

Rozkladná zkušenost šílenství

Destratifikace zvuku v „anti-psychiatrických“ filmech

Jiří Anger



Jakými způsoby lze filmově vyjádřit zkušenost šílenství? Existuje přehršel filmů zaměřených na duševní poruchy či fungování psychiatrických léčení, jen málokdy se ovšem setkáváme s přístupy, jež by zkoumaly svébytné formy vnímání „vyšinutých“ jedinců. Psychotické prožívání reality znamená více než jen nebezpečnou odchylku, před kterou nás psychiatrie musí ochránit. Psychotik či konkrétněji schizofrenik zakouší decentralizaci subjektivity, která často přináší utrpení hraničící se sebezničením, ale zároveň v ní lze objevit záblesky nových tvůrčích sil. Zkoumání extrémních modů percepce nám může připomenout, že naše každodenní vnímání, motivované praktickými potřebami, je pouze jedním z možných. Schizofrenici organizují podněty zvenčí způsobem, který chaos afirmuje, místo aby z něj utvářel řád. V tomto ohledu má zvláštní důležitost zkušenost sluchová, neboť vyjevuje prchavost a nelokalizovatelnost zvuků, již běžně neregistrujeme. Filmové médium, ač obvykle spjaté s iluzivní jednotou obrazu a zvuku, disponuje prostředky, které mohou tradiční vnímání zvuků rozptýlit tak, aby rezonovala se sluchovou zkušeností psychotiků. Tato produktivní analogie potom může přispět k pluralizaci tvořivých forem percepce, jež ohrožují jakýkoli nárok na samozřejmou platnost světa.

Psychotické prožívání zvuků ztělesňují hlavně útržkovité auditivní halucinace a chaotický styl vyjadřování, mísící repetitivní dikci s extatickými vzdechy a výkřiky. Tato zkušenost vyjadřuje specifický (ne)vztah ke světu, vytržení z „normálního“ zakotvení ve světě, z něhož plyne nesouvislá, heterogenní percepce okolní skutečnosti, která je z podstaty nepřeložitelná do klasicky strukturovaného jazyka. Daná koncepce do značné míry souzní s myšlením tzv. anti-psychiatrického hnutí a spřízněných intelektuálů (Michel Foucault, Gilles Deleuze a další): ačkoli úloha zvuku v psychóze nebyla pro tento myšlenkový směr ústředním tématem, v mnoha studiích lze nalézt pasáže, které v asignifikantní zvukové materii nacházejí odpovídající výraz pro diskurzivně neuchopitelnou psychotickou zkušenost. Někteří experimentální filmaři, již se k „anti-psychiatrickým“ idejím v obecné rovině hlásili, tuto spojitost aktualizovali ve formální složce svých filmů. Zaměřovali pozornost nejen na vztah zvuku k obrazu, nýbrž právě na otázku, jak může zvuková stránka přispět k odhalení hranic signifikace a zda má potenciál je překročit. Inscenace otevřeného dialogu mezi konkrétními formami filmového zvuku a hlubší teoretickou reflexí psychotického vnímání by mohla pomoci výchozí problém lépe objasnit.

