

Jiří Anger

Co dokáže trpící tělo?

Melodramatický afekt a SMRT MARIE MALIBRANOVÉ

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

Daný vývoj se projevuje také ve filmové vědě — v posledních dekádách afekt pronikl do slovníku mnoha přístupů, od kognitivismu přes kulturní studia až po postlacanovskou psychoanalýzu, ve významu neosobní intenzity se však používá ve fenomenologické

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

2) Tamtéž, s. 16.

3) Tento zastřešující pojem se dnes běžně používá, viz název zaštitující sbírky esejí: Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press 2010. Vzhledem k různorodosti přístupů a nejednoznačnosti samotného pojmu afekt je však poněkud zjednodušující, proto je nutné jej používat jen s krajní ostražitostí.

filmové teorii a zvláště v deleuzovských filmových studiích. V těchto menšinových disciplínách sloužil koncept afektu k vymezení proti dominanci aparátové teorie, která podřídila vnímání filmu ideologii a signifikaci a na jakýkoli afektivní účinek hleděla s podezíravostí. Obrat předznamenala kniha Stevena Shavira *The Cinematic Body* (1993), jež vyzvala k pozornosti vůči „bezprostřední a násilné smyslové zkušenosti, která zasahuje nejen oko, ale celé tělo“.⁴⁾ Navazující studie z posledních 10–15 let se soustředily právě na afektivní stimulaci těl, ať už filmových nebo diváckých, díky níž se proměňují a vstupují do nových spojení. Problém tohoto přístupu, jak později rozeberu podrobněji, vězí v přílišném okouzlení viscerálními efekty, jež jsou pouze důsledky afektivního procesu — efekty zde představují jakousi tajemnou sílu, která uvádí do pohybu změny a boří zavedené významy, avšak nelze ji uspokojivě postihnout. Ve své studii chci prezentovat konkrétní výraz afektu ve filmovém umění, nastínit formální prvky, které jej umožňují, a ukázat, jak neobvyklé tělesné konfigurace mohou z afektivního procesu plynout.

Jako materiál jsem si vybral experimentální snímek německého režiséra Wenera Schroetera *SMRT MARIE MALIBRANOVÉ* (1972), který dnes není příliš známý, ovšem ve své době signifikantně ovlivnil tzv. nový německý film, předznamenal estetiku queer cinema a inspiroval také intelektuály, mimo jiné Michela Foucaulta či Gillesse Deleuze.⁵⁾ Pro naše účely je relevantní zejména úvodní série živých obrazů (*tableaux vivants*), v nichž dvě ženské figury provádějí zpomalená extatická gesta proti sobě — jejich význam tkví nejen v transformaci melodramatického excesu, tradičně založeného na hyperbolickém vyjádření niterných emocionálních stavů, nýbrž také ve zpřístupnění konkrétního afektu probíhajícího mezi těly, který lze označit termínem *Leidenschaft* (vášnivé utrpení)⁶⁾. Film tedy otevírá třetí cestu mimo oba modely afektů, jež nastínil Jameson, a proto nám bude užitečný i přes své relativní stáří.

Svou studii budu strukturovat následovně. Nejprve představím dominantní přístupy k problému afektu a hlavní definiční znaky, s nimiž budu pracovat. Dále se budu věnovat melodramatickému excesu, především podmínkám, za kterých může dát vzniknout konkrétním afektům. V poslední části pak zaměřím pozornost na působení specifického melodramatického afektu *Leidenschaft* ve Schroeterově filmu.

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

5) Foucault tento film zmiňoval v interview s Gérardem Dupontem z roku 1975 jako názorný příklad nového přístupu k tělu v kinematografii, viz Michel Foucault, *Sade: Sargeant of Sex*. In: Sylvère Lotringer (ed.), *Foucault Live: Collected Interviews 1961–1984*. New York: MIT Press 1996, s. 186–189. O několik let později spolu Foucault a Schroeter uskutečnili rozhovor, který se stal základem pro knihu a film francouzského režiséra, scenáristy a kritika Gérarda Couranta. Deleuze snímek rovněž obdivoval a se Schroeterem se dokonce spřátelil, proto je s podivem, že jej nezmínil ve svých knihách o filmu. Ke vztahu Schroetera a Deleuze viz úryvky z rozhovorů se Schroeterem sestavené Milanem Klepíkovem: Werner Schroeter, *Síla imaginace a satanské tango*. *Film a doba* 56, 2010, č. 4, s. 184.

6) *Leidenschaft* v němčině obvykle znamená vášně, ale v kontextu německého romantismu, z něž Schroeter vychází, označuje spíše vášnivě utrpení. K bližšímu vymezení tohoto pojmu se dostanu později.

Teoretizace afektů

Afekty představují fluidní jev, který rozhodně není snadné definovat. Teoretici si zpravidla vystačí s obecnými popisy typu „neosobní intenzita působící na tělo“ či „stávání-se něčím jiným“, jež samy o sobě nedovolují uchopit utváření afektů, natož rozlišovat jejich různé podoby. Nejprve bych tedy chtěl ukázat, že největším problémem dosavadního vymezování afektů je nedostatečný zřetel na jejich temporální charakter, který bude základem mé vlastní definice.

V rámci afektivního obratu můžeme vysledovat pluralitu různých přístupů, z nichž vycházejí dva dominantní vektory: první vychází z psychobiologické teorie afektů Silvana Tomkinse, druhý ze Spinozovy etologie tělesných schopností v interpretaci filosofů Gillesa Deleuze a Félix Guattariho.⁷⁾ Tomkinsovska větev, již nejvýrazněji reprezentovala Eve Kosofsky Sedgwicková,⁸⁾ chápe afekty jako komplexní, přenosné singularity, jež uvádějí individuum do vztahu s ostatními a na rozdíl od pudů mají autotelický charakter: nesměřují k žádnému konkrétnímu objektu či cíli.⁹⁾ Spinozovsko-deleuzovská linie, kterou vede Brian Massumi,¹⁰⁾ se soustředí na transformativní povahu afektů ve vztahu k tělesnosti: Spinoza v *Etice* (1677) definoval afekt (*affectus*) jako modifikaci těla, která „zvětšuje nebo zmenšuje jeho schopnost něco konat“¹¹⁾ — jestliže jsme adekvátní příčinou těchto změn, nazýváme je afekty aktivními, pokud mají příčinu mimo nás, jde o afekty pasivní neboli vášně.¹²⁾ Deleuze na Spinozovo pojetí opakovaně navazoval, nejzřetelněji v knihách *Spinoza et le problème de l'expression* (1968) a *Francis Bacon — Logique de la sensation* (1981) a ve dvou publikacích napsaných společně s Guattarim, *Tisíci plošinách* (1980) a *Co je filosofie?* (1991). V nich však kladl důraz na nezávislost afektů na konkrétních časoprostorově ukotvených tělech a vše podřídil tranzitivnímu prožitku změny — v posledním jmenovaném titulu jsou afekty přímo popsány jako „ne-lidská stávání se člověka“.¹³⁾ V Deleuzově díle se afekt zároveň zřetelně liší jak od afekce (*affectio*)¹⁴⁾, kterou obecně myslí stav vzešlý z afektivního střetu těl,¹⁵⁾ tak i od emoce či pocitu. V tomto směru na francouzského filosofa navázal Massumi, který afekt a emoci postavil do protikladu: zatímco emoce je subjektivní, lokalizovaný, sémanticky zakódovaný a jasně rozpoznatelný obsah, afekt je neo-

7) Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth (eds.), *Inventory of Shimmers*. In: *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010, s. 5.

8) Esej *Shame in the Cybernetic Fold* (1995), kterou napsala společně s Adamem Frankem, je považována za průlomovou stať afektové teorie, viz Eve Kosofsky Sedgwick, *Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins*. In: Táž, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press 2003, s. 93–121.

9) Clare Hemmings, *Invoking Affect: Cultural Theory and the Ontological Turn*. *Cultural Studies* 19, 2005, č. 5, s. 552.

10) Jeho nejvlivnější prací byla eseje *The Autonomy of Affect* (1995): Brian Massumi, *The Autonomy of Affect*. In: Táž, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Minneapolis: Minnesota University Press 2002, s. 23–45.

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

12) Tamtéž.

13) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Co je filosofie?* Praha: Oikymen 2001, s. 147.

14) Ve Spinozově *Etice* afekce znamená „stav těla, jemuž odpovídá určitý afekt“, viz Benedikt Spinoza, *Etika*. Praha: Svoboda 1977, s. 348.

15) Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. New York: Zone Books 1990, s. 220.

sobní (či před-osobní), tranzitivní, asignifikantní a nejednoznačná intenzita.¹⁶⁾ Jakkoli lze právem namítat, že je Massumiho rozdělení příliš radikální,¹⁷⁾ diferenciací vlastností afektu a emoce dává prostor právě ke konceptualizaci specifických afektů postmoderní éry. Nevýhodu spinozovsko-deleuzovské linie pro náš zájem však představuje ztotožňování afektu s žitou zkušeností: zvláště Massumi dlouhodobě zdůrazňuje abstraktní charakter afektů, jež nelze zachytit, pouze prožít všemi smysly, a svou knihu *Semblance and Event* (2011) přímo věnuje „technologiím žité abstrakce“.¹⁸⁾ V kontextu spekulativní filosofie má taková asociace své opodstatnění, nicméně jako teoretická kategorie v uměnovědném diskursu úplně neobstojí. Kdybychom Massumiho teze domysleli do důsledků, afekt by přesahoval i své různorodé manifestace v umění a mohli bychom mluvit maximálně o okamžitých reakcích diváků na afektivní impulsy, jež lze popsat jen impresivně.

