erwin/Elvira, ale také sestra Gudrun, sebevrah ze Saitzovy věže a Soul Frieda, což naznačují jejich slova a časté pohledy vzhůru, jež zdůrazňují nezvyklé kamerové úhly (obr. 34); jedině hlavní hrdina však podniká kroky k jejímu dosažení. A jelikož Fassbinder ani v tomto ohledu nezapře inspiraci Artaudem, má jeho utopie tělesný ráz. Jak tvrdili v návaznosti na Artauda Deleuze s Guattarim, „masochista zkrátka využívá utrpení jako prostředku k tomu, aby si vytvořil tělo bez orgánů a uvolnil rovinu konzistence touhy“, ⁴⁵⁷ a přesně takovým masochistou je i Erwin/Elvira. Jednoduše řečeno, vznešená sebetřýzeň slouží jako nástroj, jenž otevírá možnost ideálního těla, které má být heterogenní, bezmezná, zduchovnělé a také bezpohlavní. Krutá dionýská touha, již individuální tělo spoutávalo, dostane volný prostor, tudíž bude moci rozvinout svou pozitivní stránku a překonat nadvládu metafyzické krutosti, které tělo doposud bylo jen pasivně podřízené. Masochismus tedy není reaktivní „sadismus

⁴⁵⁷ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2011, s. 177.

obrácený vůči vlastnímu já“,⁴⁵⁸ jak tvrdil Freud a jak to známe z mnoha hollywoodských melodramat, nýbrž afirmativní, tvořivá síla. Tělo bez orgánů je sice limitou, jíž nelze úplně dosáhnout, nicméně už samotný proces jeho hledání má osvobozující účinek. Erwinův/Elviřin masochismus zde bohužel selhává, a to hlavně proto, že po zradě Saitze a Zory podlehne touze být normální. Když ani tato cesta nevyjde, spáchá sebevraždu. Důvody k tomuto činu předznamenává Schopenhauerem inspirovaný sebevrah v Saitzově věži: „Nechápali bychom správně popírání vůle k životu, kdybychom považovali sebevraždu za akt takové negace. Popírání vůle k životu je fenoménem silného přitakávání vůli, neboť popírání nespočívá v tom, že si ošklivíme strasti života, nýbrž jeho požitky. Sebevrah si přeje život, je však nespokojen s podmínkami, za nichž jeho život probíhá. Nevzdává se vůle k životu, nýbrž jenom života tím, že zahubí projekci vlastního života.“ Hrdina tudíž volí jedinou cestu, která může v neúnosné situaci přitakat Schopenhauerově vůli k životu, popřípadě jak vzdorovat metafyzické krutosti rovněž krutým, avšak afirmativním jednáním.

⁴⁵⁸ K problematice masochismu u Freuda viz FREUD, Sigmund. *Ekonomický problém masochismu*. In: *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920–1924*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1998, s. 295–306 a FREUD, Sigmund. *Mimo princip slasti*. In: *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920–1924*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1998, s. 7–58.

Závěr

Svou prací jsem chtěl alespoň malým dílem přispět k tomu, aby odborná sféra začala brát melodrama skutečně vážně, a doufám, že jsem svou výchozí tezi o významu melodramatu vyargumentoval dostatečně přesvědčivě. Představil jsem projevy melodramatické imaginace v dílech mnoha různých autorů a v kontextu mnoha různých uměleckých druhů, abych ukázal, že melodrama je extrémně důležitý estetický jev, a nikoli „jen“ nízký populární žánr či fenomén masové kultury. Tato rovina melodramatu dosud není příliš probídaná a i v mé práci by spousta dílčích bodů, které jsem jen naznačil, stála za hlubší rozbor. Obecně bych si přál, aby se melodramatu dostalo patřičné pozornosti i v českém akademickém prostředí, a zdaleka tím nemyslím jen filmovou vědu, neboť statí věnovaných melodramatu v jakýchkoli podobách u nás vyšlo zatím jen velmi málo.

Práce byla rovněž motivována mým diváckým zájmem: v kinech totiž postrádám filmy, které by opravdu realizovaly jedinečné možnosti melodramatické estetiky. V posledních dekádách, zvláště v 90. letech, sice vzniklo mnoho pozoruhodných snímků, jež s melodramatickou formou uvědoměle pracovaly, například *Safe* (1995) Todda Haynese, *Prolomit vlny* (1996) Larse von Triera či *Mulholland Drive* (2001) Davida Lynche, ovšem tyto filmy zaujímají od melodramatických prostředků odstup: místo aby využívaly potenciálu melodramatického excesu, provádějí jeho dekonstrukci. Z oblasti hollywoodského mainstreamu pak téměř není o čem mluvit: na rodinná melodramata z 50. let se občas snaží někdo navázat (namátkou například *Nouzový východ* (2009) Sama Mendese), ale jen zřídka se setkává s úspěchem; současnou tvář mainstreamového melodramatu bohužel nejlépe reprezentují kýčovitě spektakulární filmy Baze Luhrmanna či Joea Wrighta. Naději, že melodramatická estetika může znovu začít hrát důležitou roli, nicméně představuje seriál *Temný případ* (2014) či filmy Xaviera Dolana, zejména poslední *Mommy* (2014). Tato díla sice nejsou „čistými“ melodramaty, nicméně ukazují, jak lze melodramatický exces využít k podnětnému uměleckému vyjádření.

Nyní však ke konkrétním poznatkům, jichž jsem v práci dosáhl. V první kapitole jsem věnoval pozornost teorii a historii melodramatu. Nejprve jsem se zabýval

