

Jasná záře všudypřítomného násilí: barokní locus in/amoenus ve filmu *Melancholie der Engel* (2009) Mariana Dory

The Radiant Light of Omnipresent Violence: The Baroque Locus In/Amoenus in Marian Dora's Film *Melancholie der Engel* (2009)

KRYŠTOF KOČTÁŘ

Ústav české literatury, Masarykova univerzita, Brno

ABSTRAKT: Ačkoli je baroko tradičně spojováno se 17. a 18. stoletím, podle některých teoretiků jde o nadčasový metastyl, jehož projevy lze vystopovat i v jiných dobách a kontextech. V návaznosti na tyto úvahy přistupujeme jako k baroknímu k filmu *Melancholie der Engel* (2009) německého režiséra Mariana Dory. Onen termín zde ztotožňujeme především s fenoménem slučování zdánlivě protilehlých motivických elementů, např. života a smrti, nekonečnosti a zániku či opulence a ikonoklasmu, který tomuto metastylu přísluší. Baroko pro nás představuje jakési pojivo antinomických prvků, jež nejdůkladněji zužitkováváme při conceptualizaci antitetického filmového prostoru vlastního právě filmu *Melancholie der Engel*. Jde o líbeznou přírodu prostoupenou násilnými a krutými činy, již pojmenováváme jako locus in/amoenus. Chápeme ji tedy coby barokní překryv, prostoupení dvojice opozitních topoi (locus amoenus a locus terribilis), které jsou jinak známe především z literární vědy.

ABSTRACT: Although the Baroque is traditionally associated with the 17th and 18th centuries, some theorists view it as a timeless meta-style; therefore, its manifestations can also be traced in other times and contexts. In line with this perspective, we interpret the film *Melancholie der Engel* (2009) by the German director Marian Dora as Baroque, employing the term primarily to denote the merging of seemingly oppositional motivic elements – such as life and death, infinity and mortality, or opulence and iconoclasm – that characterise this metastyle. For us, the Baroque thus represents a kind of “connective tissue” linking antithetical elements, and we use it in particular to conceptualise the antithetical cinematic space peculiar to *Melancholie der Engel*. We call this space – a delightful natural setting permeated by acts of violence and cruelty – locus in/amoenus. We understand it as a Baroque overlap, a permeation of two oppositional topoi (the locus amoenus and the locus terribilis), known primarily from literary studies.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Marian Dora, *Melancholie der Engel*, baroko, locus amoenus, locus terribilis, extrémní kinematografie, příroda

KEYWORDS:

Marian Dora, *Melancholie der Engel*, Baroque, locus amoenus, locus terribilis, extreme cinema, nature

LASKOMINY Z „POHŘEBNÍCH ÚSTAVŮ“ NAMÍSTO ÚVODU

Když byl český hudebník Tom Necrocock¹ (1972) dotázán, do doby jakého „uměleckého slohu“ by se chtěl narodit, zvolil by prý baroko.² Nešlo o překvapivou odpověď, neboť zhruba rok před tímto interview vydal album *Tafelmusik (das Hauptgericht)* (2023), inspirované právě barokní hudbou. Zaznívají na něm varhany, hoboji či cembalo a písně mají povětšinou sváteční charakter, s nímž jdou ovšem některé jeho texty líčící rozličné krutosti a parafilie do příkrého kontrastu. Např. ve skladbě *Zmrzlina s angínou* se popisuje bakchická hostina, na níž jsou servírováni umrlci z „pohřebních ústavů“.

Jakkoli by se pak ona kontrastnost odvislá od šokantnosti textu a slavnosti melodie mohla jevit coby deviace baroka, dle literárního teoretika a historika umění Josefa Vojvodíka je tomuto nadčasovému metastylu vlastní právě schopnost „spojoval zdánlivě nespojitelné“,³ pracovat s paralelismem motivických dvojic typu „zrození – smrt“, „hmota – duch“ nebo „čistota – poskvrněnost“.⁴ V takovémto světle lze album *Tafelmusik (das Hauptgericht)* vnímat jako aktualizaci baroka, pro něž dle Vojvodíka představuje měřítko krásy „emocionální intenzita“, tj. citové pohnutí, vytržení, šok, „smyslová kvalita povrchu“.⁵ Ona kontrastnost je proto v naší interpretaci tím, co barokní charakter desky ozvláštňuje, nikoli zcizuje, jak by se mohlo na první pohled zdát.

Těmito atributy disponované baroko se pak dále v textu pokusíme podrobně usouvztažnit s tvorbou německého filmaře Mariana Dory (1970), který se hlásí k „filmovému undergroundu“⁶ a jehož snímky spájejí, slovy filmového publicisty Antonína Tesaře, „nihilistické nálady, gore a alternativní pornografii“⁷. Stejně jako Necrocock i Dora konstruuje výrazné paralelismy, zejména na úrovni motiviky a stylu, a rovněž přikládá pozornost mrtvým tělům (nejen) z pohřebních ústavů. Baroku vlastní protilehlost budeme v této studii sledovat zejména ve strategiích, pomocí nichž Dora ve svých filmech pracuje s přírodou, kterou zobrazuje jako útěšné místo odpočinku, kde se však odehrávají vraždy, znásilnění a mučení. Barokní pojivo protikladů nám umožní vnímat tento prostor jako překryv dvou jinak mimoběžných topoi, jejichž tradice sahají až do antiky: locus amoenus – „utopické“ místo líbezné a locus terribilis – „dystopické“ místo hrozné; onen překryv pak nazveme novotvarem locus in/amoenus.

Jakými konkrétními atributy locus in/amoenus v Dorových filmech disponuje? Skrze jaké tvůrčí, zejména stylistické volby Dora tento filmový prostor komponuje?

1 Občanským jménem Tomáš Kohout.

2 DSW#14 Kaviar Kavalier – Hairy Hairy (2024) // Tom Kohout // 17-7-2024. [online]. [cit. 23. 3. 2025]. Dostupné na internetu: <https://jablkadaleko.blogspot.com/2024/07/128-tomezr-reviews-kaviar-kavalier.html>.

3 VOJVODÍK, J. *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo, 2008, s. 206.

4 Tamtéž, s. 72 – 73.

5 Tamtéž, s. 14.

6 K tomu viz např. SEVERED, CH. *Blight of Morality: The World of Marian Dora – A Severed Cinema Interview*. [online]. [cit. 23. 03. 2025]. Dostupné na internetu: <https://severed-cinema.com/blight-of-morality-the-world-of-marian-dora-a-severed-cinema-interview/>.

7 TESAŘ, A. *V domě je příšera: Proč se nebát hororu v literatuře a filmu*. Praha: Paseka, 2025, s. 146.

A jak tímto estetizovaným toposem aktualizuje tendence vlastní baroku pojímanému námi coby nadčasový metastyl? Tyto otázky se pokusíme zodpovědět v případové studii věnované filmu *Melancholie der Engel* (2009), v němž Dora nejkomplexněji pracuje s obrazy brutalitou zachvácené přírody. Studie jako by tedy propojovala nadzemní patro vyššího umění s podzemním, undergroundovým patrem exploatačního filmu, a to ve snaze ukázat, jak může barokní teorie obohatit reflexi takového typu produkce a vice versa.

STAV BĚDÁNÍ A VÝCHODISKA VÝZKUMU ANTITETIČNOSTI FILMŮ MARIANA DORY

V utichlé krajině započal úsvit. První paprsky slunce prosvětlují oblaka mlhy, nebe souběžně s tím rudne. Výjev je doprovázen rozechvělými tóny kláves, nad nimiž se v notové osnově patrně klene půlměsíc znaku fermata. Krom oka kamery však dění zůstává nepozorováno, jí snímané kopce s mnoha stromy se totiž jeví jako zcela lidupusté. Na setkání s člověkem v Dorově filmu *An einem Morgen im Frühling* (1999) přichází čas až po nečekaném přesunu z plenéru do útrob pitevně, kde se za znění varhan odehrává obdukcce několika anonymních mrtvol. Předtím statická kamera nyní „ožívá“, při pohybu napříč prostorem až voyeuristicky zoomuje na jednotlivé části těl, z nichž dvojice lékařských pracovníků postupně vyjímá orgány. Umrlici jsou při pitvě znepokojivě rozpořehováni, tvář jednoho z nich jako by při vyvrhování mozku z lebeční dutiny bezděčně měnila své výrazy. Zašitím těla tohoto nebožtíka pak morbidní sekvence končí. Kamera se závěrem překvapivě navrácí k přírodní scénérii, a to za znění sentimentální skladby pro klavír. Nehledě na disharmonii dvojice zobrazovaných prostorů se tak tento podivně poetický titul kompozičně „rýmuje“, jak podobnost mezi začátky a konci filmů pojmenovává filmový teoretik Raymond Bellour.⁸

V názvu díla se vyskytující slovo „Frühling“ znamená „jaro“ – roční období, které bývá často, přinejmenším v křesťanské tradici, usouvztažňováno se vznikem a obrodou či harmonií, nikoli se zánikem a dekompozicí. Právě slučování kontrastů je ovšem hlavním estetickým atributem tohoto filmu. Autor zde konstruuje prostor bilaterálního charakteru, jenž sestává z nesourodých oblastí, a takto komponován evokuje barokní svět coby dům o dvou patrech popisovaný filozofem Gillesem Deleuzem. Podle Deleuze není baroko jasně ohraničenou dějinnou epochou. Proto se – pro tento pojem klíčový – rys, jež představuje pohyb řasících se a přes sebe neustále vršících záhybů, projevuje v různých kontextech i dobách.⁹ Onen svět o dvou patrech pak představuje typ barokního prostoru par excellence, neboť jeho spodní část zaplňují „přebyby hmoty“ a vrchní „záhyby v duši“.¹⁰ Slovy Deleuze, dole jsou „orgány“

8 BELLOUR, R. To analyze, to segment. In *Quarterly Review of Film Studies*, 1976, roč. 1, č. 3, s. 331. DOI: <https://doi.org/10.1080/10509207609360959>.