Ve filmové teorii inspirace druhou jmenovanou větví jasně převažuje. Přestože jde stále o relativně marginální trend, během posledních 10 let vyšlo několik pozoruhodných knižních studií afektů ve filmu, např. *Deleuze, Altered States and Film* (2007) Anny Powellové, *Deleuze and the Cinemas of Performance* (2008) Eleny del Ríové, *The Tactile Eye* (2009)¹⁹⁾ Jennifer M. Barkerové, *Post-Cinematic Affect* (2010) zmíněného Stevena Shavira či *The Forms of the Affects* (2014) Eugenie Brinkemové. Zvláště del Ríové se skrze koncepci „afektivně-performativního filmu“²⁰⁾ podařilo objevit neotřelý způsob, jak vnímat destabilizující síly těl uvedených do intenzivního vzájemného kontaktu mimo princip reprezentace, spektaklu a signifikace, nicméně její stať trpí několika symptomatickými nedostatky. Zaprvé, autorka má tendenci vymezovat afekt negativně a abstraktně, jako autonomní, nezachytitelný proud smyslové zkušenosti, který rozbíjí statické konfigurace. Její přístup, jenž je ještě viditelnější např. v práci Powellové,²¹⁾ vede k zakouzlení afektu, k opojení jeho magickým účinkem, které znemožňuje analýzu jeho různorodých podob. Tomuto nedostatku se vyhnula snad jen studie Brinkemové, z níž však za tu cenu vymizela těla a emerze afektů v čase.²²⁾ Dále, v případě konkrétních filmů dává přednost rozboru afekcí,

16) Brian M a s s u m i , *The Autonomy of Affect*. c. d.

17) Např. Sara Ahmed se vymezuje proti Massumiho tezi o autonomii afektu a pojímá afekty a emoce jako neododdělitelné, viz Sara A h m e d , *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004.

18) Brian M a s s u m i , *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. New York: The MIT Press 2011, s. 15.

19) Tato kniha sice vychází hlavně z fenomenologie, vliv deleuzovských studií je na ní však rovněž velmi patrný. Autorčino fenomenologické pojetí afektu však zohledňuje především účinky tělesného doteku, nikoli mezi-tělesné rezonance. Viz Jennifer M. B a r k e r , *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press 2009.

20) Elena del R í o , *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2008, s. 1–25.

21) Zvláště to platí o kapitole *Altered Body Maps and the Cinematic Sensorium*, viz Anna P o w e l l , *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 97–136.

22) Brinkemová sice mj. na příkladu Marioniných slz ve slavné sprchové scéně Hitchcockova filmu *Psycho* (1960) ukázala, že expresivita není inherentní vlastností všech afektů, nicméně na základě spíše menšinových forem afektů mylně usuzuje, že výrazivost s afekty není spjatá. Jak později blíže rozvedu, expresivita patří mezi základní znaky melodramatických afektů, byť ne v tradičním smyslu (vnější projev nitra), nýbrž ve významu imanentního rozvíjení a zavíjení afektů v čase. Eugenie B r i n k e m a , *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press 2014.

tedy výsledku tělesného kontaktu a potažmo dopadu afektivních podnětů na tělo diváka, před afekty: zobecněný afekt přece vystihnout nelze a efekt jde vidět snáze, co pak ale dělat se snímky, které svými formálními prostředky chtějí prezentovat samotné vznikání afektů? Problematický je v daném ohledu pojem „smyslový vněm“ (sensation) — jakkoli Deleuze zdůrazňoval, že smyslové dojmy nelze zaměňovat se „senzací“ či „spontaneitou“,²³⁾ jeho následovníci pojmu užívají hlavně se zřetelem na okamžitý afektivní účinek. A dokonce, s Powellovou, Shavirem a mnoha dalšími sdílí posedlost silou, rychlostí a násilím, a to i v analýze kontemplativních snímků Claire Denisové.²⁴⁾ jako by nebylo možné vystoupit z logiky „dromologické“²⁵⁾ doby. Volání po zohlednění plurality různých trvání by mělo zaznívat mnohem výrazněji.

Na spinozovsko-deleuzovskou linii má smysl navazovat, protože nejlépe vystihuje procesuální stránku afektů a jejich transformativní dopad na těla, je ovšem zapotřebí lépe definovat různé způsoby rozvíjení afektů přímo ve filmech. Nejde o formalismus, který by byl v rozporu s tranzitivní a heterogenní povahou zkoumaných fenoménů, nýbrž o upřesnění, jež umožní rozlišování nuancí. Za tím účelem bych chtěl stanovit tři základní znaky afektů, které do značné míry vycházejí z Deleuzova díla a dosavadních poznatků afektové teorie, ale zdůrazňují jejich konkrétní časovost: o afektech ve filmu totiž platí, že vždy probíhají v čase, ovšem nikoli ve fyzikálním, tedy lineárním a snadno rozdělitelném, nýbrž v trvání, které zahrnuje kontinuitu a zároveň heterogenitu.²⁶⁾

I. Afekty se vynořují v časovém intervalu, kdy těla (případně tělo se svým okolím) zasažená intenzivním podnětem zvenčí přicházejí do vzájemného kontaktu.²⁷⁾ Moment střetu, na nějž soustředí pozornost většina filmovědných studií afektů, je až důsledkem afektivního procesu, hlavní význam nese událost, v níž teprve probíhá formování mezi-tělesných rezonancí s nejistým výsledkem. Důležité jsou tedy nejen generované tělesné změny, ale také produkování nových souvislostí mezi těly či tělesnými částmi.²⁸⁾ Jak později doložím, film jakožto umění vhodné k vyjádření trvání a změny má jedinečný potenciál, aby zachytil i takto obtížně postřehnutelné jevy.

23) Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London and New York: Continuum 2003, s. 34.

24) Elena del Río se proti tomuto pojetí sice ohrazuje a několikrát hovoří o „vztazích rychlosti a pomalosti“, ovšem afekt téměř vždy pojímá jako okamžité působící. Tento rozpor lze rozpoznat zejména v kapitole věnované filmům Davida Lynche: Elena del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2008, s. 178–207.

25) Tento koncept zavedl do filosofie Paul Virilio, jenž jej využívá k označení specifické logiky rychlosti, která je vlastní éře globálního kapitalismu, viz např. Paul Virilio, *Speed and Politics: An Essay on Dromology*. New York: Semiotext(e) 1977.

26) Odkazují na pojem Henriho Bergsona, který trvání chápal jako kontinuální, heterogenní a nedělitelnou zkušenost času: „...přemístit se do čistého trvání, jehož plynutí je souvislé a v němž krok za krokem neznamenně přecházíme od jednoho stavu ke druhému“; Henri Bergson, *Hmota a paměť*. Praha: Oikymen, 2003, s. 138. Tento termín však budu využívat především v jeho aktualizovaných podobách zohledňujících problematiku afektů (viz níže).

27) Definice z oficiálního slovníku Deleuzových pojmů („Afekt je změna nebo variace, která nastává ve chvíli, kdy se těla střetnou, či přijdou do kontaktu“) tedy není úplně přesná. Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2010, s. 11.

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

II. Afekty zahrnují specifická a různorodá trvání, jež je nutné vnímat diferencovaně. Deleuze ve své interpretaci Bergsonova stále až příliš psychologizujícího pojetí času zdůraznil pluralitu rozličných trvání,²⁹⁾ dostatečně však nerozvinul temporalitu samotných afektů. Jeho následovníci (nejen) z oblasti filmové teorie pak akcentovali především jejich rychlost a spontaneitu. Omezovat afekty na okamžité smyslové efekty je ošidné, naopak bychom si měli všimnout různých rytmických variací i v rámci jednotlivých filmů, či dokonce scén. Frenetičnost, ale ani pomalost, nejsou subverzivní samy o sobě, proměnlivé mody rychlosti a pomalosti by měly vždy koexistovat.

III. Afekty jsou virtuality, které nelze odloučit od procesu aktualizace. Deleuze, který používal termíny „virtuální“ a „aktuální“ v návaznosti na Bergsona,³⁰⁾ sice považoval afekty za virtuální, ovšem akcentoval, že virtuální je vždy „v procesu aktualizování, neoddělitelné od pohybu své aktualizace“.³¹⁾ Pozdní Deleuze (s Guattarim)³²⁾ a hlavně navazující linie afektové teorie však virtuálním afektům přisuzují autonomii: jakkoli Massumi definuje afekt jako „simultánní participaci virtuálního v aktuálním a aktuálního ve virtuálním“,³³⁾ soustředí se primárně na „čisté“ potenciality nezávislé na manifestacích realizovaných tělesným vztahováním v konkrétním časovém intervalu.³⁴⁾ Afekty nejde uvažovat bez proměnlivých těl, neboť jedině jejich přičiněním se potenciality aktualizují.