pravděpodobně nejvlivnějším příspěvkem k teorii melodramatu, publikací literárního vědce Petera Brookse s názvem *The Melodramatic Imagination* z roku 1976. Význam Brooksovy studie spočívá v tom, že vymezila melodrama jako estetický systém se širokým repertoárem výrazových prostředků a zároveň jako určitý způsob uvažování; tyto vlastnosti autor shrnul pod pojmem „melodramatická imaginace“. Historické kořeny melodramatu jsem situoval do Francie za dob pozdního osvícenství, kdy učenecké snahy o „odkouzlení světa“ začaly vzbuzovat protireakce jak ve sféře umění, tak ve filosofii. Nejvýraznější tváří tohoto „kontradiskursu“ byl v obou těchto oblastech Jean-Jacques Rousseau, který ve svých filosofických textech a sentimentálních románech vyzdvihoval přirozenost, citovost a jedinečnost lidského nitra na úkor instrumentálního rozumu. Kromě Rousseaua inspirovaly zrod melodramatu populární formy masové zábavy z dané doby (vaudeville, pantomima, burleska, sentimentální drama) a rovněž umělecké proudy mimo Francii, německé hnutí Sturm und Drang (zejména hra Friedrich Schillera *Loupežníci*) a později hlavně britská gotická fikce. Konkrétní počátek melodramatu jsem po vzoru Brookse umístil do časů Francouzské revoluce, jež znamenala definitivní pád transcendentních jistot: s konečnou platností je mělo nahradit právě „světské náboženství citu“, jehož nejpřesvědčivější výraz představovalo v pozdně revolučních a porevolučních letech divadelní melodrama. Nejúspěšnější tváří tohoto žánru se stal Guilbert de Pixérécourt, který dokázal melodramatu vtisknout charakteristické rysy, jež si dnes s melodramatem běžně spojujeme: bombastický jevištní prostor, napínavou zápletku, záměrně přehnané herectví a expresivní užívání neverbálních výrazových prostředků. Melodramatická estetika se v průběhu 19. století dále vyvíjela a postupně pronikala do dalších uměleckých druhů, význačně do vrcholných románů Balzaka, Dickense, Dostojevského či Conrada. V další podkapitole jsem ve volné návaznosti na Brookse představil základní charakteristiky melodramatické imaginace, jimiž jsou v obecnější rovině emocionální exces a morální polarizace, v estetické rovině pak specifické pojetí prostoru, času, jazyka a touhy; všechny stylistické znaky jsem zároveň uváděl na literárních příkladech. Ukázal jsem, že podstatou prostoru v melodramatických dílech je jeho znaková povaha: netvoří jej věci o sobě, nýbrž excesivní znaky, signifikanty, které odkazují k mysteriózním silám řídícím běh věcí, základním etickým konfliktům a dramatům lidského nitra, tedy latentním signifikátům tvořícím tzv. „morální okultno“. Vztah melodramatu k času jsem pojal primárně z hlediska narace: charakterizuje jej

extrémně zhuštěný děj, který koncentruje obrovské množství vyhocených a významově zabarvených citů, jednání, konfliktů a událostí do co nejkratších časových úseků. Melodramatickou posedlost extrémů, zvláště těmi negativními, jsem potom vyjádřil Bachtinovým pojmem „krizový čas“. Pro melodrama je rovněž typická absence jasné kauzality: logika příčiny a následku zde ustupuje potřebě dramatizace a maximálního emocionálního účinku. Při vysvětlování melodramatického pojetí jazyka jsem se snažil zdůraznit, že melodramatičtí autoři sice protestovali proti nadvládě logu, ovšem nikdy neodmítali mluvené či psané slovo jako takové, spíše se pokoušeli dodat jazyku expresivní sílu a obohatit výrazové prostředky svých hrdinů neverbálními znaky (gesta, pohyby, výkřiky atd.), jež by zároveň byly nositeli významu. A nakonec jsem se věnoval tématu touhy: zdůraznil jsem, jak melodrama dává nespoutaným touhám průchod a proráží vším, co ustavuje princip reality, všemi jeho cenzurními mechanismy, kompromisy a utlumováním, nicméně bylo rovněž třeba zmínit, že tato uvolněná touha v melodramatech přece jen podléhá jistým omezením. V poslední dílčí pasáži věnované Brooksovi jsem melodrama porovnával s tragédií, abych ukázal, že nejde o binární protiklady: melodrama na tragédii v lecčem navazuje, jak potvrzuje i Brooksova stať, nicméně bylo zapotřebí je jasně odlišit, proto jsem uvedl osm takových diferencí. Dále jsem se zabýval nejdůležitější statí o melodramatu filmovém, konkrétně o hollywoodském rodinném melodramatu z 50. let, esejí *Tales of Sound and Fury* od Thomase Elsaessera z roku 1972. Přínos Elsaessera textu tkvěl v tom, že uchopil hollywoodské rodinné melodrama jako obecný kulturní a estetický fenomén s hlubokými historickými kořeny. Navazoval jsem hlavně na autorovu analýzu základních stylistických znaků rodinných melodramat Douglase Sirka a dalších tvůrců, přičemž jsem se logicky soustředil na ty, jež souvisí s výše nastolenými kategoriemi: prostorem, časem a jazykem. Nakonec jsem se zaměřil na souvislosti mezi rodinným melodramatem a marxismem a psychoanalýzou a dospěl jsem k tvrzení, že melodrama s oběma myšlenkovými systémy sdílí některé pozitivní, osvobozující vlastnosti, nicméně také slabiny, jež brání produktivnímu rozvinutí touhy.

V další kapitole jsem se zabýval dílem francouzského umělce Antonina Artauda, především jeho teorií divadla krutosti, kterou nastínil ve sbírce esejí *Divadlo a jeho dvojeneč*. Nejprve jsem však věnoval pozornost Artaudově rétorice a způsobu uvažování, abych odhalil, jak pozoruhodně melodramatické ve svém základu jsou.