9 DELEUZE, G. *Záhyb : Leibniz a baroko*. Praha : Herrmann & synové, 2014, s. 9 – 68. Mezi další základní operativy baroka v uvažování Deleuze patří poréznost hmoty, předzjednaná harmonie, princip variability světů a chápání jmen jako predikátů. K dualitě barokního myšlení v interpretaci Deleuze viz též CHARVÁT, M. *Elektro-fotografické imaginárno*. Praha : NAMU, 2023.

10 DELEUZE, G. *Záhyb : Leibniz a baroko*, s. 9.

a nahoře „duše pěje chválu Hospodinu“,¹¹ přičemž obě patra spolu v barokním světě coby dvoupatrovém domě komunikují.¹² V *An einem Morgen im Frühling* spatřujeme jejich spíše bezkontaktní dialog. Pitevnu, kde dlí někdejší lidské bytosti nyní redukované na ryze tělesnou materii, a nad ní se tyčící kopcovitý kraj prozářený patrně nejtypičtějším symbolem transcendentna, tedy světlem,¹³ autor zobrazuje sukcesivně, coby vzájemně se neprotínající sekvence.

Dorova filmografie ovšem disponuje i díly, v nichž jako by se pomyslná podlaha oddělující poschodí světa o dvou patrech propadla a protikladné prvky se pospolu mísily v rámci týchž scén či obrazů. Například v idylicky začínajícím krátkometrážním snímku *Caribbean Sunrise* (2002) zprvu spatřujeme mořský příboj mírně se opírající do pláže, pak palmami cloněné nebe pokryté červánky. Pomocí přerámování z oranžově žhnoucího slunce na zemi je však odhalena mrtvola ženy ležící v travnatém porostu. Film končí záběrem na slunce klesající za horizont mořské hladiny a není jakkoli prozrazeno, jak ke smrti oné ženy došlo. Poslední okamžiky jejího života v rajské destinaci pro nás tedy zřejmě navždy zůstanou „nezaplnitelnou mezerou“, jak bývá tento typ narativní lakuny nazýván v literární vědě.¹⁴

Je to pak právě jakási mezera, s čím jsme v odborné literatuře konfrontováni, když se pokoušíme dohledat jakoukoli reflexi Dorovy tvorby. Navzdory emočnímu otřesu, který svému diváctvu může autor způsobit, jej nenacházíme v knize *Post-Horror* David Churcha. Tento filmový teoretik se v ní zabývá horory, jež vyvolávají „negativní afekty“ a přejímají stylistické prostředky od uměleckých filmů, čímž pak dle Churcha v očích filmových kritiků horory valorizují.¹⁵ Autor se zde ovšem zaměřuje jen na snímky, jež byly promítány na „významných filmových festivalech“,¹⁶ což o žádném z Dorových děl říci nelze. Nenalézáme je ani ve dvou knihách věnovaných „extrémní kinematografii“, které zkoumají rozmanité brutální filmy i mimo festivalový okruh: v monografii *Extreme Cinema* (2016), do níž Aaron Kerner a Jonathan L. Knapp zařadili plejádu „filmů, které zpracovávají explicitní obsah – sex a/nebo násilí – vysoce stylizovaným způsobem, jenž ‚hovoří‘ jazykem těla“,¹⁷ stejně jako v práci Mattiase Freye, rovněž nazvané *Extreme Cinema* (2016). Zde Dorova absence překvapuje tím spíš, že Frey zdůrazňuje roli internetu coby rozbušky, jež odstartovala zvýšený zájem o extrémní kinematografii.¹⁸ Je to totiž právě internet, kde se autorově tvorbě dostává aktivní pozornosti, patří např. mezi stálíce videí na webu YouTube, jež pojednávají o tzv. znepokojivých („disturbing“) filmech. Patrně nejčastěji se v nich z Dorových děl

11 Tamtéž, s. 9.

12 Tamtéž, s. 10 – 11.

13 Viz např. BLAŽEJOVSKÝ J. *Spiritualita ve filmu*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 58 – 63.

14 TLUSTÝ, J. *Příliš hlučná prázdnota : Mezery, otřesy a smysl v literárním díle*. Brno – Praha : Host – Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2022, s. 16 – 17.

15 CHURCH, D. *Post-Horror : Art, Genre and Cultural Elevation*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2021, s. 1 – 19.

16 Tamtéž, s. 2.

17 KERNER, A. – KNAPP, J. *Extreme Cinema : Affective Strategies in Transnational Media*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2016, s. 15. Citáty z anglického jazyku přel. K. Kočtář.

18 FREY, M. *Extreme Cinema : The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2016, s. 15.

objevuje snímek *Melancholie der Engel*, o němž ve shodě s výše naznačenou ambivalencí autorových děl říká muž vystupující pod pseudonymem Horrible Reviews toto: „Ale jo, kromě toho příběhu, násilí a hnusu vypadá film sám o sobě nádherně, ty vybledlé barvy, záběry v přírodě, je to opravdu úžasné. Hudba je taky místy nádherná.“¹⁹

Pod pseudonymem vystupuje i Dora, pro zájemce o jeho tvorbu tudíž představuje o to větší enigma. Jako trefná se zde jeví slova režiséra Magnuse Blomdahla z dokumentárního filmu *Revisiting Melancholie Der Engel* (2017), kde s Dorou, majícím rozpixelovanou tvář, vede dialog: „Trvalo mi měsíce jej vystopovat. Osm pseudonymů... Žádný Facebook... Žádný Twitter... Nic.“

Na rozdíl od výše zmíněné neobjasněné smrti ženy v *Caribbean Sunrise*, však lze onu filmovědnou cézuru dle našeho mínění zaplnit. Jako hlavní atribut obou zmíněných krátkometrážních filmů se jeví antitetičnost. Tento estetický rys je (v různých obměnách) vlastní všem Dorovým snímkům, přičemž ony dva jsme přednostně uvedli proto, že se v jejich rámci manifestuje obzvláště zřetelně, autor jej zde totiž komprimoval jen do několika jednotek či desítek minut stopáže. Aktuální východisko naší studie tedy formulujme takto: Dora ve svých filmech pracuje s ambivalentní estetikou a z odborné literatury byl doposud patrně exkomunikován. Jako možné řešení onoho vyloučení postulujeme užití Dorových filmů coby informačních zdrojů spravujících badatele o jejich vlastních zákonitostech. Dále v textu se tuto hypotézu pokusíme uvést do praxe v souvislosti se snímkem *Melancholie der Engel*.

Vzhledem k této exkomunikaci bychom pak Doru mohli chápat coby samorostlého outsidera patřícího do „outsiderských dějin“ protichůdců „neredukovatelných na ‚běžné‘, normativní a standardizující kategorie“,“²⁰ jak o nich píše literární teoretik Miroslav Kotásek. Jako produktivnější se však jeví uvažovat nad Dorou ve vztahu k velkým pojmům kunsthistorie, které svou tvorbou umně ozvláštňuje a ukazuje tak jejich skrytý potenciál. Pochopitelně totiž netvoří ve vakuu a jeho tvůrčí volby proto lze vnímat jako kongeniální vůči estetickým tendencím, jež jsou dlouhodobě součástí západního kulturního pole. K autorovým filmům by tedy šla vztáhnout slova, která filmový teoretik Jiří Anger vyslovuje v odlišném kontextu, avšak přesto se zde jeví jako příznačná: Dorova díla se zřetelně „vztahují k zavedené estetické senzibilitě (...), ale činí tak podivně překrouceným způsobem (...).“²¹ Jak patrně, v této studii bude onou estetickou senzibilitou, respektive (meta)stylem, ježž jako by Dora pomocí svých děl ozvláštňoval, právě baroko.