OPEN
ACCESS

ANTI-PSYCHIATRICKÉ HNUTÍ V ŠEDESÁTÝCH A SEDMDESÁTÝCH LETECH

Zrod opozice vůči psychiatrickým praktikám v řadách západních vědců a intelektuálů lze datovat zhruba do začátku šedesátých let minulého století. Jádrem revolty přitom tvořili sami psychiatři, nespokojení s represivním pojetím léčby v psychiatrických institucích a prosazováním normativních vzorců chování, mezi něž patřili zejména Thomas Szasz, David Cooper či Ronald David Laing. Nejzásadnější vliv na intelektuální přehodnocení psychotických „poruch“ měl patrně Laing, mimo jiné proto, že se opíral o propracovaný filozofický základ, vycházející z existenciální fenomenologie. Ačkoli jeho argumentace zní dnešnímu uchu až příliš esencialisticky, konkrétní pojetí schizofrenie jako symptomatické, či dokonce podvrtné zkušenosti zanechalo viditelnou stopu v západním myšlení. Již ve své první knize *The Divided Self* (Rozdělené Self, 1960) tvrdil, že schizofrenie pramení z úzkosti z bytí-ve-světě, se kterou se pacienti vyrovnávají tak, že si pro vnější svět vytvářejí falešné já, aby své „skutečné“ já ochránili. Toto rozdvojení potom může vést k úplnému rozkladu vnitřní identity, nikoli tlakem zvenčí, nýbrž skrze vlastní obranné mechanismy (Laing 1965). Důležité je, že Laing už na počátku pochopil, jakou roli v psychotické zkušenosti hraje hlas, jak v případě sluchových halucinací, tak v případě vlastní řeči. Právě „slyšení hlasů“ a neuspořádaná mluva prokládaná výkřiky tvoří zažitě znaky, na základě nichž psychiatrie schizofrenii identifikuje. Vykázáním schizofrenických zvuků do říše iracionality a ne-smyslu si však situaci nemístně usnadnili, neboť tím popřeli její specifickou funkci v horizontu celkové zkušenosti narušeného bytí-ve-světě. Laing proto tvrdil, že schizofrenické vnímání hlasu a řeči bezprostředně souvisí s rozštěpením mezi vnitřním já a tělesným prožíváním. Schizofrenik považuje své tělo za cosi cizího, patřícího falešnému já, často o sobě dokonce mluví jako o „nevtěleném“ (tamtéž, s. 66). Jelikož postrádá stabilní ukotvení v realitě, vnímá své já jako neuchopitelné a navrch zranitelné, neustále ohrožované a infiltrované silami zvenčí. Tento pocit ve svých dílech vyjadřuje jeden z nejvlivnějších umělců-schizofreniků Antonin Artaud: „Pokládáte se za své tělo, ale ono je někdo jiný, věříte, že jste pány svého těla, ale ono patří jiným“ (Artaud 1996, s. 178). Vliv cizorodých prvků na vlastní já se manifestuje právě skrze odtělesněné halucinatorní hlasy, které schizofrenik slyší jako skutečné a kterým přisuzuje kontrolu nad svým bytím. Ruptura mezi tělem a duchem se znatelně projevuje také v samotné řeči, jež stále přeskakuje z jedné nedokončené myšlenky na druhou, jako by byla přerušována vpády cizích idejí. Jak ovšem Laing zdůraznil ve svých pozdějších pracích, vlastností schizofrenického jazyka lze využít tak, aby „sděloval to, co jazykem obvykle sdělit nejde, skrze zdůraznění mezer a zlomů mezi slovy, zvuky a významy“ (Laing 1967, s. 35). Jazyk tak ztrácí vžitou utilitární funkci a aktivně spoluutváří liminální zkušenost, která z existenciální rozpolcenosti schizofreniků činí hrozbu pro kauzální chod společenského řádu.

Vztahem mezi psychotickou zkušeností a společenským systémem se v té samé době zabývali rovněž mnozí filozofové a sociologové, mezi nimi i Michel Foucault. Jeho notoricky známá stať *Folie et Dérison. Histoire de la folie à l'âge Classique* (Dějiny šílenství, 1961) prezentovala šílenství jako diskurzivní konstrukt, který se od dob osvícenství proměnil v nástroj sociální kontroly, sloužící k oddělení výstředních jedinců od „rozumné“ společnosti do izolovaných míst, kde mohli být podřízeni neu-



stálému dohledu (Foucault 1994). Zvukové dimenzi šílenství se Foucault v samotném textu nevěnuje, v předmluvě k původnímu vydání, která je ve většině pozdějších verzí a překladů výrazně zkrácena, nicméně hovoří o „podbarvujícím šumu“, jenž předchází ustavení označujícího jazyka a také hranice mezi rozumem a šílenstvím (Foucault 2009, s. xxxii). Autor zdánlivě podléhá zjednodušující dichotomii mezi diskurzem a jakýmsi imaginárním vnějškem, ovšem zmínka o „anonymním šeptání jazyka mluvícího k sobě, bez hovořícího subjektu či partnera k dialogu“ (tamtéž, s. xxxi) naznačuje i jiný, nuancovanější výklad, který potvrzuje i pozdější, dosud nepřeložená eseje *Message ou bruit?* (1965). Podbarvující šum diskurz neustále doprovází jako jeho odvrácená stránka, upozorňující na riziko pádu do chaotické ne-identity. Působí v neustálé interakci se zvuky, které se z něj vynořují nebo v něm naopak mizí (tamtéž).¹ Psychotická zkušenost by tak odpovídala imanentně přítomné hrozbě, již diskurz z jedné strany zamlčuje a z druhé sám udržuje, neboť z ní vychází. Zdůraznění této souvislosti může účinky diskurzu odhalit, potenciálně i posunout do roviny, ve které jej lze neutralizovat.