V duchu melodramatického kontradiskursu, akorát o poznání radikálněji, protestoval proti racionalistické západní společnosti, která ve jménu všemocného rozumu vytěsnila vše magické a nadpřirozené. Stejně jako předchozí melodramatičtí autoři si také uvědomoval důsledky plynoucí ze ztráty posvátna a pokoušel se ji zaplnit morálním okultnem, nikoli explicitním návratem k náboženství, jeho morální okultno však mělo specifickou, téměř metafyzickou povahu. Artaud zároveň dováděl do krajnosti dva typické znaky melodramatické imaginace: exces a morální polarizaci. Jak jsem potvrdil, hyperbolická rétorika, s níž popisoval vlastní utrpení, prosvítala všemi jeho díly i faktickými činy, podobně jako tendence dělat ze sebe a postav, do nichž se stylizoval, oběti spiknutí. V další podkapitole jsem se věnoval samotné vizi divadla krutosti: především jsem analyzoval způsob, jakým Artaudovo ideální divadlo mělo zacházet s prostorem, časem, jazykem a touhou. Koncepce jeviště do značné míry odpovídala melodramatické ideji prostoru přeplněného expresivními a symbolickými, a přesto srozumitelnými znaky, „prostorovými hieroglyfy“, jak říkal Artaud, mizanscéna a zejména zvuková stránka se ovšem měly od běžných melodramat odlišovat heterogenitou a rozptýleností. Pojetí času se rovněž řídilo v zásadě melodramatickou logikou: děj měl být extrémně zhuštěný, plný emocionálně a významově nabitých scén a založený na nahodilých zvratech, ovšem například techniky živých obrazů využíval k rozmanitějším cílům než tvůrci melodramat. Plánované scénické využívání jazyka samozřejmě vyplývalo z Artaudova celoživotního odporu k logocentrismu, na mluvenou řeč nicméně zdaleka nerezignoval, jen jí chtěl dodat expresivní a symbolické kvality (například prostřednictvím výrazné, až agresivní intonace či zařikávání, které by horizont melodramatu zjevně překonávalo) a zrovnoprávnit ji s řečí těla a prostorových znaků. V porovnání s klasickými melodramaty měla hrát tělesná stránka ještě důležitější úlohu, proto Artaud kladl takřka bezprecedentní důraz na gesta a pohyb, ale i na choreografii a organizaci těl v prostoru. Artaudovo pojetí touhy potom bezprostředně souvisí s pojmem krutost, jenž je zároveň univerzálním metafyzickým principem, dionýskou vůlí k životu narušující všechny strnulé hierarchie a zdánlivé protiklady a bezúčelným, iracionální jednáním, jež není pouze destruktivní, nýbrž také potenciálně afirmativní, tvořivé, vznášející nové morální nároky a otevírající cestu k utopii bezmezného, zduchovnělého a všech kontrolních mechanismů zbaveného těla, „těla bez orgánů“. Takto pojatá touha tedy evidentně jde až na hranice možností melodramatické imaginace. V následující subkapitole jsem se pokoušel odpovědět na otázku, jaký vztah

Artaud k melodramatu vlastně zaujímal. Nejprve jsem na jeho divadelní vizi aplikoval osm kategorií, na základě nichž je možné rozlišit tragédii a melodrama (viz první kapitola), abych dokázal, že Artaud měl navzdory formálním proklamacím blíže k melodramatickému než k tragickému cítění. Dále jsem přiblížil jeho velmi pozitivní vztah k anglickému divadlu jakubovské a karolinské éry, jež melodrama v mnohém předznamenávalo, k melodramatické gotické fikci a také k samotným divadelním melodramatům. V předposlední podkapitole jsem představil Artaudovu adaptaci hry *Cenciové*, jediné autorovo dokončené dílo, jež mělo uplatnit ideje divadla krutosti v praxi. Snažil jsem se především vyvrátit tvrzení, že jde o propadák, kterým nemá cenu se zabývat, a prokázat, že jakkoli v mnoha směrech Artaudově teoretické vizi neodpovídá, v jiných je již směhlým nakročením k divadlu krutosti. Na závěr této kapitoly jsem shrnul znaky, které divadlo krutosti sdílí s melodramatickou imaginací, a dospěl jsem k tvrzení, že divadlo krutosti představuje radikální vyjádření melodramatické imaginace.

V poslední části jsem přistoupil k případové studii: k ilustraci svých tezí jsem si vybral snímek německého režiséra Rainera Wernera Fassbindera *V roce se třinácti úplňky* z roku 1978, který niternou spřízněnost melodramatické imaginace a divadla krutosti přesvědčivě realizuje, a vytváří tak umělecký tvar, který je zcela specifický, „artaudovské melodrama“. Zprvu jsem ukázal, jak Fassbindera ovlivnila rodinná melodramata Douglase Sirka a ideje divadla krutosti, následně jsem přikročil k samotné analýze na základě čtyř základních kategorií, jež jsem vytyčil v první kapitole. Koncepte prostoru v daném snímku je podřízená základní melodramatické myšlence, že se všechny prostorové prvky musí stát excesivními znaky, signifikanty hlubší skutečnosti. Fassbinder ovšem oproti klasickým i progresivním melodramatům rozvinul ideu heterogenního prostoru, kterou zdůrazňoval Artaud, a zároveň využil mizanscény a zvukové složky k vyjádření principu „heteropatické identifikace“ souvisejícímu s Artaudovou krutostí: pocity a myšlenky se na základě něj vytrhují z hranic individuálního těla a uzavřené subjektivity a ztotožňují se s pocity a myšlenkami jiných entit. Za pozornost stojí i využití zvukové stránky, která je na rozdíl od melodramat a v souladu s divadlem krutosti skutečně různorodá, složená z několika vrstev, jejichž juxtapozice s obrazovou stránkou a mezi sebou navzájem utváří význam. Pojetí času rovněž souzní s tím melodramatickým: hlavní hrdina zažívá krizový čas neboli čas

posledních okamžiků vědomí (Bachtin), v němž se „okamžik rovná bilionu roků“. Chaotický, zhuštěný a hyperbolický charakter vyprávění daleko více připomíná sen či halucinaci než všednodenní realitu a nepravděpodobnost se v Artaudově duchu stává konkrétním prvkem poezie. Využití živých obrazů, jež symbolicky zastavují děj, je však rozmanitější než v melodramatech a přesvědčivěji odráží jejich proklamovanou funkci v divadlu krutosti. Vztah Fassbinderova snímku k mluvenému jazyku vyjadřuje jeden z citátů, jež se ve filmu objeví: „Nejvíce se bojím, že jednoho dne budu schopen své myšlenky vyjádřit slovy“. Postavy dávají průchod svým citům, prokládají mluvenou řeč hysterickými výkřiky a bouřlivými gesty a v některých okamžicích jen zírají neschopné slova. Řeč hrdinů je navíc mnohem agresivnější, přímočařejší a více spjatá s tělesnou stránkou než v běžných melodramatech. Podobně jako v divadle krutosti nabývá na důležitosti intonace a práce s dechem, jež mají nezřídka symbolický význam, na několika místech potom přichází ke slovu zaříkávání, technika, která horizont klasických melodramat překonává. Fassbinder rovněž bral zřetel na pohybovou stránku, proto je z mnoha scén znát pečlivá choreografie. Originálním prvkem, jež Artaud pouze letmo naznačil, je zde „volná polopřímá řeč“, stálá přítomnost cizího hlasu ve vlastní řeči, jež slouží jako další nástroj heteropatické identifikace. A konečně Fassbinderovo pojetí touhy v tomto snímku rezonuje s Artaudovou krutostí, a to ve všech třech zmíněných významech. Metafyzická krutost zde přímo souvisí se Schopenhauerovou vůlí, dionýská touha po životě žene postavy k neustálé transformaci, jejímž nejčastějším projevem je právě heteropatická identifikace, a ono bezúčelné, iracionální jednání, které umožňuje zápas s krutostí a otevírá cestu k utopickému tělu bez orgánů, představuje masochismus.