BAROKNÍ LOCUS IN/AMOENUS JAKO FORMULE PATOSU

Podle historika umění Ernsta Gombricha slovo „barokní“ znamená „absurdní nebo groteskní“, přičemž jej výsměšně používali kritici estetických tendencí

¹⁹ HORRIBLE REVIEWS. *The Most DISTURBING Movies | Part 5: Melancholie Der Engel, Slaughtered Vomit Dolls and more...* [online]. [cit. 23. 3. 2025]. Dostupné na internetu: https://www.youtube.com/watch?v=NYp7y20DWVI&t=722s&ab_channel=HorribleReviews.

²⁰ KOTÁSEK, M. Ta Věra vůbec nemluví. In *Česká literatura*, 2020, roč. 68, č. 2, s. 223.

²¹ ANGER, J. Nech ten obraz hořet : Found footage a horor filmové matérie. In *Iluminace*, 2019, roč. 31, č. 2, s. 151. DOI: <https://doi.org/10.58193/ilu.1628>.

rozvíjejících se v 17. a 18. století jaksi ex post, tedy z pozic jiné epochy.²² V některých textech věnovaných tomuto pojmu pak nalézáme tezi, že barokní prvky lze vystopovat v dílech od oněch dvou staletí až podnes. Takovouto nadčasovost baroka traktuje např. již zmíněný Deleuze, jenž dle slov filmové teoretičky Saige Walton „rozšiřuje formální a kritický dosah baroka za jeho historické hranice“.²³

Obdobně nad barokem coby nadčasovým metastylem uvažuje Josef Vojvodík, jehož teze konvenují Dorově estetice nejfunkčněji. Dle Vojvodíka je totiž v barokních dílech kladen důraz mj. na emocionální intenzity (včetně šoku), autonomizaci světa díla a odsutečnění světa empirické zkušenosti, i na paradoxní „hloubku povrchu“ a slučování protikladů, tedy na „spojování zdánlivě nespojitelného“, jež zde má „receptivně-estetický dosah jako výzva vnímateli, který se má pokusit o spojení heterogenních prvků a jejich nové vidění“.²⁴ Vojvodík píše o „dvojím světě“ baroka mezi dyádami „hmoty a nehmotnosti, (vizuální) opulence a ikonoklasmu, povrchu a hloubky, transparence a opakosti, vizuality a taktility, konečnosti a nekonečného“.²⁵ Pro nás je pak stěžejní, že dle autora lze tyto zákonitosti nalézt i ve filmech, jejichž tvůrci se k baroku explicitně nehlásí; filmové plátno v tomto kontextu chápe jako „epifanické okno“, na něž promítané „barokní“ filmy své diváky spíš vystavují „šoku“ než „vyprávějí“ příběhy, a zároveň pracují s mnohočetným motivickým paralelismem.²⁶

Vztáhnutí Dorových filmů k baroku v uvažování Vojvodíka nám napomůže pojmenovat i kontextualizovat jejich antitetičnost. Pouhou dostředivou aplikaci tohoto teoretického modelu na materiál určený k rozboru však nelze považovat za dostatečně důslednou analyticko-interpretační strategii. Baroko se v této studii stane především konceptuálním rámcem, jakýmsi estetickým mechanismem, který umožní uchopit a popsat onen překryv vůči sobě navzájem protichůdných tendencí v Dorových filmech, přičemž za důležitou považujeme i kategorizaci samotných těchto tendencí. Pokusíme se pojmenovat obě ona „patra“, jež, metaforicky řečeno, propadnutím podlaží, které je odděluje, dala vzniknout prostoru autorových filmů. Napomocné zde budou Dorou jmenované hlavní zdroje jeho inspirace – příroda, život a smrt,²⁷ neboť právě ony umožní uchopit tuto dvojdomost.

Konvergenci motivů²⁸ přírody, života a smrti jsme spatřili v obou krátkometrážních filmech výše. Příroda se pak jako estetizovaný topos, v němž v různé míře dochází k mortifikaci života, objevuje v Dorově filmech konstantně. Například jeho díla *Reise nach Agatis* (2010) a *Pesthauch der Menschlichkeit* (2018) sdílejí tutéž narativní strukturu, kterouž představuje stupňování násilí vůči bezbranné dívce, jež vyústí ve vraždu

22 GOMBRICH E. H., *Příběh umění*. Praha : Mladá fronta – Argo, 1997, s. 387.

23 WALTON, S. *Cinema's Baroque Flesh : Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016, s. 11.

24 VOJVODÍK, J. *Povrch, skrytost, ambivalence : Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, s. 206.

25 Tamtéž, s. 23.

26 Tamtéž, s. 282 – 285.

27 SHIVAPRODUZIONI. *Marian Dora INTERVIEW (ENG sub ITA)*. [online]. [cit. 23. 3. 2025]. Dostupné na internetu: https://www.youtube.com/watch?v=UP7jj9xDUDg8ab_channel=ShivaProduzioni.

28 Motiv zde v návaznosti na Davida Bordwella a Kristin Thompson chápeme jako „[d]ůležitý prvek ve filmu, který se opakuje“. K tomu viz BORDWELL D. – THOMPSON K. *Umění filmu : Úvod do studia formy a stylu*. Praha : AMU, 2011, s. 642.

a následné zohavení jejího těla; v prvním případě se tak stane na zalesněném kopci na dohled od poklidné mořské hladiny, ve druhém v prosluněném lese. Oba akty usmrčení jsou narušovány prostřihy na pokojně a netečně působící obrazy liduprázdné přírody. Právě toto používání útěsné přírody jako dějiště násilností klademe do souvislosti s ambivalentností baroka. Za dvě patra světa v barokním překryvu budeme považovat opozitní estetizované prostory s tradicí zejména v literatuře, a sice locus amoenus a locus terribilis, jež jako by Dora slučoval v jeden smíšený topos.

Locus amoenus, tj. místo líbezné, dostal do širšího povědomí literární teoretik Ernst R. Curtius, dle nějž zobrazení přírody v evropské literatuře vychází z antické tradice. Za paradigmatického autora považuje Homéra, jenž mnoho následujících generací ovlivnil líčením přírody jako ideální krajiny prodchnuté silami přátelských božstev.²⁹ Curtius tedy deklaruje místo líbezné coby ustálený topos oblasti ve smíšeném lese, jež slouží „jen požitku“, přičemž „[j]eho minimální výprava se skládá z jednoho nebo více stromů, louky a pramene nebo potůčku. K tomu může přibýt zpěv ptáků a květiny. Nejbohatší výprava zachycuje ještě vánek.“³⁰ Sociolog Jiří Šubrt pak dodává, že výčet těchto dílčích komponentů může být libovolně rozšiřován. Zároveň uvažuje o sekularizaci místa líbezného, které postupně začali obývat lidé prchající před civilizací a dočasně se tak navracející do před-civilizačního a harmonického „zlatého věku“.³¹ Ve vztahu k tomu, jak chápe baroko Vojvodík, fascinuje antitetický potenciál místa líbezného, o němž Šubrt píše v souvislosti s básníkem Theokritem, jelikož jím líčený locus amoenus směřoval ke „zrušení protikladu“, tedy rozplynutí kontrastu mezi „vnější realitou a vnitřní fantazií“.³²

Antiteze tohoto prostoru, slovy historika Johna Howea, „místo hrůzy, obrovské samoty a neprostupnosti, plné divokých zvířat a démonů“,³³ bývá nejčastěji nazýváno synonymickými termíny locus terribilis, locus horribilis a locus inamoenus. Curtius jej však ani v jedné z těchto variací nejmenuje. Dle Howea se tak stalo proto, že nejde o „klasický obraz“.³⁴ Navzdory tomu ho však literární teoretička Laura E. Joyce nalézá již v Ovidiových *Proměňách*, kde se rodí z místa líbezného, v jehož rámci začíná docházet ke krutostem.³⁵ Dle literárního teoretika Klause Garbera locus amoenus i locus terribilis patřily v německé barokní literatuře k často užívaným literárním prostorům, načež pro náš výzkum není bez zajímavosti, že někteří z návštěvníků hrůzných míst v nich našli zalíbení – v několika dílech se dokonce komponenty locus terribilis (např. divá zvěř) stávají soucitnými bytostmi.³⁶ Dodejme,

29 CURTIUS, E. R. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha : Triáda, 1998, s. 206.

30 Tamtéž, s. 215.

31 ŠUBRT, J. Locus amoenus v antické literatuře. In *Místo líbezné : symposium o české hymně : Praha 27.X.1993*. (Eds. J. Kroupa, J. Šubrt). Praha : KLP-Koniasch Latin Press, 1994, s. 17 – 22.