Tato obecná vymezení nyní můžeme vztáhnout na specifická pojetí afektů ve filmu. Lze jich najít několik, od minimalistických přes komické až po abstraktní,³⁵⁾ avšak zde se budu zabývat pouze konkrétním melodramatickým afektem *Leidenschaft*. Výhodou melodramatických afektů, z nichž vášnivě utrpení představuje ten nejnázornější, je, že svou expresivitou a performativitou zvýrazňují emerzi afektu jako temporální událost. Nejprve ovšem musíme zjistit, v čem tyto vlastnosti spočívají a jak jich lze dosáhnout.

Jak proměnit melodramatický exces v afekt?

Pátrání po afektech v melodramatu může vzhledem k uvedeným definicím působit zvláště — žánrové melodrama obvykle asociujeme s tradičním modelem vyjádření subjektivních emocí, často v extrémně konvencionalizované podobě. Pojem „melodrama“ (případ-

29) Gilles Deleuze, *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006, s. 33.

30) Zjednodušeně řečeno, „aktuální“ označuje stavy, těla a individua, „virtuální“ trvání, netělesné události a singularity. Důležité je, že aktualizace je vždy diferenciací, která odlišuje aktualitu od virtuálního shluku, z něžž vzešla, a zároveň že virtuální i po této změně zůstává reálně přítomné. Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2010, s. 300.

31) Gilles Deleuze, *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006, s. 46. Nejobsáhleji své pojetí aktuálního a virtuálního popisuje v *Logice smyslu* (1968), viz Gilles Deleuze, *Logika smyslu*. Praha: Karolinum 2013.

32) Za upřednostňování virtuálního před aktuálním je Deleuze často kritizován, nejosofistikovaněji Peterem Hallwardem, viz Peter Hallward, *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*. London: Verso 2006. Tato výtku by se ovšem měla týkat především společných prací Deleuze a Guattariho, kde skutečně dochází k jistému odloučení obou jevů ve prospěch abstraktního virtuálního.

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

34) „Nazvěme tento moment bez jakékoli substance či trvání čistou událostí“. Tamtéž, s. 58.

35) Abstrakci je zde myšlena ve vztahu k vyjádření afektů v abstraktním experimentálním filmu, nikoli k výše zmíněné koncepci afektů u Massumiho.

ně přízvisko „melodramatický“) lze nicméně chápat mnohem šířeji, jak ukázal výzkum probíhající od 70. let. Nejzásadnější byla v tomto ohledu stať literárního vědce Petera Brookse *The Melodramatic Imagination* (1976), v níž melodrama není jen žánrem, ale specifickým „modem zobrazování“,³⁶⁾ jenž využívá stylistický exces jako prostředek k vyjádření absolutna v postsakrálním světě.³⁷⁾ Ve filmové teorii pak Thomas Elsaesser svou esejí *Tales of Sound and Fury* (1972) otevřel cestu ke zkoumání hollywoodského rodinného melodramatu jakožto estetického a kulturního fenoménu s hlubokými historickými kořeny, který prostřednictvím „dynamického užití prostorových a hudebních kategorií na úkor intelektuálních a verbálních“³⁸⁾ nasycuje každodenní realitu excesivními znaky, jež symptomatizují neschopnost postav prosadit své touhy v aktuálním společenském systému.³⁹⁾ Z obou studií krystalizuje důležitá kategorie melodramatického excesu, která se projevuje hyperbolickým vyjádřením extrémních emocionálních stavů (zejména utrpení, bolest či frustraci) skrze tělesné symptomy, manýristickou vizuální stylizaci, expresivní hudební stránku či koncentraci intenzivních vášní do pregnantních okamžiků.⁴⁰⁾ Tyto výrazové prostředky směřují k překonání sociálních, psychických či diskursivních omezení v utopické naději na absolutní sebevyjádření. V zájmu co největší srozumitelnosti má melodramatický exces často velmi formalizovanou podobu, ovšem v případě ozvláštnění, viditelného např. ve zmíněných hollywoodských melodramatech z 50. let, může narušit dominantní systém mimetické reprezentace a obrátit pozornost ke svému vlastnímu působení na úkor hledání významů. Tento směr uvažování prohloubila Linda Williamsová, když analyzovala souvislosti mezi melodramatickým excesem a tělesností, či smyslovou zkušeností: melodrama vyjevuje těla zmítaná intenzivními emocemi, protože spoléhá na jejich nakažlivost, jež má vyvolat viscerální odezvu diváka.⁴¹⁾ Spojitost s pozdější afektovou teorií zde lze jasně vysledovat, k rozvinutí konkrétních afektů však dané vlastnosti pořád nestačí, neboť zůstávají jen u smyslových efektů. Melodramatický exces musí být transformován tak, aby překonal ryze subjektivní a kodifikované pojetí emocí a dovolil zachytit průběh kolektivního stávání-se, jež afekty zahrnují. Možnou linii načrtli experimentální tvůrci, mimo jiné Kenneth Anger, Carmelo Bene, Derek Jarman a hlavně Werner Schroeter, kteří využívali melodramatický exces k vyjádření afektů způsobem, jenž zohledňoval jeho imanentně expresivní a performativní potenciál.

Expresivita tvoří definiční vlastnost melodramatického excesu: vždy vyjadřuje skryté či dosud nezjevené kvality, jejichž tvar i účinek závisí na formě výrazu samotného, a v ide-

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

37) Tamtéž, s. 115.

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

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

40) Něco podobného později vyjádřil Geoffrey Nowell-Smith pojmem „konverzní hystérie“, známým z freudovské psychanalýzy. V analogii k přeměně nevybité emoce, která se u pacienta vrací jako tělesný příznak, je zmíněná energie v melodramatu přenesena na „tělo“ textu, tedy převedena do expresivní mizanscény, rozmáchlých gest a bombastické rétoriky. Geoffrey Nowell-Smith, *Minnelli and Melodrama*. In: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press 1985, s. 193–194.

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

álním případě vyjevuje problematičnost zažitých forem komunikace. Melodramatický výraz ve filmu nespočívá jen v kódování niterných stavů do jednoduchých gest, neboť filmová gesta jsou z principu fragmentární a prchavá, vždy v sobě zahrnují alespoň nepatrný rušivý element, který šifrování vzdoruje a provokuje divácké smysly svou neuchopitelností, a právě inovovaný melodramatický exces může této potencialitě uvolnit prostor. Napětí mezi formalizací a ozvláštněním můžeme nejsnáze vypořádat ve snímcích němé éry kinematografie, v níž gestická stránka mezi neverbálními prostředky logicky hrála ústřední roli. Melodramatická expresivita přitom nepronikala jen do filmů, jež byly podle Roberty Pearsonové založené na „teatrálním“ (histrionic) hereckém stylu, nýbrž v určité míře také do emocionálně vypjatých momentů ve snímcích ctících „realistický“ (verisimilar) styl performance⁴²⁾ a do filmové avantgardy 20. let, zvláště do německých expresionistických filmů, v nichž ozvlášťující prvky vystupují do popředí.⁴³⁾ Do krajnosti dovádí melodramatickou expresivitu snímek Carla Theodora Dreyera *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ* (1928), který si (téměř) vystačí jen s tělesnou výrazivostí. Jana z Arku svými gesty a mimikou zdánlivě vyjadřuje cosi niterného, ovšem nezvyklé kamerové úhly, vychýlené rámování a extatický herecký projev Renée Marie Falconettiové činí vnitřní emocionální zkušenost nerozpoznatelnou, a přesto reálnou. Utrpení ducha je zde tělesným fenoménem, zejména fenoménem tváře, jejíž „mikrofyzionomie“⁴⁴⁾ snímek staví na odiv. Deleuzovo označení Dreyerova díla za „typicky afektivní film“⁴⁵⁾ je nicméně trochu zavádějící:⁴⁶⁾ *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ* totiž stále vyjadřuje spíše afekce a smyslové vněmy než afekty. Rychlá, fragmentární montáž detailů zde navzdory narušování konvenčních pravidel hollywoodské i avantgardní stříhové skladby pořád zdůrazňuje izolaci a konflikt, nikoli vzájemné stávání-se v čase, a tudíž nenechává vyvstat ani afekty. Světy Jany z Arku a kněží spolu nekomunikují, neboť se nenacházejí na stejné rovině — expresivní, ahistorická tvář Jany obracející se k božskému principu stojí v opozici vůči kolektivním, historizujícím

42) Kategorie teatrálního a realistického hereckého stylu Pearsonová vytvořila ve vztahu k rané americké kinematografii. Zatímco teatrální kód, definovatelný „omezenou zásobou“ přepjatých gest vyjadřujících jasně definované emocionální stavy, jež navazovala na výrazový slovník divadelního melodramatu, byl charakteristický pro éru do roku 1907, v letech 1908–1913 docházelo k postupnému příklonu k realistickému kódu, zaměřenému na nenápadná gesta, která odhalovala psychologické motivace postav a měla odpovídat kulturním představám o „reálném“ chování. Roberta E. Pearson, *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press 1992. Toto dělení by však nemělo platit striktně, neboť i v „naturalistických“ filmech (např. ve snímcích D. W. Griffitha) se vyskytují momenty nebo celé sekvence, kde teatrální gesta a velké detaily vyjadřující extrémní emocionální hnutí hrají hlavní roli.