Artaudovské melodrama se tedy zásluhou Fassbindera stalo realitou. Nezbyvá než doufat, že na něj v budoucnu někdo naváže, neboť v posledních letech tento estetický vliv takřka vymizel. Kombinovaný vliv divadla krutosti a klasického melodramatu lze vyzorovat již ve filmech, které Fassbinderovu opusu předcházely, namátkou ve snímku slavného divadelníka Petera Brooka *Marat - Sade* (1967) či v *Ďáblech* (1971) Kena Russella, ovšem v obou dílech artaudovská rovina značně převažuje nad tou melodramatickou. Náznaky artaudovského melodramatu v duchu snímku *V roce se třinácti úplňky* můžeme vidět v dílech Dereka Jarmana, tvůrce, který byl s Fassbinderem v mnohém spřízněn. Například v *Caravaggiu* (1986) Jarman zachází

s vizuální stránkou podobně jako pozdní Fassbinder a zaobírá se obdobnými otázkami (tělo, ambivalentní sexualita, fluidní identita). Snímek navíc nezapře inspiraci jak progresivním hollywoodským melodramatem, tak divadlem krutosti, nicméně ve srovnání s filmem *V roce se třinácti úplňky* je příliš uměřený a kontemplativní, čímž se od hranic artaudovského melodramatu evidentně vzdaluje. Jiný typ symbiózy melodramatu a divadla krutosti, na Fassbinderově vlivu zcela nezávislý, bylo možné shledat například ve filmu *Svatá krev* (1989) režiséra Alejandra Jodorowského, který toto souznění realizuje s pro něj typickým bizarním humorem. Z posledních dvou dekad bychom filmy navazující na Fassbinderovo artaudovské melodrama hledali jen obtížně, nicméně stále doufám, že se situace může změnit. A jakkoli si nedělám iluze, rád bych věřil v naději, že by má práce mohla znamenat výzvu také pro některé české filmové tvůrce.

Seznam použité literatury

Odborná literatura:

- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenth, 2009.
- ANG, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and the The Melodramatic Imagination*. London: Methuen, 1985.
- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1996.
- ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojeneč*. Praha: Herrmann & synové, 1994.
- ARTAUD, Antonin. *Texty I*. Praha: Herrmann & synové, 1995.
- ARTAUD, Antonin. *Texty II*. Praha: Herrmann & synové, 1996.
- ARTAUD, Antonin. *Texty III*. Praha: Herrmann & synové, 1996.
- ARTAUD, Antonin. *Collected Works, Volume 3*. London: Calder and Boyars, 1972.
- ARTAUD, Antonin. *Selected Writings*. Berkeley: UC Press, 1976.
- ARTAUD, Antonin, BLIN, Roger et al. *Antonin Artaud in Les Cenci*. TDR: The Drama Review, Vol. 16, No. 2, 1972, s. 90–145.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá fronta, 1968.
- BABUSCIO, Jack. *Camp and Gay Sensibility*. In: DYER, Richard (ed.). *Gays and Films*. London: British Film Institute, 1977, s. 117–135.
- BACHTIN, Michail. *Dostojevskij umělec: k poetice prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007.
- BARNETT, David. *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- BARON, Cynthia. "Tales of Sound and Fury" Reconsidered: *Melodrama as a System of Punctuation*. *Spectator*, Vol. 13, No. 2, 1992, s. 46–59.
- BATAILLE, Georges. *Slaughterhouse*. In: LEACH, Neil (ed.). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York: Routledge, 1997, s. 22.
- BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Applause Books, 1964.

- BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994.
- BERMEL, Albert. *Artaud's Theatre of Cruelty*. London: Methuen, 2001.
- BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958.
- BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- BROOKS, Peter. *Virtue and Terror: „The Monk“*. ELH, Vol. 40, No. 2, Summer 1973, s. 249–263.
- BROOKS, Peter. *Balzac: Melodrama and Metaphor*. The Hudson Review, Vol. 22, No. 2, 1969, s. 213–228.
- CONNICK, Rob. *Rethinking Artaud's Theoretical and Practical Works*. Disertační práce v oboru „Filosofie“. Bowling Green: Bowling Green State University, 2011.
- CRIMP, Douglas. *Fassbinder, Franz, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and All the Others*. October, Vol. 21, 1982, s. 62–81.
- CROMBEZ, Thomas. *Artaud, the Parodist? The Appropriations of the Théâtre Alfred Jarry, 1927–1930*. Forum Modernes Theater, Vol. 20, No. 1, 2005, s. 33–51.
- CURTIN, Adrian. *Cruel Vibrations: Sounding Out Antonin Artaud's Production of Les Cenci*. Theatre Research International, Vol. 35, No. 3, 2010, s. 250–262.
- del RÍO, Elena. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Film 1: Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Logika smyslu*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2013.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Penguin Classics, 2009.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Divadlo krutosti a hranice reprezentace*. In: PETŘÍČEK, Miroslav (ed.) *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann & synové, 1993, s. 120–131.
- DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. London: Routledge, 1978.
- DYER, Richard. *Reading Fassbinder's Sexual Politics*. In: *The Culture of Queers*. London: Routledge, 2001, s. 175–186.

- ELIOT, T. S. *Wilkie Collins and Dickens*. In: Selected Essays. Harcourt: Brace and Company, 1932, s. 409–418.
- ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 165–189.
- ESSLIN, Martin. *Antonin Artaud*. New York: Penguin Books, 1976.
- FASSBINDER, Rainer Werner. *In a Year of Thirteen Moons*. October, Vol. 21, Summer, 1982, s. 5–50.
- FASSBINDER, Rainer Werner. *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Dějiny šílenství v době osvícenství*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994.
- FREUD, Sigmund. *K etiologii hysterie*. In: Spisy z let 1892–1899. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2000, s. 339–364.
- FREUD, Sigmund. *Ekonomický problém masochismu*. In: Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920–1924. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1998, s. 295–306.
- FREUD, Sigmund. *Mimo princip slasti*. In: Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920–1924. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1998, s. 7–58.
- FULKA, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Herrmann & synové, 2008.
- GALLAGHER, Kent G. *Emotion in Tragedy and Melodrama*. Educational Theatre Journal, Vol. 17, No. 3, 1965, s. 215–219.
- GLEDHILL, Christine. *Melodramatic Field: An Investigation*. In: GLEDHILL, Christine (ed.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women's Film*. London: British Film Institute, 1987, s. 5–39.
- GOODALL, Jane. *The Plague and its Powers in Artaudian Theatre*. Modern Drama. Vol. 33, No. 4, 1990, s. 529–542.
- GOODALL, Jane. *Artaud and the Gnostic Drama*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- GREENE, Naomi. *Antonin Artaud: Poet without Words*. New York: Simon and Schuster, 1970.