32 Tamtéž, s. 21.

33 HOWE, J. Creating Symbolic Landscapes : Medieval Development of Sacred Space. In *Inventing Medieval Landscapes: Senses of Place in Western Europe*. (Eds. J. Howe, M. Wolfe). Gainesville : University Press of Florida, 2002, s. 212.

34 Tamtéž, s. 212.

35 JOYCE, L. E. *Luminol Theory*. Santa Barbara : Punctum Books, 2017, s. 85.

36 GARBER, K. *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*. Köln – Wien : Böhlau Verlag, 1974, s. 275 – 279.

že Curtius se k přiblížení místa líbezného vstříc prostoru s opačnými atributy náznakem vyslovuje v závěru kapitoly, která je věnovaná tomuto fenoménu. Popisuje locus amoenus existující v některých dílech coby oáza v hostilní divočině, k čemuž praví následující: „Všechny ‚kontrastní harmonie‘ jsou formule patosu a jako takové se vyznačují zvláště velkou vitalitou.“³⁷

Usouvztažení takto chápaného místa líbezného s pojmem „formule patosu“, jenž pochází od Abyho Warburga,³⁸ rozhodně není bez zajímavosti. Ve formulích patosu totiž nacházíme protilehlost, která je vlastní baroku v chápání Vojvodíka i Dorovým filmům. Formule patosu spojují „protikladné, nesourodé, paradoxní konfigurace, principy, topoi (...)“³⁹ a Warburg se pomocí nich pokoušel popsat esteticko-antropologický potenciál obrazu, na němž se pod nánosem vyobrazeného apollinského skrývá dionýské. Obraz se tak stává médiem, do nějž byla jeho autorem skrze užití figur či gest s určitou (zpravidla antickou) geneologií vetkána emoční intenzita. Ta se pak nenápadně projevuje v různých, dynamiku implikujících prvcích malby a hrozí se aktualizovat v přihlížejícím recipientovi.⁴⁰ Jak píše teoretik umění Ondřej Váša, do formulí patosu jsou vetknuty „strach a úzkosti z přírodních sil, kterým ‚mladý‘ člověk nebyl schopen porozumět“, a tak je vtělil „do podoby démonů“.⁴¹ Historik umění Ladislav Kesner uvažuje o Warburgem popisovaném riziku regrese z racionality zpátky do těchto iracionálních děsů, z nichž racionalita dle Warburga vzešla – dějiny Západu tedy chápe jako historii „boje proti monstrem nerozumu“.⁴²

Závěrem shrňme, že prostor⁴³ v Dorových filmech chápeme jako barokní prolnutí topoi locus amoenus a locus terribilis. Lze si to představit jako filmovou techniku dvojexpozice, kdy se locus amoenus, reprezentovaný útěšnou přírodou, nachází ve spodní vrstvě obrazu, do jehož vrchní vrstvy jsou zapuštěny hrozné prvky z locus terribilis. Pro zdůraznění takovéto spolu-přítomnosti pak Dorou konstruovaný topos nazveme neologismem locus in/amoenus (tedy jako místo ne/líbezného). Díky Curtiem naznačenému potenciálu kontrastních harmonií vnímáme locus in/amoenus coby ad extremum dotaženou formuli patosu, tj. afektivní silou nabitě splynutí antitetických prostorů, v němž dochází k oscilaci na ose mezi implicitním a explicitním vstupem orgiastických energií do kulis lesů a rustikálních oblastí. Útěk od

37 CURTIUS, E. R. *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 222.

38 K tomu viz např. WARBURG, A. *Bilderatlas Mnemosyne: Einleitung*. In *La Rivista di Engramma*, 2003, č. 28, s. 7 – 15.

39 VOJVODÍK, J. – LANGEROVÁ, M. *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo, 2014, s. 68.

40 Tamtéž, s. 62 – 68.

41 VÁŠA, O. Josef Vojvodík – Marie Langerová: Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století. In *Umění/Art*, 2016, roč. 64, č. 2, s. 196.

42 KESNER, L. – KOLÁŘOVÁ, P. *Trauma, tíseň, extáze, prázdnota: formule afektu a patosu 1900–2018*. Brno: B/P, 2018, s. 17.

43 V termínech Kateřiny Svatoňové můžeme říci, že locus in/amoenus chápeme coby variabilní typ vyobrazení filmového prostoru, v němž obvykle dochází k disonanci mezi „prostorem díla“ a „prostorem v díle“. První zmíněná kategorie podle Svatoňové označuje de facto materiálně-technické prvky obrazu (například kompozici či barvu), druhá naopak diegetický, fikční svět toho kterého snímku. V případě „dorovského“ prostoru locus in/amoenus tedy „prostor v díle“ zaplňují mrtvolý, mučitelé a vrazi, ovšem „prostor díla“ je vsazuje do sytě zabarvené a slunečními paprsky přesevřtené digitální mizanscény. K tomu viz SVATOŇOVÁ, K. *Prostor (ve) filmu: teoretické koncepty prostoru od reality k intermedialitě*. [Disertační práce]. Praha: Karlova univerzita, 2006, s. 48 – 74.

civilizace v nich proto nepředstavuje návrat do zlatého věku, nýbrž konfrontaci s iracionálním násilím. V následující části studie se detailně zaměříme na tento typ prostoru v Dorově filmu *Melancholie der Engel*, v němž jej autor napříč svou filmografií konstruuje nejkomplexněji.

DĚJ A ZÁKLADNÍ MYŠLENKOVÉ ASPEKTY *MELANCHOLIE DER ENGEL*

Většina příběhu filmu *Melancholie der Engel* se odehrává během předsmrtných dnů, které nespecifikovanou nemocí trpící muž jménem Katze tráví na venkově. V minulosti zde společně s přítelem Brauthem zavraždili těhotnou ženu, kteráž formativní událost pro Katze znamenala, jeho slovy, „zároveň začátek i konec bytí“. S vidinou obdobně extrémních činů nyní Katze a Brauth s sebou na dané místo přivedou dvě šestnáctileté dívky, Melanii a Biancu, a též vůči nim starší ženu Anju.

Film má tedy zápletku ne nepodobnou *120 dnům Sodomy* Markýze de Sade. Stejně jako v oné knize, i v Dorově filmu pozorujeme postarší libertiny, kteří konfrontují dívky s perverzitami i hédonistickým světonázorem, a to na oproti zbytku světa odlehlém místě.⁴⁴ V souvislosti s hédonismem zmiňme ideu filmového teoretika Gabriela Eljaieke-Rodrigueze, dle něž je klíčovým slovem baroka „desengaño neboli rozčarování“⁴⁵; tímto výrazem lze totiž pojmenovat pocit, jež Melanie a Bianca prožívají při neúspěšné obraně ideálů života před Katzem a Brauthem vyzbrojenými až nihilistickým odmítnutím těchto veličin. Záporně se prostopášníci staví také vůči představě posmrtného života, a to překvapivě i na smrt nemocný Katze. V komparaci s dvojicí dívek pak Anja zosobňuje roli protřelé ženy nadšeně participující na hrátkách libertinů, kterouž funkci v de Sadově románu zastávalo několikero prostitutek.

Na vesnické stavení přichází i tvůrce fetišů z mrtvých zvířat Heinrich, jenž je doprovázen Clarissou, dívkou upoutanou na invalidní vozík. Toto místo, kde Katze dle vlastních slov zažije „naplnění svého osudu“, se po dobu několika dnů stane blasfemickým dějištěm mučení a rozličných bestiálností. Dle germanisty Ervina Malakaje může místo líbezná sloužit jako oblast „jinak nedostupného sexuálního naplnění“.⁴⁶ Toto naplnění se ovšem v Dorou vystavěném místě ne/líbezném odehrává na úkor obětí: rukama Katzeho a Brautha násilně zemrou Bianca a Heinrich, Clarissa po prožití fyzických muk spáchá sebevraždu. Melanie, jež v průběhu filmu přijme hodnoty zhýralců za své, je ušetřena smrti, stejně jako otrlá Anja. Dle očekávání vlivem maligní nemoci umírá i Katze. Při záběrech na jeho hrob slyšíme tajemný hlas, který promlouvá patrně „odjinud“ a jehož zdrojem je herec Ulli Lommel, nikoli Carsten Frank, jenž Katzeho ve filmu ztvárňuje. Lommelovo jméno pak v závěrečných titulcích vidíme přiřazeno k roli nazvané „Katze jako anděl“. Onen – zřejmě cizozemský a vědoucí – hlas závěrem filmu praví slova charakteru afirmace: „Až bude jedinec,

⁴⁴ Dále v textu ukážeme stran této spíše vnějšíkové podobnosti i hlubší spojitost mezi filmem *Melancholie der Engel* a de Sadeho uvažováním.