43) Vztah německého expresionismu k melodramatickému excesu rozebíral např. Richard Murphy. Prchavá hysterická gesta v hrozivě deformovaných kulisách rozvracejí represivní mechanismy principu reality a odhalují v protagonistech „svobodnou, ač provizorní schopnost vznést nové společenské, psychické a mravní nároky“. Richard Murphy, *Poetika hysterie: expresionistické drama a melodramatická imaginace*. In: *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno: Host 2010. Německý expresionismus, včetně toho filmového, však z afektivního hlediska limituje jeho výhradní důraz na dramatizaci subjektivity a psýchy, tudíž často končí jen v opozici individua vůči realitě.

44) Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and Growth of the New Art*. London: Dennis Dobson 1952, s. 65.

45) Gilles Deleuze, *Film 1: Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 131.

46) Problém je dán tím, že ve své taxonomii filmových znaků explicitně uvažoval afekty jen v režimu obrazu-pohybu, konkrétně v podobě obrazu-afekce, a nikoli z perspektivy obrazu-času. Tamtéž, s. 110–150.

tvářím katolických duchovních.⁴⁷⁾ Ani fascinující tvářnost nelze v tomto kontextu vnímat neproblematicky: film sice deteritorializuje klasický velký detail a dává vyniknout polyfonní hře mimických nuancí, ale ponechává tvář jako hlavní organizující jednotu vytrženou ze souvislosti těla, potažmo z tělesného kontaktu s okolním světem, a rovněž z časového kontinua.⁴⁸⁾

Jak tedy zařídit, aby melodramatický výraz produkoval afekty, a ne jen emoce či afekce? Musí se stát událostí, která v sobě zahrnuje jak podmínky svého vzniku, tak mnohost potenciálních aktualizací.⁴⁹⁾ „Výraz-událost“⁵⁰⁾ nepotřebuje subjekt ani niternost, vzniká kontinuálním rozvíjením a zavíjením vnějšku, jenž zasahuje těla, v nichž (a mezi nimiž) se potenciality mohou realizovat v konkrétní vzájemná gesta. Afekt představuje proces působící v intervalu mezi impulsem a odpovědí, který uvádí do pohybu nová, transformativní spojení mezi prvky na rovině imanence. Film může expresi afektů vyjavit tak, že scény či sekvence uchopí jako události, jež zahrnují rezonující těla v průběhu kolektivního stávání-se — důležité je najít vhodné prostředky. Již jsme viděli, jak melodramatický exces dokáže moment výrazu učinit viditelným a rezonantním, ovšem událostní rozměr získává až ve filmech experimentálních tvůrců, kteří exces redefinovali. Některá progresivní melodramatická díla, kupříkladu Sirkův film *PSANÉ VE VĚTRU* (1956), sice obsahují momenty, které naznačují linii k novým možnostem kolektivního výrazu,⁵¹⁾ nicméně až Anger, Bene, Schroeter a další spříznění experimentátoři rozvinuli skrytý potenciál melodramatického excesu formou opulentních rituálů. Massumi rituál označil za prostředek k „vyvolání virtuálních událostí“ a „mobilizaci afektivní tonality za účelem vytváření mimosmyslových vazeb mezi působícími silami“;⁵²⁾ konkrétněji však lze říct, že rituál performativního rázu⁵³⁾ uvádí těla do transu a žene je ke vzájemnému stávání-se, z něhož vycházejí význa-

47) David Bordwell výstižně analyzuje formální ztvárnění tohoto rozporu, mýlí se však, když střet označuje za dialogický. Jestliže znesvářené strany nejsou na stejné rovině, nemůže dojít ani k dialogu. David B o r d w e l l, *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press 1981, s. 66–92.

48) Na dvojznačnost tváře (jednotlivý povrch x multiplicita pohyblivých částí, reprezentace a subjektivace x deteritorializace) upozorňoval Deleuze opakovaně. Zdůrazňoval, že rozložení suverénní organizace tváře je riskantní úkol, neboť tvář z principu pohlcuje linie úniku a dává je do služeb označování a subjektivace. Viz např. Gilles D e l e u z e – Félix G u a t t a r i, *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové 2011, s. 213.

49) Brian M a s s u m i, Introduction: Like a Thought. In: Brian Massumi (ed.), *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. London: Routledge 2002, p. xxviii.

50) Viz Massumiho pojem „expression-event“: Brian M a s s u m i, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Minneapolis: Minnesota University Press 2002, s. 27.

51) Jeden z takových momentů v Sirkově filmu představuje slavná montážní sekvence, v níž Marylee divoce tančí ve svém pokoji, zatímco její otec umírá na schodech. Hrdinčina vytěsněná touha po osvobození zde nachází výraz skrze nepřímou tělesnou souvztažnost s otcem, který pro ni reprezentuje represivní moc. Frenetická montáž, zběsilá jazzová hudba, barevná symbolika a především nekontrolovaný pohyb Marylee proměňuje vnitřní touhu v deteritorializující sílu nezávislou na subjektu — z tančící hrdinky vidíme většinu času jen poletující rudé skvrny. Stále však jde pouze o náznak melodramatického afektu, neboť aktéři jsou relativně jasně definovanými psychologickými charaktery, montáž je podřízená logice akce a především není zohledněno trvání afektu.

52) Brian M a s s u m i, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. New York: The MIT Press 2011, s. 124.

53) Mám na mysli rituály založené na produkování autoreferenčních významů skrze tělesnou interakci (např. divadelní performance) spíše než rituály, v nichž je tělesný akt jen prostředkem k předem danému cíli (např. mše). K problematice rituálu viz např. Erika F i s c h e r - L i c h t e, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London and New York: Routledge, 2005.

my nezávislé na předem daných kategoriích. Rituál ve filmové podobě, ač neprobíhá v reálném čase, může zachytit výraz-událost při jejím formování, k čemuž slouží stylistické prostředky zohledňující tok času (např. živé obrazy) či propojující zdánlivě nesourodé prvky (víceexpozice). Způsobů filmového ztvárnění rituálů je pochopitelně mnoho,⁵⁴⁾ ale melodramatický exces má díky své schopnosti exaltace a zhuštění vášní do pregnančních okamžiků v tomto ohledu vhodné předpoklady. Technika živých obrazů, v divadelních melodramatech z 19. století charakteristická vizuálním shrnutím vypjaté emocionální situace, v němž děj „na okamžik ustrne ve statickém a symbolickém uspořádání“⁵⁵⁾ nacházela ve filmech experimentálních tvůrců posedlých rituály častého uplatnění, byť její smysl byl posunutý. Například průkopnický filmový rituál Kennetha Angera *INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME* (1954), v němž hrdina ztrácí sebe sama v kolektivním vytržení, uchopuje živé obrazy jako dynamické afektivní jednotky — víceexpoziční vršení a proplétání těl, barev a hieroglyfů v omezeném prostoru produkuje proměnlivé tenze mezi různými prvky. Melodramatická expresivita zde konečně nabývá imanentní podoby, ovšem vlivem překombinované vizuální složky vyjádřené afekty přece jen nedosahují konkrétní, radikálně temporalizované formy, jakou uvidíme na příkladu filmu Wernera Schroetera.

Imanentní expresivita se může projevit především v tělesné performanci. Melodramatický exces vždy stavěl na odiv performativní tělo — exaltovaný herecký projev v divadelních a filmových melodramatech z těla utváří síť emocionálních a symbolických významů vzdorující textuálnosti.⁵⁶⁾ Tato vzpoura nicméně málokdy bývá úspěšnou, nejen kvůli zmíněné kodifikaci gest, nýbrž také proto, že narativní principy obracejí tělesný exces ve spektakl, který lze snadno integrovat do lineárního vyprávění. Aby melodramatická performance mohla představovat alternativu, musí se obou forem útlaku zbavit. Jako inspirace může sloužit vývoj avantgardního divadla a performance artu od 60. let minulého století, v nichž se těla stávají autoreferenčními — jejich (spolu)přítomnost nevyjadřuje nic předem hotového, významům dává vzniknout až interakce samotná.⁵⁷⁾ Divadelní teorie často dává živou performanci do opozice vůči té filmové, která místo materiální prezence těl nabízí jen obrazy, místo posouvání hranic tělesných schopností pouze opakování gest, místo jedinečné události akorát technickou reprodukci, ovšem jak naznačil Deleuze, kinematografii sice chybí přítomnost těl, avšak svou proměnlivou chaotičností dokáže způsobit vznik „neznámého těla“, „zrod viditelného, jež zatím uniká pohledu“.⁵⁸⁾ Tato abstraktní teze by se mohla projevit například důrazem na vynořování a zanořování těl, tranzitivnost lidských i nelidských afektivních střetů či rozkládáním těl na nezávislé fragmenty. Dané akcenty lze vysledovat například v orgiastických rituálech Carmela Beneho, zvláště v SA-

54) Nejznámější příklady tvoří pravděpodobně etnografické filmy Jeana Rouché či klasicistní rituály Mayi Derenové.

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

56) Brooks v této souvislosti hovořil o „estetice ztělesnění“, viz Peter Brooks, *Melodrama, Body, Revolution*. In: Jacky Bratton – Jim Cook – Christine Gledhill (eds.), *Melodrama. Stage. Picture. Screen*. London: British Film Institute 1994, s. 11–24.