- GREENE, Naomi. *Artaud and Film: A Reconsideration*. *Cinema Journal*, Vol. 23, No. 4, 1984, s. 28–40.
- GRIMSTED, David. *Melodrama Unveiled: American Theater and Culture, 1800–1850*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kalligram, 1999.
- HALLIDAY, John. *Sirk on Sirk: Interviews with Jon Halliday*. London: Secker & Warburg, 1971.
- HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: Chicago University Press, 1987.
- HAYMAN, Ronald. *Fassbinder Filmmaker*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1984.
- HEILMAN, Robert Bechtold. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press, 1968.
- HITCHCOCK, Alfred. *Proč natáčím melodramata?*. *Cinepur*. Roč. 14, č. 38, březen 2005, s. 51.
- HUGHES, William. *Historical Dictionary of Gothic Literature*. Lanham: The Scarecrow Press, 2012.
- HUGO, Victor. *Předmluva ke Cromwellovi*. Praha: Akademie múzických umění, 2006.
- HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996.
- INNES, Christopher. *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London and New York: Routledge, 1993.
- JACOBS, Lea. *The Woman's Picture and the Poetics of Melodrama*. *Camera Obscura*, Vol. 31, 1993, s. 121–147.
- JAMIESON, Lee. *Antonin Artaud: From Theory to Practice*. London: Greenwich Exchange, 2007.
- JANNARONE, Kimberly. *Artaud and his Doubles*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.
- JOBERTOVÁ, Daniela. *Svoboda a umění, svoboda umění: Victor Hugo a jeho Předmluva ke Cromwellovi v kontextu francouzského romantického dramatu a divadla*. In: HUGO, Victor. *Předmluva ke Cromwellovi*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 5–26.
- JOHN, Juliet. *Melodrama and its Criticism: An Essay in Memory of Sally Ledger*. In: 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, Vol. 8, 2009.

- KAUTMAN, František. *Fjodor Michajlovič Dostojevskij: věčný problém člověka*. Praha: Rozmluvy, 1992.
- KLINGER, Barbara. *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- KOPECKÝ, Jan. *Divadlo Antonina Artauda II. Texty*. Praha: Kulturní dům hl.m. Prahy, 1988.
- KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud - poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994.
- LIMMER, Wolfgang. *Rainer Werner Fassbinder: Filmemacher*. Reinbek: Spiegel/Rowohlt, 1981.
- MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha: Akademie múzických umění, 2009.
- MORFEE, Adrian. *Antonin Artaud's Writing Bodies*. New York: Oxford University Press, 2005.
- MURPHY, Richard. *Poetika hysterie: expresionistické drama a melodramatická imaginace*. In: Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny. Brno: Host, 2010, s. 131–164.
- MURRAY, Jack. *Melodrama in Proust*. Contemporary Literature, Vol. 21, No. 4, 1980, s. 572–587.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie čili Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogie morálky: polemika*. Praha: Aurora, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehra k filosofii budoucnosti*. Praha: Aurora, 2003.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Minnelli and Melodrama*. In: NICHOLS, Bill (ed.). Movies and Methods, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 190–194.
- PEUCKER, Brigitte. *The Castrato's Voices: Word and Flesh in Fassbinder's In a Year with Thirteen Moons*. In: ALTER, Nora M., KOEPNICK, Lutz. Sound Matters: Essays on the Acoustics of German Culture. New York: Berghahn Books, 2004, s. 104–114.
- PHILLIPS, John. *Circles of Influence: Lewis, Sade, Artaud*. Comparative Critical Studies, Vol. 9, No. 1, 2012, s. 61–82.

- PRATT, Norman T. *Seneca's Drama*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1983.
- PRIBISIC, Milan. *Carousel: Erwin, Elvira, Armin, Fassbinder, and All the Others' Auto/Biographies*. *Biography*, Vol. 29, No. 1, 2006, s. 73–85.
- SHATTUC, Jane. *Television, Tabloid and Tears: Fassbinder and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- SHAVIRO, Steven. *Masculinity, Spectacle, and the Body of Querelle*. In: *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, s. 159–198.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *Předmluva k tragédii Cenci*. In: *Výbor z prosy*. Praha: Jan Laichter, 1920, s. 84–93.
- SCHAMA, Simon. *Občané: kronika Francouzské revoluce*. Praha: Prostor, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa I*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa II*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 1998.
- SCHUMACHER, Claude, SINGLETON, Brian (ed.). *Artaud on Theatre*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001.
- SILVERMAN, Kaja. *Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image*. In: *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992, s. 125–156.
- SILVERMAN, Kaja. *Masochistic Ecstasy and the Ruination of Masculinity in Fassbinder's Cinema*. In: *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992, s. 214–296.
- SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.
- SMITH, James L. *Melodrama*. London: Methuen & Co Ltd, 1973.
- SONTAG, Susan. *Přibližování k Artaudovi*. In: *Ve znamení Saturna*. Praha: Paseka, 2011, s. 19–72.
- SONTAG, Susan. *Notes on Camp*. In: *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books, 2009, s. 275–292.
- SPARROW, Norbert. *"I let the audience feel and think": An Interview with Rainer Werner Fassbinder*. *Cineaste*, Vol. 8, No. 2, 1977, s. 20–21.
- STACHOVÁ, Gražyna. *O filmovém melodramatu*. In: MAREŠ, Petr, SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 305–327.