⁴⁵ ELJAIKE-RODRÍGUEZ, G. *Baroque Aesthetics in Contemporary American Horror*. Cham : This Palgrave Macmillan, 2021, s. 25.

⁴⁶ MALAKAJ, E. Queer Time and the Cinematic Pleasures of the Locus Amoenus in Free Fall. In *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2023, roč. 29, č. 2, s. 237. DOI: <https://doi.org/10.1215/10642684-10308521>.

který se chce rozložit, mrtvý, složky, z nichž se skládal, budou mít ve vesmíru stále své místo... A budou pro velký stroj stejně užitečné jako dříve, když ještě tvořily zmiňnou bytost. Ať už je tato osoba živá nebo mrtvá, ve vesmíru se nic nemění a nic se neztrácí.“

Jednoho z andělů zmíněných v názvu díla tedy zřejmě představuje Katze, jehož vůči ostatním postavám rozdílná povaha či podstata je opakovaně naznačována. Např. Brauth říká toto: „Bolest si osobuje jeho duši mnohem více než rozkoš. Ačkoli je Katze schopen veškerých výstřelků ducha, jeho srdce zůstalo čisté.“ Jindy je však tento muž implicitně připodobňován k ďáblu. Nejzřetelněji se tak děje ve scéně, kdy zosobňuje pokušítele svádějícího na scestí jeptišku – coby démonický našeptávač ji pronásleduje lesem a láká k „vkročení do chrámu slasti“. Ne náhodou je tato scéna proložena záběry kolem zdechliny se plazícího hada, „symbol zla a biblické synonymum pro Satana“⁴⁷. Ve snové sekvenci se pak Katze satanem explicitně nazývá. Předchází jí situace, kdy mrtvému králíkovi z nespécifikovaného důvodu uřízne hlavu, položí ji na prostěradlo vedle svého těla a usíná. Ocítá se v krajině, jež je zlatě zbarvena, a zde, třímaje tělo zabitého zvířete, se nahý blaženě prochází. Ve voiceoveru k tomu však praví tyto rozporuplné věty: „Bylo to tehdy... Jako bych existoval sám. Jako by svět existoval jen v mé fantazii. Jako by neexistovalo nic než já. Já. Byl jsem to věčně zatracené. Satan. Sám... Se svými mučivými představami. Sám... Se svými náročnými představami.“ Líbezná krajina Katzeho snu připomíná zmíněný charakter prostoru locus amoenus v Theokritových dílech – rozhraní mezi „vnější realitou a vnitřní fantazií“, jejíž líbeznost je zde ovšem narušována mj. aktem frenetického pohřbívání torza králíkova těla.

Takovéto slučování anděla a ďábla v jediném těle lze nepochybně vnímat prizmatem barokního spájení opozitních elementů, např. nebeského a infernálního. Jak název díla napovídá, Katze je stížen melancholií, již zde patrně reprezentují jeho existenciální úvahy, které vyústí v ono zjištění nesmrtnosti lidského subjektu v kosmu. Takto chápané fikční universum jako by opět reprezentovalo barokní svět, v němž neexistuje předěl mezi patry těla a duše. Zásvětní „jinde“ se zde nachází v pozemském „tady“. Z hmoty žijící v prvním patře se po smrti zřejmě neodhmotňuje duše, jež by v ní předtím byla pohřbena na způsob soma sema⁴⁸. Nepřesouvá se tedy do druhého patra, naproti tomu tělo po smrti produčovňuje materiální vesmír coby uzavřený okruh vlastní dislokací v jeho nepřekročitelných mezích.

V OBKLOPENÍ DRUHÉ PŘÍRODY

I ve výše popsané metafyzické rovině fikčního světa filmu *Melancholie der Engel* lze spatřovat afinitu s myšlením markýze de Sade. V jeho chápání rovněž není místo pro Boha a transcendentálně náboženský rozměr světa, přesto se mu kosmos jeví jako věčný. Lidé v něm totiž po smrti dosahují nesmrtnosti díky vpletení do nekonečného koloběhu přírody. Zmiňme promluvu z autorova textu *Rozhovor kněze*

⁴⁷ HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Mladá fronta, 1991, s. 149.

⁴⁸ Toto slovní spojení znamená „tělo jako vězení ducha“.

a umírajícího, již pronáší muž ležící na smrtelné posteli, tedy v premortálním stavu jako Katze: „Na světě nic nepodléhá zkáze, milý příteli, nic se neničí; dnes člověk, zítra červ, pozitíř moucha, neznamená to stále existovat?“⁴⁹ Deleuze pak v kontextu de Sadovy tvorby píše o dvou přírodách. Ta druhá dle něj představuje imanentní prostor, v němž destrukci vždy doprovází plození, znovu-zformování látek. Například od smrti odvislá hniloba injektuje tento zdánlivý zánik života vznikem života nového. Z toho plyne zklamání sadistického hrdiny, který ve světě zaplněném druhou přírodou nemůže spáchat „absolutní zločin“, neboť i vraždou de facto inverzně generuje život.⁵⁰

Krom vůči de Sadeho uvažování ideově spřízněnému vyústění filmu *Melancholie der Engel*, které se týká sebeobnovující funkce vesmíru, lze v ne/líbezném prostoru díla spatřit procesy evokující právě onu „druhou přírodu“. Ve vztahu k mizanscéně jako by zároveň snímek následoval barokní „zákon extrémní hmoty“, jenž zní „maximum hmoty na minimum rozlohy“⁵¹. V jakémisi horror vacui jsou přebujelé exteriéry i interiéry filmu zaplněny různými objekty a k takovému hromadění nezřídka dochází právě v souvislosti s rozkladači a plísňemi. Ať se protagonisté nacházejí kdekoli, kamera namísto stříhání napříč prostorem odvislého od pohybů či pohledů postav skrze prostřihy ohledává zákoutí snímaných míst, jež zaplňují živí i mrtví představitelé biosféry. Takto je např. v posledním záběru filmu, kdy jeptiška a Anja odcházejí do dále ve směru od kamery, levá část obrazu zaplněna hniající zdechlinou. Vzhledem k antinomické povaze prostoru locus in/amoenus pak v jeho poklidných kulisách nepřekvapivě spatřujeme i de/kompoziční pohyb vzniku a zániku vlastní druhé přírody, tedy hodování destruentů na tlejících zdechlinách. Ve vztahu k vyobrazení přírody ve svých dílech Dora praví: „Ve většině svých filmů jsem se snažil využít přírodu, krajinu, panoramata i zvířata k dokreslení vnitřní podoby hrdinů.“⁵² Jsme-li obeznámeni s touto jeho ideou, zdá se nám, jako by svět v rozkladu ve filmu *Melancholie der Engel* kopíroval vnitřní rozklad odehrávající se v těle nemocného Katzeho.

Prosluněné lesy ve snímku *Melancholie der Engel* jsou zároveň na olfaktorické rovině prodchnuty „sladkým pachem“, jenž je důsledkem pálení mršin v nedaleké kafilérii. Přesto je jindy Katze popisuje slovy, která připomínají deskripci místa líbezného jako útočiště před civilizací: „Na okraji lesa mohu za dlouhých odpolední ležet v trávě a poslouchat ptáky. Údolí jako by se bezstarostně kolébalo v míruplné harmonii svého nářku. (...) Kdyby si ti lepší lidé jen pomysleli, jak básníci krásně plýtvají časem.“ Nicméně, jako bychom v oněch vyobrazeních hoduujících rozkladačů a predátorů na mikroúrovni spatřovali projevy makroúrovně fikčního vesmíru díla

49 SADE, D. A. F. m. d. *Rozhovor kněze a umírajícího : a další ateistické texty*. Praha : Concordia, 1998, s. 40.

50 DELEUZE, G. Masoch a masochizmus. In SACHER-MASOCH L. v. *Venuša v kožucho*. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2002, s. 165 – 166. Dodejme, že první přírodu Deleuze popisuje jako „prvotní blouznění, prvopočáteční chaos sestávající jen ze zuřících a zmítajících se molekul“. Tamtéž, s. 166.

51 DELEUZE, G. *Záhryb : Leibniz a baroko*, s. 210.

52 TAYLOR, R. *Bending Morality: The World of Marian Dora – A Severed Cinema Interview*. [online]. [cit. 23. 3. 2025].

Dostupné na internetu: <https://severed-cinema.com/bending-morality-the-world-of-marian-dora-a-severed-cinema-interview/>.

– jeho nesmrtelnou povahu související se zužitkováním hmoty, o níž v závěru díla promlouvá „Katze jako anděl“. Příklady takového dění pak lze pozorovat i na méně nápadných výjevech; vidíme např. mrtvou rybu unášenou říčním proudem, jejíž tělo jako by tedy navzdory smrti bylo stále součástí pozemského dění.