57) Interakce zde neznamená jen dotýkání, ale celkový způsob vztahování. Blízkost k rituálu je v tomto pojetí více než jasná. Viz např. Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári 2011.

58) Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 239.

LOMÉ (1972), kde těla mizí pod nápořem afektivních stimulů a ve frenetickém pohybu de-individuace přecházejí v autonomní fragmenty, jež vstupují do kontinuální variace nejen mezi sebou, ale i s ostatními prvky (barvy, předměty, výkřiky, operní árie atd.).⁵⁹⁾ Možných způsobů vyjádření tělesné performativity v kinematografii se nicméně nabízí mnoho — nikdo totiž zatím neurčil, co všechno filmové tělo dokáže.

Postdramatické divadlo a performance art mohou rovněž podněcovat k novým metodám uchopení těl v čase, jež reflektují studie z oblasti performance studies.⁶⁰⁾ Kupříkladu pojetí plurality tělesných trvání v inscenacích Roberta Wilsona dovoluje narušit logiku okamžitého smyslového vněmu, která ovládá filmovědné studie afektu a rovněž práce o melodramatu. Ve Wilsonově tvorbě (např. *Život a doba Sigmunda Freuda* (1969) nebo *Smrt, destrukce a Detroit* (1979)) disponuje každá složka představení (včetně individuálních těl) svým vlastním rytmem, což nevede „jen“ k zviditelnění trvání, jak tvrdil Hans-Thies Lehmann,⁶¹⁾ ale zvláště k diferenciaci různých trvání. Takovou zkušenost lze přirovnat k příkladu rozpouštění kostky cukru ve vodě, jež uvedl Bergson: kostka cukru má svůj vlastní způsob trvání, který se zčásti vyjevuje v průběhu jeho rozpouštění a ukazuje, jak se cukr povahově liší nejen od ostatních věcí, ale i od sebe sama, a jak zdůraznil ve své interpretaci Deleuze, také od trvání nedočkávého pozorovatele této proměny, který díky tomu může odhalit jiná trvání pulsující podle odlišných rytmů.⁶²⁾ V tomto ohledu není film oproti divadlu nikterak znevýhodněn, ba naopak, vždyť dokáže převést heterogenní prvky na jednu rovinu a přimět je k vzájemným transformacím.

Performance art rovněž dokládá tvůrčí potenciál tělesného utrpení, jímž se zabývala např. Laura Cullová⁶³⁾ a který by bylo dobré zužitkovat k produkci melodramatických afektů. Utrpení je v žánrových melodramatech mnohdy jen sebedestruktivní reakcí na sociální či psychickou represi, ale v performanci má šanci se projevit jako vtělené jednání, které zvyšuje „schopnost afikovat a být afikován“⁶⁴⁾ a svou nakažlivostí uvádí do intenzivního vztahu s ostatními těly. Rituální „passio“ totiž zahrnuje jak extrémní bolest, tak liminální zkušenost, která nás otevírá vůči druhému.⁶⁵⁾ Ve filmu Dereka Jarmana *THE GARDEN* (1990), moderní reinterpretaci Kristova utrpení do příběhu dvou homosexuálních milenců, je radikální pasivita těl výrazem solidarity otřesených v odmítnutí společenského bez-

59) K povaze performativity a tělesnosti v díle Carmela Beneho viz např. Lorenzo Chiesa, *A Theatre of Subtractive Extinction: Bene Without Deleuze*. In: Laura Cull (ed.), *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 71–90.

60) V posledních letech se rozvíjí specifická větev, která má mnohé styčné body s afektovou teorií. Tento trend reprezentují např. sborníky *Deleuze and Performance* (2009), viz Laura Cull (ed.), *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009, a *Encounters in Performance Philosophy* (2014), viz Laura Cull – Alice Lagay (eds.), *Encounters in Performance Philosophy*. London and New York: Palgrave Macmillan 2014.

61) Hans-Thies Lehmann, *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav 2007, s. 216–219.

62) Gilles Deleuze, *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006, s. 32.

63) Laura Cullová se věnovala např. roli tělesného utrpení v tanečním divadle butó, viz Laura Cull, *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. New York: Palgrave Macmillan 2012, s. 105–128. Jinak inspirací nám může být z pochopitelných důvodů Artaudovo divadlo krutosti, bez nějž performativní obrat v divadle takřka nelze myslet, a také body art, zejména performance Mariny Abramovićové.

64) Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. New York: Zone Books 1990, s. 217.

65) K významu „passio“ viz např. Josef Vojvodík – Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo 2014.

práví. Příklad Schroeterova snímku ukáže trochu odlišnou, afirmativnější podobu (spolu) utrpení, která umožní sledovat přenášení afektivní nákazy pod drobnohledem.

Ke třem fundamentálním charakteristikám afektů lze tedy přidat tři další, týkající se afektů melodramatických: (IV.) excesivnost, (V.) imanentní expresivitu a (VI.) performativitu. Formu všech uvedených znaků a důsledky jejich synergie nyní představím v jedné z možných aktualizací, v úvodních scénách filmu *SMRT MARIE MALIBRANOVÉ*.

Leidenschaft jako melodramatický afekt

Werner Schroeter (1945–2010), podle Elsaessera „největší z marginálních filmařů německé kinematografie“,⁶⁶⁾ v akademickém prostředí zůstává přehlížen,⁶⁷⁾ navzdory významu jeho díla pro vývoj nového německého filmu, queer cinema či transgresivního filmu. Pro nás bude důležitý zejména díky svému stylu, založenému na experimentování s melodramatickým excesem a afektivními schopnostmi (nejen) lidského těla, který v mnoha obměnách rozvíjel po celou tvůrčí dráhu.⁶⁸⁾ Pokoušel se rehabilitovat a transformovat tři estetické tradice: německý romantismus, operu 19. století a němý film. V prvním případě navazoval na ústřední motivy touhy po nekonečnu (Sehnsucht), vášnivého utrpení (Leidenschaft) či smrti z lásky, nebo přesněji dovršení lásky ve smrti (Liebestod), a v konkrétní stylistické rovině na patetičnost, fragmentárnost a záměrnou neukončenost děl Novalise či Friedricha Hölderlina.⁶⁹⁾ Zvláště podstatná pro něj byla opera, hlavně díla z tzv. belcantové éry spojené s italskými skladateli raného 19. století (Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti), která od 50. let minulého století zažívala renesanci, mj. zásluhou nové generace operních div, z nichž vynikala Schroeterova múza Maria Callasová.⁷⁰⁾ Tento obrat nepřinesl do opery jen vokální ekvilibristiku a kult hvězdy — byl také jedním ze symptomů postupného příklonu k performativitě, k osvobození hlasu od jazyka, zvýraznění gestické stránky a znásobení afektů šířících se prostorem.⁷¹⁾ Schroeter po-

66) Thomas Elsaesser, *New German Cinema*. New Jersey: Rutgers University Press 1989, s. 204.

67) V oblasti filmové vědy dosud vznikla jen jedna velmi problematická knižní studie věnovaná Schroeterovu dílu, která jej nahlíží prizmatem alegorie: Michelle Langford, *Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*. Bristol: Intellect 2006. Dále existuje jen nepublikovaná doktorská práce od Ulrike Sieglöhr (Ulrike Sieglöhr, *Imaginary Identities in Werner Schroeter's Cinema: An Institutional, Theoretical and Cultural Investigation*. Unpublished PhD thesis (University of East Anglia, 1994) a pár dílčích studií či knižních kapitol.

68) Jeho dílo, čítající přes 30 filmů, zahrnuje např. rané experimentální snímky inspirované americkou avantgardou, viz *ARGILA* (1969), lesbickou road movie natočenou v USA (*WILLOW SPRINGS* (1973)), italskou rodinnou ságu *NEL REGNO DI NAPOLI* (1978), stylizovaný dokument o vojenské juntě v Argentině *DE L'ARGENTINE* (1986) či pozdní apokalyptické filmy inspirované Célinem či Lautréamontem *DEUX* (2002), *NUIT DE CHIEN* (2008). Režíroval také množství oper a divadelních her.

69) K problematice neukončenosti v raném německém romantismu viz např. Alice A. Kuzniar, *Delayed Endings: Nonclosure in Novalis and Hölderlin*. Athens and London: The University of Georgia Press 2008.

70) Callasová pro něj nebyla důležitá jen pro svůj zpěv, ale především kvůli temné, intenzivní emocionalitě jejího projevu, který dokázal „udržet na uzdě strach, dokonce i strach ze smrti“. Zajímala jej však také jako prima donna a objekt kolektivní touhy. Viz Werner Schroeter, *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch: Autobiographie*. Berlin: Aufbau Verlag 2011, s. 15–20; 336–341.