- STEINER, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961.
- STEINER, George. *Tolstoy or Dostoevsky: Essay in the Old Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- STEINER, George. *Nostalgia for the Absolute*. Toronto: House of Anansi Press, 1997.
- STEINER, George. "Tragedy" Reconsidered. *New Literary History*, Vol. 35, No. 1, 2004, s. 1–15.
- STOUT, John Cameron. *Antonin Artaud's Alternate Genealogies*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press, 1996.
- STRONG, Christopher. *Good-by, Melodrama*. *Green Book*, Vol. 8, No. 3, 1912, s. 435–439.
- THEIN, Karel. *Dějiny, obraznost, kritika*. In: *Rychlost a slzy: filmové eseje*. Praha: Prostor, 2002, s. 13–27.
- THEIN, Karel. *Rychlost a slzy: nad melodramatem Pedra Almodóvara*. In: *Rychlost a slzy: filmové eseje*. Praha: Prostor, 2002, s. 31–35.
- TOMLINSON, T. B. *A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
- WAGNER, Richard. *Opera a drama*. Praha: Paseka, 2002.
- WATSON, Wallace Steadman. *Understanding Rainer Werner Fassbinder: Film as Private and Public Art*. Columbia: University of South Carolina Press, 1996.
- WILLEMEN, Paul. *Towards an Analysis of the Sirkian System*. *Screen*, Vol. 13, No. 4, 1972, s. 128–133.
- WILLIAMS, Linda. *Melodrama Revised*. In: BROWNE, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998, s. 42–88.

Beletrie:

- ARTAUD, Antonin. *Cenciové*. In: KOPECKÝ, Jan. *Divadlo Antonina Artauda II*. Texty. Praha: Kulturní dům hl.m. Prahy, 1988.
- ARTAUD, Antonin. *Artaud's The Monk*. London: Creation Books, 2003.
- BALZAC, Honoré de. *Oslí kůže*. Praha: Melantrich, 1949.
- BALZAC, Honoré de. *Ztracené iluze*. Praha: SNKLHU, 1958.
- BALZAC, Honoré de. *Otec Goriot*. Praha: Odeon, 1970.
- BALZAC, Honoré de. *Lesk a bída kurtizán*. Praha: Odeon, 1985.

- BALZAC, Honoré de. *Plukovník Chabert/Gobseck*. Praha: Sloart, 1999.
- BALZAC, Honoré de. *Evženie Grandetová*. Praha: SNKLHU, 1953.
- BRONTĚ, Emily. *Na Větrné hůrce*. Praha: Československý spisovatel, 2011.
- CONRAD, Joseph. *Srdce temnoty*. Praha: Dokořán, 2010.
- DICKENS, Charles. *Nadějně vyhlídka*. Praha: SNKLU, 1960.
- DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. Praha: Odeon, 1966.
- DICKENS, Charles. *Vánoční koleda*. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zločin a trest*. Praha: Svět Sovětů, 1966.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Idiot*. Praha: Odeon, 2004.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Uražení a ponížení*. Praha: Academia, 2004.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Běsi*. Praha: Leda, 2008.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Bratři Karamazovi*. Praha: Leda, 2009.
- FAULKNER, William. *Absolone, Absolone*. Praha: Mladá fronta, 1966.
- FAULKNER, William. *Když jsem umírala*. Praha: Odeon, 1967.
- FORD, John. *'Tis a Pity She's a Whore*. London: A. & C. Black, 2003.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Torquato Tasso*. In: Dvě veršovaná dramata. Praha: Melantrich, 1944, s. 111–227.
- LEWIS, Matthew Gregory. *The Monk*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1995.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *Cenciové*. Kladno: J. Šnajdr, 1922.
- SCHILLER, Friedrich. *Loupežníci*. Praha: Artur, 2005.

Elektronické zdroje:

- ARTAUD, Antonin. *Cliches anonymes, Six tableaux vivants realises a partir du Moine, de Lewis*. 50Watts. Dostupný na WWW:
<<http://50watts.com/Artaud-s-Tableaux>> [vyšlo 19. 12. 2009, citováno 27. 4. 2014]
- CLARK, Jim. *In a Year with Thirteen Moons*. JClarkMedia.com. Dostupný na WWW:
<<http://jclarkmedia.com/fassbinder/fassbinder32.html>> [vyšlo 10. 6. 2004., citováno 28. 6. 2014)
- JAMIESON, Lee. *The Lost Prophet of Cinema: The Film Theory of Antonin Artaud*. Senses of Cinema, No. 44. Dostupný na WWW:
<<http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/film-theory-antonin-artaud>> [vyšlo 6. 8. 2007, citováno 26. 4. 2014]

STERN, Jane. *Two Weeks in Another Town: Interview with Douglas Sirk*. Bright Lights Film Journal, No. 48. Dostupný na WWW:

<<http://brightlightsfilm.com/48/sirkinterview.php#.U9YxETccQ-V>> [vyšlo 10. 5. 2005, citováno 22. 3. 2014]

VICARI, Justin. *Speaking For Others: Manifest and Latent Content in In a Year with Thirteen Moons*. Senses of Cinema, No. 37. Dostupný na WWW:

<http://sensesofcinema.com/2005/european-cinema-revisited/thirteen_moons> [vyšlo 9. 10. 2005, citováno 1. 7. 2014]

Seznam citovaných filmů

- Alonzo, muž bez rukou* (The Unknown, Tod Browning, 1927, USA)
- Berlín, Alexandrovo náměstí* (Berlin Alexanderplatz, Rainer Werner Fassbinder, 1980, Německo)
- Bourbon Street Blues* (Bourbon Street Blues, Douglas Sirk, 1978, Německo)
- Caravaggio* (Caravaggio, Derek Jarman, 1986, Velká Británie)
- Cesta matky Küstersové do nebe* (Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel, Rainer Werner Fassbinder, 1975, Německo)
- Čaj a sympatie* (Tea and Sympathy, Vincente Minnelli, 1956, USA)
- Čínská ruleta* (Chinesisches Roulette, Rainer Werner Fassbinder, 1976, Německo)
- Čtyři jezdci z apokalypsy* (The Four Horsemen of the Apocalypse, Vincente Minnelli, 1962, USA)
- Divadlo v transu* (Theater im Trance, Rainer Werner Fassbinder, 1981, Německo)
- Domov na kopci* (Home from the Hill, Vincente Minnelli, 1960, USA)
- Ďáblové* (The Devils, Ken Russell, 1971, Velká Británie)
- Effi Briestová* (Fontane Effi Briest, Rainer Werner Fassbinder, 1974, Německo)
- Fantom opery* (The Phantom of the Opera, Rupert Julian, Edward Sedgwick, Lon Chaney, 1925, USA)
- Hilda Crane* (Hilda Crane, Philip Dunne, 1956, USA)
- Hořké slzy Petry von Kantové* (Die bitteren Tränen der Petra von Kant, Rainer Werner Fassbinder, 1972, Německo)
- Imitace života* (Imitation of Life, Douglas Sirk, 1959, USA)
- Katzelmacher* (Katzelmacher, Rainer Werner Fassbinder, 1969, Německo)
- Krev zvířat* (Le Sang des bêtes, Georges Franju, 1949, Francie)
- Láska je chladnější než smrt* (Liebe ist kälter als der Tod, Rainer Werner Fassbinder, 1969, Německo)
- Lili Marleen* (Lili Marleen, Rainer Werner Fassbinder, 1981, Německo)
- Lola* (Lola, Rainer Werner Fassbinder, 1981, Německo)
- Manželství Marie Braunové* (Die Ehe der Maria Braun, Rainer Werner Fassbinder, 1979, Německo)
- Marat - Sade* (Marat/Sade, Peter Brook, 1967, Velká Británie)
- Martha* (Martha, Rainer Werner Fassbinder, 1974, Německo)
- Město iluzí* (The Bad and the Beautiful, Vincente Minnelli, 1952, USA)