MELANCHOLIKOVO HLEDÁNÍ HARMONIE V DISHARMONICKÉM SVĚTĚ

Není bez zajímavosti, že v jednom vnitřním monologu Katze zmiňuje předsokratovského filozofa jménem Empedoklés, jehož spájí se „zlatým věkem“. Byl to totiž právě on, kdo uvažoval nad slučováním života a smrti ve věčném kosmu: „[N]ic smrtelného se nerodí, nic nedochází konce neblahou smrtí. Jen prvky se slučují a zase rozlučují (...).“⁵³ V takto chápaném kosmu je tedy pro něj hlavní hybnou silou změna, která se Empedoklovi paradoxně jeví jako jediná konstanta vesmíru.⁵⁴

S myšlením tohoto antického filozofa souvisí také další důležitý aspekt filmu *Melancholie der Engel*, a sice v názvu zmíněná „melancholie“, jíž Katze před svou smrtí prožívá. I tento ambivalentní pojem, jehož podstata může dle filozofa Roberta Burtona být materiální i imateriální a stejně tak umělejší i přirozená,⁵⁵ má původ v antice. Jak ozřejmuje estetik László F. Földényi, dle aristotelské teorie se melancholici „odvracejí od světa“ – jsou to lidé vzdalující se vymoženostem civilizace a mající „schopnost bystrozrakého vidění“.⁵⁶ Navzdory tomu byla melancholie, jíž v teorii čtyř štáv dominuje „černá žluč“, posléze také chápána jako choroba těla zapříčiněná „zduřením jater“ a trávicími problémy; další z jejích symptomů však stále tvořily „mimořádné duševní schopnosti“.⁵⁷ Empedokla následně Földényi zmiňuje coby představitele lékařské školy „kosmického pojetí“, v níž je léčba melancholie „nedělitelnou součástí snahy uvést nemocného do souladu se všehomírem“.⁵⁸

Cosí obdobného spatřujeme i v případě Katzeho. Melancholie jako „schopnost bystrozrakého vidění“, tedy tázaní se po podstatě světa, je u něj patrně kauzálně spojena se smrtelnou nemocí. Ta se navíc projevuje nekontrolovatelným kálením a zvracením, které asociují trávicí potíže spájené s melancholií v antice. V daném stavu se pak Katze přichyluje k násilí a vraždám, u čehož je stále bezprostředně obklopen tlejícími mrtvolami zvířat. Zdá se, že touto aktivní participací i pasivním vnímáním koloběhu vzniku a zániku druhé přírody, které jsou vlastní fikčnímu světu díla, prohlédl jeho charakter, o němž následně smířlivě promlouvá coby „anděl“. A jako by v souladu s Empedoklovým kosmickým lékařstvím až po naladění se na tutéž stupnici, v níž zní disharmonická hudba kosmu, jež obývá, dosáhl s tímto vesmírem vytoužené (dis)harmonie.

Coby příznačná se v tomto kontextu jeví montážní sekvence, kteráž zároveň ukazuje hned několik typů možného konstruování prostoru locus in/amoenus.

53 EMPEDOKLÉS. *Očistná píseň; O podstatě světa*. Praha: Jan Pohořelý, 1944, s. 19.

54 Tamtéž, s. 21 – 22.

55 BURTON, R. *Anatomie melancholie*. Praha: Prostor, 2006, s. 189 – 191.

56 FÖLDÉNYI, L. F. *Melancholie: její formy a proměny od starověku po současnost*. Praha: Malvern, 2013, s. 46 – 47.

57 Tamtéž, s. 47 – 48.

58 Tamtéž, s. 49.

Předchází jí výjev, kdy je nahý Katze zmítán duševními bolestmi, které umocňuje se-bepoškozováním. Pak jako by se nečekaně transportoval do „vnitřního prostoru“ své mysli, přičemž přechod mezi externím a interním světem je naznačen prolínačkou, díky níž na okamžik celý obraz zbělá. Harmonizaci spojenou s introspekci podtrhuje zaznívající kýčovitá skladba pro klavír, do níž Katze útržkovitě popisuje svou meta-fyzickou zkušenost bipolárně-barokního charakteru: současně krásnou i děsivou.⁵⁹ „Návrat z věčnosti. Zažil jsem samotu, která nemohla být větší. (...) Byl jsem proklet, abych překračoval nemilosrdné dálky. Pohnut svatou vážností. (...) Přemíra krásy. Mluvil jsem s hvězdami. Nepředstavitelná blaženost. Temnota. Démonické stíny po mně natahují ruku. Už nikdy se těchto pocitů nezbavím.“

Tyto výroky pak doprovází znepokojivé obrazy, zřejmě Katzem vyvolávané z paměti. Spatřujeme jej např. v jakémsi poustevnickém usebrání, kdy nahý masturbuje na dně jeskyně, střídavě u toho čte knihu *Smrt v Římě* Wolfganga Koeppena a pohlíží vstříc nebesům. Tento odlehlý prostor v přírodě je zalit slunečním svitem a současně zaplněn zkrvavenými mršinami. Ze všech obrazů sekvence pak pro absenci explicitního vyobrazení mrtvol či násilí vyčnívá výjev, jenž zneklidňující inkongruence dosahuje ojedinělým způsobem. Šťastný Katze se prochází prostory, jež zneklidňující inkongruence dosahuje ojedinělým způsobem. Šťastný Katze se prochází prostory, jež zneklidňující inkongruence dosahuje ojedinělým způsobem. Šťastný Katze se prochází prostory, jež zneklidňující inkongruence dosahuje ojedinělým způsobem. Stejně jako v případě jeskyně je i toto místo snímáno v podvečer, kdy na nebi nepozorujeme jediný mrak a vše pod ním pokrývají zlatavé paprsky. Marian Dora jako by tedy intenzitu tohoto výjevu stavěl na pnutí mezi tím, co vidět lze, a tím, co obraz „pouze“ implikuje, co spouští divákovu imaginaci.

NEMOŽNOST NEVIDĚT NÁSILÍ

Ve vztahu k výše popsaným obrazům excesivního násilí a brutality překvapí, že smrt Katzeho není ve filmu jakkoli vyobrazena. Předchází jí jeho oslepení, k němuž dochází jaksi bezkontaktně během scény, kdy je zaživa upálen Heinrich. Zbytek postav kol plápolajícího těla bujaře oslavuje. Melanie znenáhla ustříhne pár tykadel šnekovi, po čemž se Katze za řevu chytá hlavy a ztrácí zrak. Jako by tento akt dvojího oslepení dokládal, nakolik je pohled aktivní činností, která subjekt těsně provazuje s okolním světem. Katze jej v mnoha obrazech filmu zkoumá a sám je, jeho slovy, součástí tohoto „velkého stroje“ – násilný svět jako by se do něj proto zrcadlil. To evokuje úvahy francouzského filozofa Emmanuela Lévinase o přihlížení násilí: „Součástí modernizovaného světa, v němž žijeme, je všudypřítomná viditelnost zbytečného násilí a z něj plynoucího lidského utrpení. Tato viditelnost ve všech svých různorodých podobách působí jako jasná záře (...)“⁶⁰

Ve fikčním světě snímku *Melancholie der Engel* samozřejmě není násilí nutně odvislé od „modernizace“, jelikož je stejně jako v uvažování Abyho Warburga neustále

⁵⁹ Tedy souběžně tremendum i fascinas, jakýmiž atributy náboženský prožitek popisuje teolog Rudolf Otto. Viz OTTO, R. *Posvátno*. Praha: Vyšehrad, 1998.

⁶⁰ CRARY, J. 24/7: Pozdní kapitalismus a konce spánku. In *Odpočinek v neklidu: biopolitika spánku a bdění* (Ed. N. Ivanov). Brno: Host, 2021, s. 56 – 57.

nablízkou, konkrétně zde tvoří jakousi elementární metafyzickou veličinu vesmíru. Nicméně Katze jako by po konfrontaci s přehrášlými bestiálními obrazy ztratil zrak právě pro onen oslepující charakter „jasné záře“ utrpení a násilí, o níž píše Lévinas a jež prostor filmu *Melancholie der Engel* prozařuje coby jeho absolutní hodnota. Jazykovědkyně Mihaela Damian upozorňuje na kognitivní metaforu světla spojenou stejně tak s intelektem i náboženskou zkušeností.⁶¹ Katzeho oslepení světelnou září (ostatně, dochází k němu v blízkosti ohniště) lze tedy na metaforické úrovni chápat jako ztrátu zraku v důsledku příliš zářného, oslepujícího poznání i s ním souvisejícím „náboženským“ prozřením v bezbožném fikčním světě.