71) Ohledně problematiky performance v opeře viz např. Clemens Risi, *Opera in Performance — In Search of New Analytical Approaches*. *The Opera Quarterly* 27, 2012, č. 2–3, s. 283–295. Zájem o operu mimocho-

chopitelně využíval emocionální síly extatických árií, ovšem akcentoval právě performativní ráz tělesného projevu zpěváků, který zvýrazňuje pomíjející okamžik vytržení. Němý film pro něj na rozdíl od prvních dvou jevů nebyl žádnou posedlostí, spíše modelem kinematografie založené na gestech a hudbě, nikoli na slově, na vyjádření afekce, a ne psychického stavu. Není náhodou, že za svůj nejoblíbenější snímek považoval zmiňované *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ*.⁷²⁾ Všechny zmíněné tradice spojuje silná vazba na melodramatický element, jež se Schroeter snaží převést do afektivně-performativního kontextu. Inspiraci pro tento přístup našel v americkém undergroundovém filmu⁷³⁾ — třeba v Markopoulosevě snímku *TWICE A MAN* (1963), který si obzvlášť oblíbil, lze vypožorovat náznaky Schroeterových experimentů s pomalými pohyby těla či ambivalentním genderem — a rovněž v performance artu, o němž se dlouhodobě zajímal.⁷⁴⁾ Projevy synergie těchto vlivů sice nejde vystihnout jediným snímek, *SMRT MARIE MALIBRANOVÉ* nám však může ze všech Schroeterových filmů nejlépe přiblížit, jakým způsobem německý režisér zviditelňuje afekt.

V referenční rovině se jedná o experimentální životopisný film věnovaný Marii Malibranové, španělské operní divě z belcantové éry. Ve světě opery platí za mytickou postavu, která podle legendy zemřela během zpívání árie, ve věku pouhých 28 let.⁷⁵⁾ Schroetera na jejím příběhu fascinovalo právě spojení extatického utrpení a tvůrčího vzmachu tváří v tvář smrti, jež představuje jednu z hlavních obsesí operní tvorby.⁷⁶⁾ S tím souvisí úvodní citát z básně německého romantika Heinricha Heina, dávající do souvislosti umírání a extrémní prožitek lásky: „Und mein Stamm sind jene Asra / Welche sterben, wenn sie lieben.“⁷⁷⁾ Spojitosti s romantickou triádou Sehnsucht-Leidenschaft-Liebestod jsou ve snímku zjevné, nicméně nás bude zajímat hlavně styl, který dané motivy (především konkrétní afekt Leidenschaft) vyjadřuje a transformuje. Film sestává z nelineárního sledu živých obrazů, v nichž zpravidla ženská těla, jež nejsou blíže individualizovaná (většinou ani nevíme, která z nich má být Marie Malibranová), provádějí pomalá stylizovaná gesta a pohyby vůči sobě navzájem v rituálním opojení. Zvukovou stránku tvoří asynchronní výkřiky, zaříkávání, citáty z Lautréamontových *Zpěvů Maldororových* (1869), árie z oper Rossiniho či

dem spojuje většinu zmiňovaných experimentálních tvůrců, kteří se snažili transformovat melodramatický exces ve prospěch vyjádření afektu, od Angera přes Beneho až po Jarmana.

72) Werner Schroeter, *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch: Autobiographie*. Berlin: Aufbau Verlag 2011, s. 65–66.

73) S americkým undergroundovým filmem se Schroeter seznámil v roce 1967 na 4. Mezinárodní soutěži experimentálních filmů v belgickém Knokke, kde byly uvedeny snímky Jacka Smithe, Andyho Warhola, Gregoryho Markopoulose či Kennetha Angera. *TWICE A MAN* (1963) bylo promítáno v rámci autorské retrospektivy. Tamtéž, s. 51; 65–66.

74) V roce 1980 dokonce natočil snímek *GENERÁLNÍ ZKOUŠKA*, který byl přímo zaměřen na fenomén performance. Účinkovali v něm japonský tanečník butó Kazuo Ono, americký performer Pat Olesko a německá tanečnice Pina Bauschová.

75) Tato historka není tak zcela pravdivá: Malibranová skutečně zkolabovala při představení následkem neléčených zranění z pádu z koně, avšak zemřela až následující den. Schroetera však pochopitelně zajímá spíše mýtus než historická věrnost. Michelle Langford, *Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*. Bristol: Intellect 2006, s. 143.

76) K roli smrti (a zvláště Liebestod) v opeře viz Linda Hutcheon – Michael Hutcheon, *Opera: The Art of Dying*. Cambridge: Harvard University Press 2004.

77) „Pocházím z rodu Asra, který umírá, když miluje“ [vlastní překlad] Heinrich Heine, *Der Asra*. In: *Romanzero*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1981, s. 58.

Pucciniho, klasické skladby od Brahmsa či Mozarta i populární písně Elvise Presleyho a Janis Joplinové, přičemž všechny složky přecházejí mezi sebou. Když se v rámci úspornosti zaměříme na úvodní obrazy, respektive na ty, co následují po úvodním mezititulku s Heinovou básní, vidíme v nich fenomenologickou redukci melodramatických afektů v praxi. Mizanscéna zahrnuje jen černé pozadí, eliminující iluzi hloubky, pozornost má být soustředěna na těla v akci a to, co se děje mezi nimi, v kombinaci s Brahmsovou *Alto Rhapsody* (1869), v níž ženský hlas zoufale nařiká („Ach wer heilet die Schmerzen?“)⁷⁸⁾. První záběr-polodetail ukazuje expresivně nasvícené a výrazně nalíčené ženské figury v třpytivých kostýmech: Magdalena Montezumová postupně zvedá oči ke groteskně vypadající ženě a následně se k ní blíží svými rty, jako by ji chtěla políbit, ona však její snahy ignoruje, jen pomalu otevírá pusu, aniž by napodobovala znějící zpěv. Další živý obraz obsahuje detail dvou tváří z profilu, ve kterém transvestita provádí nařikavá gesta a sklání hlavu, zatímco androgynní mladík hýbe rty a zavírá oči. Třetí scéna zabírá v polodetailu dvě ženy s dlouhými vlasy: Ingrid Cavenová se pozvolna obrací ke Christine Kaufmannové a zoufale k ní vztahuje ruku, ona melancholicky klopí zrak. Další z úvodních záběrů tyto konfigurace žen rekombinují (s výjimkou přidané postavy Candy Darling) — vždy zachycují vzájemné pokusy o polibek, jež nikdy nejsou dokončeny. Tento popis nepostihuje zdaleka všechny mikrofenomény, které lze v obrazech pozorovat, ovšem dává základní ideu, oč ve snímku běží: zbavit melodramatické utrpení psychologické, čistě niter-né dimenze či sociální příčiny a utvořit z něj relacionální, temporální a performativní afekt, jež vytváří nová spojení mezi heterogenními částmi.

Melodramatický afekt, či souhrn jednodušších afektů, který Schroeter v tomto filmu rozvíjí, lze nazvat vášní, či přesněji vášnivým utrpením. Vychází z německé romantické tradice, v níž Leidenschaft označovalo intenzivní emocionální vzplanutí neodlučitelné od bolesti a utrpení: například u Hölderlina se blízce váže k dionýskému opojení, ve kterém extatické utrpení vedoucí až k sebezapomnění afirmuje nezkrotnou touhu po životě.⁷⁹⁾ Friedrich Nietzsche, jenž na raně romantické pojetí v mnohém navázal, v Leidenschaft dokonce viděl aktivní rozvratnou sílu, výraz vůle k moci.⁸⁰⁾ Schroeter se však nejvíce ztotožňoval s Foucaultovou reinterpretací Leidenschaft (ve francouzštině passion), o níž diskutovali ve společném rozhovoru zorganizovaném Gérardem Courantem. Foucault vášeň popisuje jako „něco, co se vás zmocní zničehonic, (...) neustále pohyblivý stav, který však nikdy nepostupuje k žádnému danému cíli, (...) jakýsi nestabilní čas, prodlužovaný neznámými příčinami, snad setrvačností (...), [v němž] už nemá smysl být sebou samým, neboť vidíme věci jiným způsobem“.⁸¹⁾ Vášeň je podle něj rovněž „vzájemným a recipročním utrpením“, v němž jde ovšem nalézt neodlučitelnou kvalitu „bolesti-prožitku“, která vytváří zvláštní formu komunikace.⁸²⁾ Zároveň je důležité, že projevuje své účinky na tělech či tělesných fragmentech.⁸³⁾ Foucaultova koncepce, s níž Schroeter v rozhovoru

78) Lze volně přeložit jako „Ach, kdo utíší ty bolesti?“

79) K pojetí dionýského principu u Hölderlina viz Břetislav H o r y n a, *Dějiny rané romantiky: Fichte, Schlegel, Novalis*. Praha: Vyšehrad 2005, s. 127–136.

80) Friedrich N i e t z s c h e, *Will to Power*. New York: Vintage Books, 1968, s. 431.

81) Michel F o u c a u l t, *Passion According to Werner Schroeter*. In: Sylvère L o t r i n g e r (ed.), *Foucault Live: Collected Interviews 1961–1984*. New York: MIT Press 1996, s. 313.

82) Tamtéž, s. 313–314.

83) „[Ve svých filmech] činiš z těl, tváří, rtů a očí svědectví vášně.“ Tamtéž, s. 317.

souzní, má přednost zejména v tom, že vyzdvihuje událostní rozměr afektu a jeho proměnlivost v čase, dále jeho svébytný komunikativní charakter, nezávislý na konkrétním individuu a vznikající v nestabilním „mezi“ (in-between), a také jeho souvislost s tělem. SMRT MARIE MALIBRANOVÉ, zvláště zásluhou melodramatického excessu, prokazuje tyto vlastnosti velmi přesvědčivě.