Mrtvá a živá (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940, USA)
Mommy (Mommy, Xavier Dolan, 2014, Kanada)
Mulholland Drive (Mulholland Drive, David Lynch, 2001, USA)
Na východ od ráje (East of Eden, Elia Kazan, 1955, USA)
Nádherná posedlost (Magnificent Obsession, Douglas Sirk, 1954, USA)
Nechci, aby mě milovali (Ich will nicht nur, daß ihr mich liebt, Hans Günther Pflaum, 1992, Německo)
Někteří přišli v chvatu (Some Came Running, Vincente Minnelli, 1958, USA)
Nikdy nejsi dost mladý (You're Never Too Young, Norman Taurog, 1955, USA)
Nouzový východ (Revolutionary Road, Sam Mendes, 2009, USA)
Obchodník se zeleninou (Händler der vier Jahreszeiten, Rainer Werner Fassbinder, 1971, Německo)
Paní Bovaryová (Madame Bovary, Vincente Minnelli, 1949, USA)
Pavučina (Cobweb, Vincente Minnelli, 1955, USA)
Pěstní právo svobody (Faustrecht der Freiheit, Rainer Werner Fassbinder, 1975, Německo)
Plynové lampy (Gaslight, George Cukor, 1944, USA)
Prolomit vlny (Breaking the Waves, Lars von Trier, 1996, Dánsko)
Psané ve větru (Written on the Wind, Douglas Sirk, 1956, USA)
Querelle (Querelle, Rainer Werner Fassbinder, 1982, Německo)
Rebel bez příčiny (Rebel without a Cause, Nicholas Ray, 1955, USA)
Safe (Safe, Todd Haynes, 1995, USA)
Silnější než život (Bigger than Life, Nicholas Ray, 1956, USA)
Smrt v Benátkách (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971, Itálie)
Sousto pro Satana (Satansbraten, Rainer Werner Fassbinder, 1976, Německo)
Stella Dallas (Stella Dallas, King Vidor, 1937, USA)
Strach jíst duše (Angst essen Seele auf, Rainer Werner Fassbinder, 1974, Německo)
Strach před strachem (Angst vor der Angst, Rainer Werner Fassbinder, 1975, Německo)
Svatá krev (Santa sangre, Alejandro Jodorowsky, 1989, Mexiko/Itálie)
Temný případ (True Detective, Cary Fukunaga, 2014, USA)
Touha Veroniky Vossové (Die Sehnsucht der Veronika Voss, Rainer Werner Fassbinder, 1982, Německo)

Tramvaj do stanice Touha (A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951, USA)
Třetí generace (Die Dritte Generation, Rainer Werner Fassbinder, 1979, Německo)
Třpyt v trávě (Splendor in the Grass, Elia Kazan, 1961, USA)
Upír Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, F. W. Murnau, 1922, Německo)
V roce se třinácti úplňky (In einem Jahr mit 13 Monden, Rainer Werner Fassbinder, 1978, Německo)
Vše, co nebe dovolí (All that Heaven Allows, Douglas Sirk, 1955, USA)
Whity (Whity, Rainer Werner Fassbinder, 1971, Německo)
Zoufalství (Despair, Rainer Werner Fassbinder, 1978, Německo)
Život je cesta (Now, Voyager, Irving Rapper, 1942, USA)

Obrázková příloha

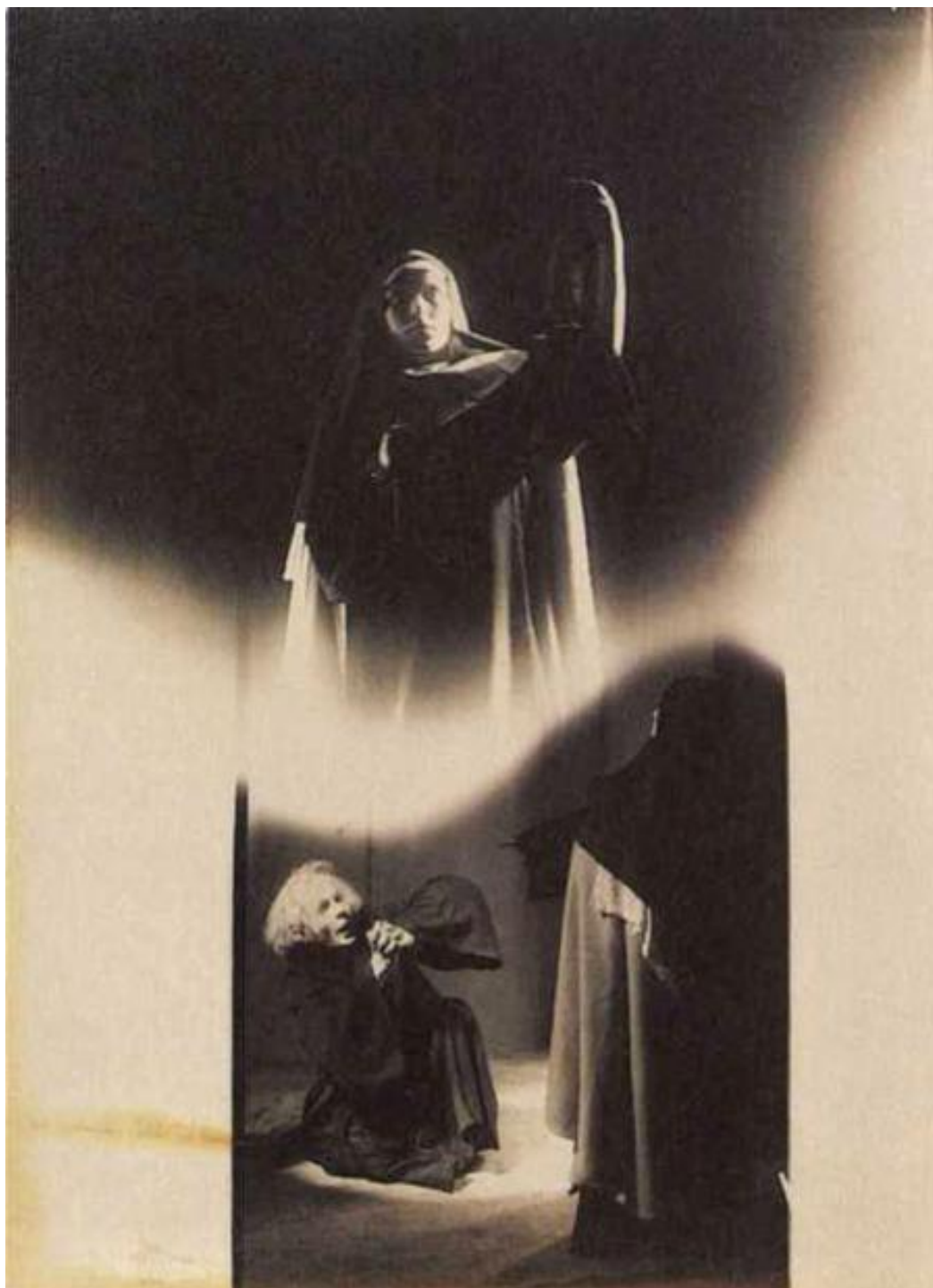
Kapitola 2:

Obr. 1: Artaudův *Mnich* - živý obraz I



Zdroj: <http://50watts.com/Artaud-s-Tableaux>

Obr. 2: Artaudův *Mnich* - živý obraz II



Zdroj: <http://50watts.com/Artaud-s-Tableaux>

Kapitola 3:

Obr. 1: Nemožná perspektiva



Obr. 2: Rámovaný pohled



Obr. 3: Několikanásobné rámování



Obr. 4: Zrcadlo jako výraz odcizení



Obr. 5: Zrcadlo jako výraz rozpadu identity



Obr. 6: Zabírání zpoza předmětů



Obr. 7: Heterogenita prostorových hieroglyfů



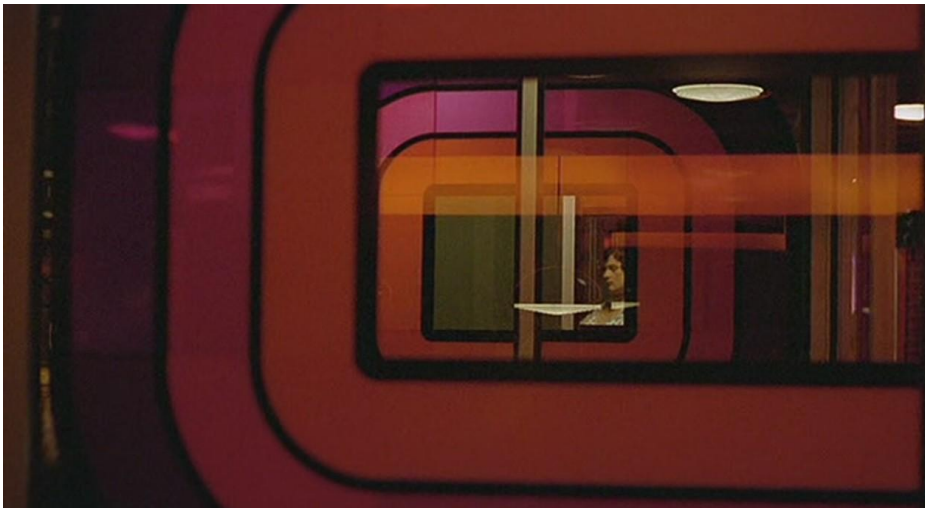
Obr. 8: Heterogenita prostorových hieroglyfů II



Obr. 9: Psychotické kresby



Obr. 10: Několikanásobné rámování - videoherna



Obr. 11: Závodní videohra



Obr. 12: Exploze



Obr. 13: Sestřelování letadel



Obr. 14: Jatka I



Obr. 15: Jatka II



Obr. 16: Jatka III



Obr. 17: Jatka IV



Obr. 18: Jatka V



Obr. 19: Jatka VI



Obr. 20: Tlumené osvětlení



Obr. 21: Expresionistické stíny



Obr. 22: Astrální symboly I



Obr. 23: Astrální symboly II



Obr. 24: Živý obraz I



Obr. 25: Živý obraz II



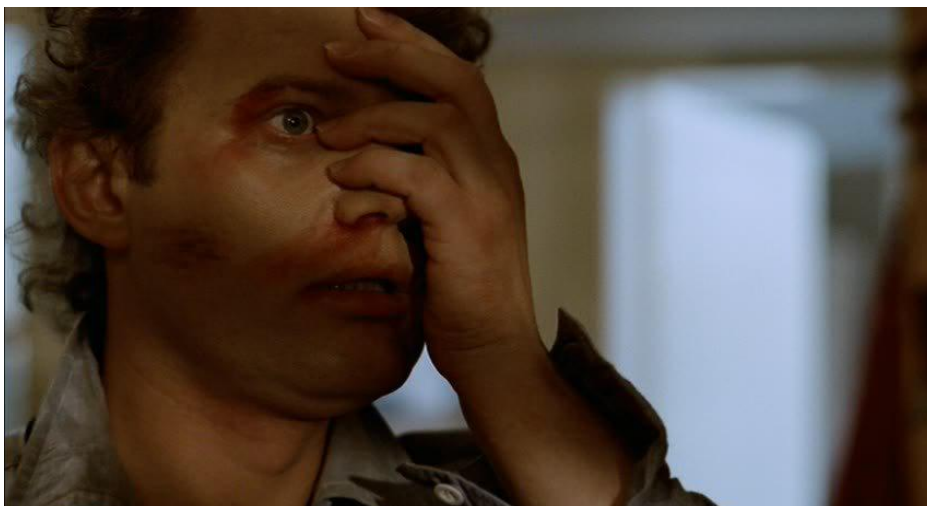
Obr. 26: Tvář v zrcadle



Obr. 27: Pantomima



Obr. 28: Gesta a výrazy tváře I



Obr. 29: Gesta a výrazy tváře II



Obr. 30: Gesta a výrazy tváře III



Obr. 31: Gudrun a Schopenhauer



Obr. 32: Tanec



Obr. 33: Tanec II



Obr. 34: Vzhlížení k utopii