Barokně protichůdný charakter světla je zde zároveň zužitkován při budování prostoru locus in/amoenus. Sluneční svit často dokresluje přívětivost přírodní krajiny, současně je pro jeho odtajňující povahu nemožné nevidět ukrutnosti, k nimž zde dochází a jež by tma mohla zneviditelnit. Světlo tedy obrazy Dorova filmu zkrášluje. Např. u společné večeře protagonistů spatřujeme záběry, které jsou komponovány záměrně tak, aby do tváří hovořících subjektů zasahovaly plápolající plameny svíček a obličejové tím získávaly rozjitřeně lucidní nádechy. Současně ale světlo diváctvu nedovoluje nevidět hrůzy, jež se před kamerou odehrávají. Zmiňme zde scénu, kdy Katze v noci nahý vykopává jakousi kostru vyplněnou blátivou hmotou; tento proces je celý zviditelněn díky ruční svítilně.

Jak upozorňuje filmový teoretik Jacques Aumont, světlo směřující do čočky kamery bylo dříve vnímáno jako technická chyba, ovšem od šedesátých let v „čistě luminózní náhodě“ našli filmaři hodnotu.⁶² V Dorových snímcích se přesvětlení mizanstviny ústící v rozostřenou vizualitu vždy jeví jako podstatný stylistický prvek, jímž autor dociluje, že výjevy působí současně světsky i nebesky. Josef Vojvodík v souvislosti s barokem hovoří o transparenci, kterou „prosvítá, skrytý, druhý, jiný, neuchopitelný transcendentní svět“.⁶³ Ve snímku *Melancholie der Engel* však jako by nešlo o „prosvítání“, nýbrž spíše o vysvítání čehosi „jiného“. Přesvětlené objekty a subjekty totiž touto tvůrčí volbou zdánlivě získávají vlastní zář, a tak se akcentuje zduchovnělá materialita jejich ryze imanentního světa, v němž jako by se prolomil předěl mezi patry těla a duše. Ve vztahu k výše naznačené dualitě Katzeho, jenž je připodobňován k ďáblu i andělu a jež tento zářný svit oslepil, pak není bez zajímavosti, že slovo Lucifer, tj. padlý anděl, nebeská bytost svržená do podsvětí, znamená v latině „světloňoš“.

NOTICKA O LÍBEZNÉM MÍSTĚ OBÝVANÉM KANIBALY NA ZÁVĚR

Historik umění Zdeněk Kalista v torzu býčka na Rembrandtově obraze *Porážka* spatřuje pro baroko typický sklon vyjavit ve světských výjevech „něco jiného“,

61 DAMIEN, M. The Metaphor of Light – Perspectives on Conceptual Metaphors. In *Acta Universitatis Sapientiae Philologica*, 2022, roč. 14, č. 3, s. 96 – 97. DOI: <https://doi.org/10.2478/ausp-2022-0027>.

62 AUMONT, J. The Veiled Image: The Luminous Formless. In *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*. (Eds. M. Beugnet, A. Cameron, A. Fetveit). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017, s. 18 – 19.

63 VOJVODÍK, J. *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, s. 16.

co „nelze postihnout prostými smysly“. ⁶⁴ V jeho interpretaci proto obraz odhaluje „hrůzu hmoty“, kdy se skrze destruovanou pozemskou materii projevuje božské. ⁶⁵ V naší studii jsme se rovněž zaměřili na rozkrývání dílčích aspektů „hrůzy hmoty“, tedy materiálního prostoru locus in/amoenus zachyceného v jakési rozpolcenosti mezi imanencí a transcendencí, která byla i zde „měřena duchovně“. ⁶⁶ Takovýmto ducha-měřičem se stal Katze z filmu *Melancholie der Engel*, přičemž afinita snímku vůči baroku spočívala především ve sbratřování různorodých protikladů.

Jak ovšem může být z Kalistovy interpretace patrné, podstatný rozdíl vůči (nejen) jím chápanému světu, který vyobrazují barokní díla, tkví v tom, že fikční kosmos *Melancholie der Engel*, jehož „něco jiného“ se skrývá v imanentním světě filmu coby uzavřeném okruhu prosvěcovaném „jasnou září“ všudypřítomného násilí, se vyjevil coby existující zřejmě bez křesťanského Boha. Pokud je však pro baroko stěžejním prvkem paradoxnost, pak takovéto „ateistické baroko“ představuje oxymórní paradox katexochén, tedy vkročení tendence vlastní pojmu do jeho samotného (nyní adjektivem opatřeného) názvu. Tato plodná hybridizace je možná díky konfrontaci nadzemního patra vyšší kultury s podzemním patrem undergroundového exploatačního filmu. Bylo by však až příliš snadné říci, že se tím souběžně dehonestuje jedno a valorizuje druhé. Obě spíše ukazuje svůj skrytý potenciál, který by bez dialektického střetu existoval jen na rovině latence či nedořečení.

Jelikož jsme se v této studii věnovali podrobně jednomu konkrétnímu tvůrci, návazný výzkum by se mohl zaměřit na locus in/amoenus nahlížený nikoli z takto autorské perspektivy, nýbrž sledovaný napříč širší množinou snímků různých tvůrců. V tomto kontextu by zároveň mohlo být podnětné zpřetrhat barokní pojivo a zkusit toto místo uchopit v rámci jiné tradice, která rovněž pracuje s reprezentací idealizovaných i hrůzyplných prostorů. Coby vhodný materiál by mohly posloužit např. italské horory ze sedmdesátých a osmdesátých let minulého století, jež vyobrazují domorodé „kanibaly“ obývající deštné pralesy zpravidla jihoamerického kontinentu. ⁶⁷ Máme zde na mysli filmy jako *Il paese del sesso selvaggio* (1972, režie Umberto Lenzi), *La montagna del dio cannibale* (1978, režie Sergio Martino) či *Cannibal Holocaust* (1980, režie Ruggero Deodato), z nichž poslední jmenovaný, mimochodem, Dora označil za „mistrovské dílo“. ⁶⁸ Tyto a další spřízněné snímky z dané doby totiž zobrazují rozličné džungle jako místa současně krásná i životu nebezpečná.

⁶⁴ KALISTA, Z. *Tvář baroka : poznámky, které zabloudily na okraj života, skicář problémů a odpovědí*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992, s. 20 – 21.

⁶⁵ Tamtéž, s. 21.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ WIEGAND, E. Who Can Be Eaten? Consuming Animals and Humans in the Cannibal-Savage Horror Film. In *What's Eating You? Food and Horror on Screen*. (Eds. C. J. Miller, A. Bowdoin Van Riper). New York : Bloomsbury Publishing, 2017, s. 253.

⁶⁸ TAYLOR, R. *Bending Morality: The World of Marian Dora – A Severed Cinema Interview*. [online]. [cit. 23. 3. 2025]. Dostupné na internetu: <https://severed-cinema.com/bending-morality-the-world-of-marian-dora-a-severed-cinema-interview/>.

Obdobně jako v případě barokního místa ne/líbezného by i zde bylo potřeba kontextualizovat daný překryv v rámci západního uvažování o umění, což by mohlo vyústit v nazírání na problém postkolonialistickým prizmatem. Okcidentální způsob zobrazení orientu má totiž mnohaletou tradici související právě s evropskou kolonizací ostatních kontinentů. Idylický rozměr prostoru locus in/amoenus by proto mohl být dán do souvislosti s faktem, na nějž upozorňuje antropolog Michel-Rolph Trouillot – zámořské objevy nových krajín v novověku výrazně ovlivnily vznik a podobu literárního žánru utopie, jenž operuje s idealizovanými místy.⁶⁹ V „kanibalských filmech“ z italské proveniencie však tyto oblasti samozřejmě skýtají i rovinu záhubnou. Některé z nich zřejmě navíc navazují na osvěcenskou představu „vznešeného divocha“, který je k vražedným činům dohnán až civilizovanými násilníky. Právě pro daný pohyb, kdy se lidé osvobození vůči zákonům civilizace rozhodnou ubližovat domorodcům, by mohlo být podnětné při takovémto výzkumu chápat estetizované místo ne/líbezného opět jako formulí patosu. Úvahy o latentním násilí tlumeném štítem civilizace, jež se ovšem v nestřežený okamžik může prodrat na povrch, jsou totiž pro tento termín klíčové.

Studie vznikla za podpory specifického vysokoškolského výzkumu MUNI/A/1706/2024 Výzkum literatury a kultury v komparativní, intermediální a didaktické perspektivě, kterou poskytlo MŠMT.