Leidenschaft zde evidentně nevychází z projevu individuálních subjektů — výstřední ženské figury nejsou definovány žádnou identitou ani psychologickými motivacemi —, nýbrž z tělesného vztahování. Samotný moment střetu však ve filmu nikdy není realizován nebo si jej můžeme jen domýšlet — hlavní intencí je zachytit stávání-se v nestabilním mezičase, kdy těla zasažená a přetvářená vznikajícím afektem teprve formují vzájemná gesta, aniž by znala jejich původ či výsledek. Režisér tento časový rozestup uměle prodlužuje, aby dal vyniknout běžně nepostřehnutelným mikrooperacím probíhajícím mezi těly, či přesněji mezi tělesnými částmi figur (zejména rty, oči a ruce). Okamžitý smyslový účinek tedy přechází v afektivní proces, který má konkrétní trvání. Jaké prostředky však činí zviditelnění takového afektu možným? Schroeter zde koncentruje extrémní projevy citů do pregnantních okamžiků, čímž přitakává jednomu ze základních pravidel melodramatu: „vteřina trvá celý život, minuta je věčnost“. ⁸⁴⁾ Využívá k tomu živé obrazy, ovšem jinak, než je v melodramatech obvyklé — koncipuje je jako bloky trvání, které produkují napětí mezi omezeným rámem, asynchronní hudbou a performativními těly a objevují mobilitu ve zdánlivé nehybnosti. V této formě může rozehrát hlavní ozvláštňující element filmu: snový, zpomalený pohyb osamostatněných tělesných částí. Nepoužívá zpomalující efekt známý již z dob němému filmu, který aplikovali i někteří podobně zaměření autoři (např. Derek Jarman v SEBASTIANOVÍ (1976)), neboť tato technika je stále příliš ukotvená v logice obrazu-pohybu, a tím pádem zneužitelná k manipulaci (viz četné reklamní spoty či videoklipy). Proti aparátu, jenž podřizuje vnímání určitému druhu rychlosti, staví zpomalené, avšak rytmicky diferencované pohyby, jež desémantizují těla a nechávají je hovořit v jejich rozmanitosti. Právě zde dostává prostor režisérova spřízněnost s estetikou performativity: nejenže má každá ze složek (prostor, hudba, postavy) svůj vlastní rytmus, vlastní časovostí disponují také autonomní jednotky těl. Rty, oči a ruce protagonistů se neřídí jednotnou temporální logikou, vlivem emergujícího afektu navazují tranzitivní, nahodilá spojení mezi sebou. Pluralizace a diferenciací úrovně zpomalení otevírá nové možnosti vnímání času v době, která upřednostňuje „okamžitou návaznost mezi uměním a smyslem, záměrem a realizací, touhou a jejím naplněním“. ⁸⁵⁾

Je již zjevné, že vyjádření melodramatického afektu ve Schroeterově filmu nelze vysvětlit hlubinnou psychologií (není zde žádné nitro, o kterém by se dalo mluvit) ani behaviorálně (jednání postav není zdůvodnitelné kauzalitou ani intencí), jak ostatně potvrzuje sám režisér. ⁸⁶⁾ Rovněž nemůžeme být spokojeni s Agambenovou tezí, podle níž by

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

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

86) Svůj vztah k psychologii, který shrnuje věta „Psychologie mě nezajímá, nevěřím v ni“, rozebírá např. v rozhovoru s Foucaultem, viz Michel Foucault, *Passion According to Werner Schroeter*. In: Sylvère Lotringer (ed.), *Foucault Live: Collected Interviews 1961–1984*. New York: MIT Press 1996, s. 317–319.

gesta a pohyby pouze prezentovaly svou schopnost zprostředkování⁸⁷⁾ — máme co do činění s vyjádřením konkrétního afektu (Leidenschaft). Expresivitu ve SMRTI MARIE MALIBRANOVÉ jde nejpřesvědčivěji vykládat jako melodramatickou, tedy excesivní, zvýrazňující moment emerze a problematizující navyklé formy komunikace, nicméně k popsání příznačné relationality, již Schroeter rozvíjí, je nutné posunout individuální či sociální rovinu melodramatického výrazu směrem k výrazu-události. Předně, vyjádření afektu zde probíhá v neurčitém „mezi“, kde se odvíjejí střety o způsob, jakým bude daná potencialita zachycena a aktualizována. Síla zvenčí postihuje nepřipravená těla a uvádí je do delirantního stavu, v němž vzájemnými, ovšem nekorespondujícími rituálními pohyby vyjadřují snahu dát této afektivní virtualitě specifický tvar. Vždy ovšem zůstávají u procesu: gesta nikdy nejsou dokončená, těla jsou „odsouzená“ k pomalému přibližování a oddalování se od sebe, k výrazům bez adekvátního ohlasu, k více-než-melodramatickým „němým aktům“⁸⁸⁾ (nejjasněji v tomto aspektu vypovídají ústa nevydávající hlas). Foucault tento proces nazval „komunikací bez transparentnosti, již je vášnivé utrpení... jeden neví, co je potěšením druhého, kdo nebo co je ten druhý, co se s ním děje“.⁸⁹⁾ Klasická komunikační funkce gest, pohledů a výrazů tváře tak selhává, a přesto dochází k utváření prostoru sdílené zkušenosti. Afektivní nákaza „vše strhává do svého gravitačního pole spolu-prožívání“⁹⁰⁾ v němž jedinou možnou volbou zůstává intenzivní vzájemné stávání-se. Proces emerze melodramatického afektu ve Schroeterově snímku je tedy chaotický, proměnlivý a neodhadnutelný, ale zároveň konstituuje souvislosti mezi různorodými prvky, jež se později ustavují jako singularity otevřené vůči druhému.

Působení Leidenschaft lze vypožorovat zejména v desorganizaci těl, jež na snímku nejvíce zaujala Michela Foucaulta: „Co Schroeter dělá s tváří, lícní kostí, rty, výrazem očí, nemá nic společného se sadismem. Je to záležitost zmnožování a rozšiřování těla, exaltace, v určitém směru autonomní, jeho nejdrobnějších částí, nejnepatrnějších možností tělesného fragmentu. Probíhá zde anarchizace těla, v níž hierarchie, lokalizace, označování, organicita, chcete-li, prochází rozkladem“.⁹¹⁾ Exaltaci tělesných fragmentů umožňuje melodramatický exces, konkrétní stylistické prostředky, jež rozbíjejí jednotu naturalistického zobrazení těla: stylizované postoje evokující sochy, výrazné líčení, zdůrazňující zejména rty a oči, křiklavé kostýmy, iluzivní, trojrozměrně vypadající barvy⁹²⁾ a především kon-

87) Giorgio A g a m b e n , Notes on Gesture. In: *Means Without End: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, s. 58–59.

88) Némý akt, ztělesněný gesty či pantomimou, je podle Brookse zásadním vyjadřovacím prostředkem melodramatu, zdůrazňujícím nedostatečnost verbální komunikace — proto jsou hrdinky melodramat tak často němé. Schroeter tento komunikační problém posunuje tím, že postavy nejsou označené jako němé, ale explicitně vyjevují, jak nedokáží hlasem vyjádřit konkrétní cit. K němému aktu viz Peter B r o o k s , *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press 1995, s. 56–80.

89) Michel F o u c a u l t , Passion According to Werner Schroeter. In: Sylvère L o t r i n g e r (ed.), *Foucault Live: Collected Interviews 1961–1984*. New York: MIT Press 1996, s. 316.

90) Josef V o j v o d í k – Marie L a n g e r o v á , *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo 2014, s. 38.

91) Michel F o u c a u l t , Sade: Sargeant of Sex. In: Sylvère L o t r i n g e r (ed.), *Foucault Live: Collected Interviews 1961–1984*. New York: MIT Press 1996, s. 186–187.

92) Schroeter optickou působivost těl ve SMRTI MARIE MALIBRANOVÉ přisoudil právě zvláštnímu nízkocitlivému barevnému materiálu, který dodal tělům plasticitu. Werner S c h r o e t e r , *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch: Autobiographie*. Berlin: Aufbau Verlag 2011, s. 126.

trastní svícení, které vytváří dojem, že těla herců, respektive jejich pohybující se části, své singulární znaky vyzařují. Kamerový záznam detailů lidského těla díky tomu není mikroskopickou analýzou, nýbrž transfigurací orgánů v něco neznámého, nezformovaného, nezapadajícího do organické kauzality tělesného celku. Rozkládání hierarchického celku ani ozvlášťující exaltace fragmentů by nicméně nestačily, neboť film by zůstal jen u parciálních objektů — skutečná afektivita se rozvíjí ve zmíněném navazování relací mezi osvobozenými částmi těl se zvýšenou schopností afikovat a být afikován. Na rozdíl od některých svých dalších snímků, například *DER ROSENKÖNIG* (1986), zde Schroeter nepoužívá velké detaily, ale detaily a polodetaily, jež ukazují celky, ať už těla či tváře. Takto lze lépe postřehnout deformaci zdánlivě strnulých těl v čase, o níž hovořil v odlišném kontextu Deleuze,⁹³⁾ a jejich otevírání se vůči vnějšku — pak již neexistují izolovaná těla či fragmenty, jen shluk vzájemně rezonujících singularit, a organismy se mění v heterogenní multiplicity, pulsující „těla bez orgánů“⁹⁴⁾ jež jsou důkazem působení vášnivého utrpení. Leidenschaft přitom nemůžeme zaměňovat se sadismem, který se spokojí s rozparcelovaným tělem, ani s masochismem, jenž ve své afirmativní podobě vykazuje mnohé podobnosti, ovšem příliš setrvává ve fantazii a imaginárnu⁹⁵⁾ — nejvíce má společného s Artaudovou „krutostí“⁹⁶⁾ nepřetržitým, obsedantním tvořením, které přitakává životu ve všech jeho aspektech, včetně utrpení a smrti, a neustále posouvá hranice toho, co tělo dokáže.⁹⁷⁾

Závěr

Konkrétní manifestaci melodramatického afektu Leidenschaft jsem zde představil proto, abych vyjasnil obecné distinktivní znaky afektů a naznačil jeden ze způsobů, jakým je lze utvářet ve filmu. Ozvláštněný melodramatický exces ve Schroeterově snímku vede ke zvýraznění afektivního procesu a jemných nuancí, které zahrnuje. Afekt rozevívá časový rozestup, v němž se těla nakažená patosem rozkládají v diferencované fragmenty, mezi nimiž postupně vznikají rezonance. Imanentní expresivita zviditelňuje emerzi afektu, který přichází z vnějšího meziprostoru, ale rozvíjí se pouze na základě tělesného vztahování, performativita dodává trpícím tělům autopoetický rozměr a žene je ke sdílenému stávání-se, zachytitelnému díky zohlednění různých modů pomalosti. Melodramatická modalita afektů tak ukazuje cestu, jak proměnit momenty intenzivního vzplanutí v transformativní události.

93) Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London and New York: Continuum 2003, s. 59.

94) Deleuze tento pojem inspirovaný Artaudem používal v různých kontextech a mírně obměňoval jeho význam, obecně však popisuje virtuální, asignifikantní, intenzivní, imanentní a proměnlivou dimenzi těla, která volně propojuje heterogenní části a uvolňuje cirkulaci touhy. Viz např. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové 2011, s. 293. V některých případech je pojem synonymní s rovinou imanence, já jej zde používám v „konzervativnějším“ smyslu, spjatém s konkrétními, ač neoddelitelnými těly.

95) Tato omezení masochismu naznačili Deleuze s Guattarim, jejichž filosofie byla masochismu v jiných ohledech příznivě nakloněna, v knize *Anti-Oedipus* (1972). Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Penguin Books 2009, s. 322.

96) Antonin Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové 1994, s. 113–117.

97) „Nikdo ovšem dosud neurčil, čeho je tělo schopno, co všechno může konat podle zákonů přírody, pokud ji chápeme jen v její tělesnosti.“ Benedikt Spinoza, *Etika*. Praha: Svoboda 1977, s. 183.

Studie by mohla být východiskem ke zkoumání dalších filmových podob melodramatických afektů, i těch, jež se od Schroeterova pojetí více či méně odlišují. Kompromisní vyjádření najdeme v mnoha filmech „obvyklých podezřelých“ afektové teorie (např. Rainer Werner Fassbinder, David Lynch či Wong Kar-wai), uvedený model je však primárně vhodný ke studiu experimentálních filmů. Pokusy o transformaci melodramatického excesu do afektivního kontextu bylo možné zaznamenat již v amerických experimentálních filmech z 50. a 60. let, konkrétně ve zmiňovaných filmových rituálech Kennetha Angera či Gregoryho Markopoulose. Z doby největšího rozmachu dané tvůrčí tendence (70. léta) si pozornost zaslouží zejména Carmelo Bene, jehož excentrické filmy oproti Schroeterovi zdůrazňují dynamičnost afektivního procesu při zachování různorodosti rytmů, či Derek Jarman, který ve své tvorbě často ukazuje afektivní performance v dialektickém střetávání s kontrolními mechanismy.⁹⁸⁾ Podnětný by mohl být rovněž výzkum melodramatických afektů v tvorbě minoritních skupin: experimentální feministické filmy ze 70. a 80. let, s pozoruhodným úspěchem např. *THE OTHER SIDE OF THE UNDERNEATH* (1972) Jane Ardenové, či pozdější queer snímky (např. *ANITA — TÄNZE DES LASTERS* (1988) Rosy von Praunheima) utvářejí melodramatický afekt za účelem artikulace menšinové senzibility. V éře nových médií lze také najít pár příkladů vyjádření melodramatických afektů — třeba tvorba Matthewa Barneyho na hranici filmu a videoartu, zvláště *DRAWING RESTRAINT 9* (2005), v některých momentech naznačuje melodramatický afekt za horizontem obrazu-času. Všechna tato díla spojuje snaha exaltovat kolektivní utváření afektů, často ve formě rituálu, i důraz na tělesnou performanci, tudíž by pro jejich akademickou reflexi mohla být užitečná podobná kombinace nástrojů, jaké jsem ve své stati použil.

Obecnou charakteristiku afektů, kterou jsem se snažil zohlednit nejvíce, představuje radikální, pluralitní časovost. Většina filmovědných studií věnovaných danému tématu temporální aspekt afektů marginalizuje na úkor jejich okamžitého, spontánního účinku, existuje však množství filmových děl, které se tomuto požadavku vzpírají. V budoucnu by bylo vhodné zaměřit pozornost na různé způsoby, jakými jednotlivé modalities afektů produkují rozličná trvání a vztahy mezi nimi,⁹⁹⁾ aby vynikly takové kinematografické momenty, jež zpochybňují hotové významy kontinuálním utvářením nových souvislostí.

98) Na rozdíl od Schroetera či Beneho není u Jarmana melodramatický exces dominantním modelem: v mnoha jeho snímcích se melodramatické prvky soustředí zpravidla jen do několika scén či sekvencí, které vyjadřují utopický moment osvobození od represe. Výjimku tvoří dva filmy z jeho pozdější tvorby, *THE LAST OF ENGLAND* (1988) a *THE GARDEN* (1990), ovšem i v nich Jarman zdůrazňuje neustálé napětí mezi subverzivní performativitou a kontrolní mocí.

99) Projevy odlišného pojetí afektů od toho melodramatického lze najít např. ve filmech tzv. berlínské školy (Christian Petzold, Angela Schanelec, Thomas Arslan aj.). Prostředkem k tvorbě minimalistických afektů je v nich důraz na mikroprocesy v každodenní realitě, nepatrné tělesné pohyby a nahodilá, prchavá spojení. K berlínské škole viz Marco Abel, *The Counter-cinema of the Berlin School*. Rochester: Camden House, 2013.

Jiří Anger (1990)

Student 2. ročníku navazujícího magisterského programu Filmová studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Zaměřuje se na průniky mezi filmem a filosofií (zejména filosofií Gillesse Deleuze), zkoumání afektů ve filmu a fenomén melodramatu v mnoha podobách. V připravované magisterské práci se věnuje problematice afektu, výrazu a performance v díle Wenera Schroetera. (Adresa: angerj@seznam.cz)

Citované filmy:

Anita — Tänze des Lasters (Rosa von Praunheim, 1988), *Argila* (Werner Schroeter, 1969), *De l'Argentine* (Werner Schroeter, 1986), *Deux* (Werner Schroeter, 2002), *Drawing Restraint 9* (Matthew Barney, 2005), *The Garden* (Derek Jarman, 1990), *Inauguration of the Pleasure Dome* (Kenneth Anger, 1954), *The Last of England* (Derek Jarman, 1988), *Nuit de chien* (Werner Schroeter, 2008), *The Other Side of the Underneath* (Jane Arden, 1972), *Psané ve větru* (Written on the Wind; Douglas Sirk, 1956), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Nel Regno di Napoli* (Werner Schroeter, 1978), *Der Rosenkönig* (Werner Schroeter, 1986), *Salomé* (Carmelo Bene, 1972), *Sebastiane* (Derek Jarman, 1976), *Smrt Marie Malibranové* (Der Tod der Maria Malibran; Werner Schroeter, 1972), *Twice a Man* (Gregory Markopoulos, 1963), *Utrpení Panny Orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1929)

SUMMARY

What Can a Suffering Body Do?*Melodramatic Affect and THE DEATH OF MARIA MALIBRAN***Jiří Anger**

This paper concerns itself with theorizing affects in cinema. Affect, as understood by Deleuzian-Spinozist branch of “affect theory”, is not a subjective feeling, but an impersonal intensity which arises when bodies come into contact. In recent years there have been certain attempts to apply this notion of affect to cinema that, nevertheless, mostly reduced affect to an abstract, elusive intensity which entails immediate bodily sensation. This approach does not fully acknowledge that affect happens in-between, when the physical contact between bodies has not yet been actualized, and involves specific, heterogeneous duration(s). Moreover, it tends to conceive affect in singular, therefore ignoring the existence of various kinds of affects. I argue that Werner Schroeter’s film *The Death of Maria Malibran* (1972) makes visible the operation of a concrete affect, *Leidenschaft* (passionate suffering), which is essentially melodramatic, i.e. it is excessive, expressive and performative, and produces new bodily becomings and relations.