LITERATURA

- ANGER, Jiří. Nech ten obraz hořet : Found footage a horor filmové matérie. In *Illuminace*, 2019, roč. 31, č. 2, s. 151 – 158. DOI: 10.58193/ilu.1628. ISSN 0862-397X.
- AUMONT, Jacques. The Veiled Image : The Luminous Formless. In *Indefinite Visions : Cinema and the Attractions of Uncertainty*. (Eds. Martine Beugnet, Allan Cameron, Arild Fetveit). Edinburgh : Edinburgh University Press, 2017, s. 17 – 37. ISBN 978 1 4744 0712 0.
- BELLOUR, Raymond. To analyze, to segment. In *Quarterly Review of Film Studies*, 1976, roč. 1, č. 3, s. 331 – 353. DOI: 10.1080/10509207609360959. ISSN 0146-0013.
- BLAŽEJOVSKÝ Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 288 s. ISBN 978-80-7325-132-1.
- BORDWELL David – THOMPSON Kristin. *Umění filmu : Úvod do studia formy a stylu*. Praha : AMU, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
- BURTON, Robert. *Anatomie melancholie*. Praha : Prostor, 2006. 336 s. ISBN 978-80-7260-569-9.
- CRARY, Jonathan. 24/7: Pozdní kapitalismus a konce spánku. In *Odpočinek v neklidu : biopolitika spánku a bdění* (Ed. Nikola Ivanov). Brno : Host, 2021, s. 44 – 69. ISBN 978-80-275-0535-7.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha : Triáda, 1998. 740 s. ISBN 80-86138-07-0.
- DAMIEN, Mihaela. The Metaphor of Light – Perspectives on Conceptual Metaphors. In *Acta Universitatis Sapientiae Philologica*, 2022, roč. 14, č. 3, s. 92 – 106. DOI: 10.2478/ausp-2022-0027. ISSN 2068-2956.

69 TROUILLOT, M.-R. *Global Transformations : Anthropology and the Modern World*. New York : Palgrave Macmillan, 2003, s. 14 – 28.

- DELEUZE, Gilles. Masoch a masochizmus. In SACHER-MASOCH, Leopold von. *Venuša v kožuchu*. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2002. 244 s. ISBN 80-88912-26-1.
- DELEUZE, Gilles. *Záhryb : Leibniz a baroko*. Praha : Herrmann & synové, 2014, 240 s. ISBN 978-80-87054-38-3.
- DSW#14 Kaviar Kavalier – Hairy Hairy (2024) // Tom Kohout // 17-7-2024. [online]. Dostupné na internetu: <https://jablkadaleko.blogspot.com/2024/07/128-tomezr-reviews-kaviar-kavalier.html>.
- ELJAIEK-RODRÍGUEZ, Gabriel. *Baroque Aesthetics in Contemporary American Horror*. Cham : This Palgrave Macmillan, 2021. 179 s. ISBN 978-3-030-88250-1.
- EMPEDOKLÉS z Akragantu. *Očistná píseň ; O podstatě světa*. Praha : Jan Pohořelý, 1944. 80 s.
- FÖLDÉNYI, László F. *Melancholie : její formy a proměny od starověku po současnost*. Praha : Malvern, 2013. 316 s. ISBN 978-80-87580-49-3.
- FREY, Mattias. *Extreme Cinema : The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2016. 298 s. ISBN 978-0813576497.
- GARBER, Klaus. *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*. Böhlau : Köln – Wien, 1974. 383 s. ISBN 978-3412018740.
- GOMBRICH Ernst. H. *Příběh umění*. Praha : Mladá fronta – Argo, 1997. 684 s. ISBN 80-204-0685-9.
- HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Mladá fronta, 1991. 520 s. ISBN 978-80-7185-902-4.
- HORRIBLE REVIEWS. *The Most DISTURBING Movies | Part 5: Melancholie Der Engel, Slaughtered Vomit Dolls and more...* [online]. Dostupné na internetu: https://www.youtube.com/watch?v=NYp7y20DWVI&t=722s&ab_channel=HorribleReviews.
- HOWE, John. Creating Symbolic Landscapes : Medieval Development of Sacred Space. In *Inventing Medieval Landscapes: Senses of Place in Western Europe* (Eds. John Howe, Michael Wolfe). Gainesville : University Press of Florida, 2002, s. 208 – 223. ISBN 9780813024790.
- CHARVÁT, Martin. *Elektro-fotografické imaginárno*. Praha: NAMU, 2023. 168 s. ISBN 978-80-7331-624-2.
- CHURCH, David. *Post-Horror : Art, Genre and Cultural Elevation*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2021. 280 s. ISBN 9781474475891.
- JOYCE, Laura E. *Luminol Theory*. Santa Barbara : Punctum Books, 2017. 138 s. ISBN 978-1947447127.
- KALISTA, Zdeněk. *Tvář baroka : poznámky, které zabloudily na okraj života, skicář problémů a odpovědí*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992. 172 s. ISBN 80-04-25385-7.
- KERNER, Aaron – KNAPP, Jonathan. *Extreme Cinema : Affective Strategies in Transnational Media*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2016. 192 s. ISBN 9781474426022.
- KESNER, Ladislav – KOLÁŘOVÁ, Petra. *Trauma, tíseň, extáze, prázdnota : formule afektu a patosu 1900-2018*. Brno : B/P, 2018. 280 s. ISBN 978-80-7485-152-0.
- KOTÁSEK, Miroslav. Ta Věra vůbec nemluví. In *Česká literatura*, 2020, roč. 68, č. 2, s. 223 – 227. ISSN 0009-0468.
- MALAKAJ, Ervin. Queer Time and the Cinematic Pleasures of the Locus Amoenus in Free Fall. In *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2023, roč. 29, č. 2, s. 237 – 260. DOI: 10.1215/10642684-10308521. ISSN 1064-2684.
- OTTO, Rudolf. *Posvátno*. Praha : Vyšehrad, 1998. 160 s. ISBN 80-7021-260-8.
- SADE, Donatien Alphonse François marquis de. *Rozhovor kněze a umírajícího : a další ateistické texty*. Praha : Concordia, 1998. 127 s. ISBN 80-85997-02-9.

- SEVERED, Chris. *Blight of Morality: The World of Marian Dora – A Severed Cinema Interview*. [online]. Dostupné na internetu: <https://severed-cinema.com/blight-of-morality-the-world-of-marian-dora-a-severed-cinema-interview/>.
- SHIVAPRODUZIONI. *Marian Dora INTERVIEW (ENG sub ITA)*. [online]. Dostupné na internetu: https://www.youtube.com/watch?v=UP7Jj9xDUdg&ab_channel=ShivaProduzioni.
- SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Prostor (ve) filmu: teoretické koncepce prostoru od reality k intermedialitě*. [Disertační práce]. Praha: Karlova univerzita, 2006. 197 s.
- ŠUBRT, Jiří. Locus amoenus v antické literatuře. In *Místo líbezné: symposium o české hymně: Praha 27.X.1993*. (Eds. Jiří Kroupa, Jiří Šubrt). Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1994, s. 17 – 22. ISBN 80-85917-00-9.
- TAYLOR, Richard. *Bending Morality: The World of Marian Dora – A Severed Cinema Interview*. [online]. Dostupné na internetu: <https://severed-cinema.com/bending-morality-the-world-of-marian-dora-a-severed-cinema-interview/>.
- TESAŘ, Antonín. *V domě je příšera: Proč se nebát hororu v literatuře a filmu*. Praha: Paseka, 2025, 352 s. ISBN 978-80-7637-544-4.
- TLUSTÝ, Jan. *Příliš hlučná prázdnota: Mezery, otřesy a smysl v literárním díle*. Brno – Praha: Host – Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2022. 271 s. ISBN 978-80-275-1094-8.
- TROUILLOT, Michel–Rolph. *Global Transformations: Anthropology and the Modern World*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. 178 s. ISBN 978-0-312-29520-2.
- VÁŠA, Ondřej. Josef Vojvodík – Marie Langerová: Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století. In *Umění/Art*, 2016, roč. 64, č. 2, s. 195 – 197. ISSN 0049 5123.
- VOJVODÍK, Josef – LANGEROVÁ, Marie. *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo, 2014. 374 s. ISBN 978-80-257-1115-6.
- VOJVODÍK, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo, 2008. 400 s. ISBN 978-80-257-0020-4.
- WALTON, Saige. *Cinema's Baroque Flesh: Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. 237 s. ISBN 978 90 8964 951 5.
- WARBURG, Aby. *Bilderatlas Mnemosyne: Einleitung*. In *La Rivista di Engramma*, 2003, č. 28, s. 7 – 15. ISSN 2974-5535.
- WIEGAND, Erin E. Who Can Be Eaten? Consuming Animals and Humans in the Cannibal-Savage Horror Film. In *What's Eating You? Food and Horror on Screen*. (Eds. Cynthia J. Miller, A. Bowdoin Van Riper). New York: Bloomsbury Publishing, 2017, s. 253 – 267. ISBN 9781501322419.

Kryštof Kočtář
 Ústav české literatury
 Masarykova univerzita
 Arna Nováka 1
 602 00 Brno
 E-mail: 498086@mail.muni.cz