Subverzivní roli zvuku v psychotickém prožívání dále rozvinul filosof Gilles Deleuze. Největší pozornost si v tomto ohledu vysloužila dvoudílná kniha *Capitalisme et schizophrénie* (Kapitalismus a schizofrenie: *L'Anti-Ceipe /Anti-Oidipus*, 1972/; *Mille Plateaux /Tisíc plošin*, 1980/), kterou napsal společně s radikálním psychiatrem Félixem Guattarim, otázce šílenství se však věnoval už v dřívějších statích. Pro dané téma mají podstatný význam již myšlenky z *Logique du sens* (Logika smyslu, 1969), konkrétně z eseje *Du schizophrène et de la petite fille* (O schizofrenikovi a dívce). Deleuze zde ukazuje, že schizofrenická zkušenost spočívá v nerozeznatelnosti hranic mezi věcmi a slovy, neboť schizofrenik vnímá povrch těles jako proděravělý — schizofrenické tělo je „tělem-sítem“ (Deleuze 2013, s. 97). Z toho vyplývá, že „celé tělo není nic než hloubka“ a „všechno je směs těl a v těle, prolínání, pronikání“, a tudíž „vnitřek a vnějšek, obsahující a obsahované nemají jasnou hranici a hrouží se do univerzální hloubky“ (tamtéž). Schizofrenické tělo tak podobně jako u Lainga představuje cosi cizího a neznámého, samotná zkušenost ovšem nabývá tělesnou povahu — schizofrenik je odsouzen k prožívání skrze rozbité a disociované tělo. Slova pohlcovaná tělem-sítem ztrácejí smysl, „přestávají vyjadřovat nějaký atribut stavu věcí, jeho kousky se směšují s nesnesitelnými znělými kvalitami, lámou tělo, v němž tvoří směs, nový stav věcí, jako by samy byly jedovatou, rámusivou potravou a zabaleným exkrementem“ (tamtéž, s. 98). Na úkor reprezentativního charakteru získávají schopnost bezprostředně zasáhnout tělo, zraňovat jej svými čistě fonetickými kvalitami. Schizofrenik nad těmito ataky může triumfovat nikoli snahou o navrácení smyslu, nýbrž proměnou slova v akci, ustavením záměrně fragmentárních a neartikulovaných „slov-vzdechů“, „slov-výkřiků“, v nichž jsou všechny písemné, slabičné a fonetické hodnoty nahrazeny hodnotami výlučně tónickými (tamtéž, s. 99). V dílech *Anti-Oidipus* a *Tisíc plošin* dostává schizofrenie ještě více prostoru, otázku zvukového vnímání však autoři nerozvíjejí o mnoho dále než v *Logice smyslu*. Pouze posilují důraz na vzájemné míšení heterogenních a asignifikantních zvukových bloků, které se podílejí na „intenzivním, téměř nesnesitelném prožitku změny, zbaveném všech tvarů

1 „Zvuky se hrouží předtím, než jsou zformovány, nebo se bez jakékoli pompy vracejí“. O Foucaultově pojetí auditivní zkušenosti viz Siisiäinen 2013.



a forem“, prorážejícím všemi mechanismy společenské kontroly (Deleuze — Guattari 2009, s. 8,18).

Deleuze rovněž zkoumal různé cesty, jakými se schizofrenická zkušenost může projevit v umění. Inspiraci mu poskytl například Artaud, jehož pozdní díla, psaná pod vlivem stupňujícího se šílenství a zkušeností z psychiatrických léčení, jsou založená na produktivním rozkladu lingvistických struktur.² Příkladem budiž rozhlasová hra *Pour en finir avec le jugement de dieu* (Skoncovat s božím soudem, 1947), v níž Artaud využívá hlasu tak, aby jej zbavil signifikační funkce — hovoří překotně a nesouvisle, neustále mění rychlosti, rozkládá slova na slabiky, které bez logické motivace opakuje, nechává řeč explodovat v křik, šepot, zajíkání či pištění. „Destratifikovaný“ hlas přestává komunikovat významy — přivádí nás k momentu, v němž slovo zaniká nebo se ještě nezrodilo, k bodu, v němž se hranice mezi rozumem a nerozumem rozpouští. Na Artauda v tomto ohledu navázal mimo jiné italský divadelník Carmelo Bene, jemuž Deleuze věnoval esej *Un manifeste de moins* (1978). Bene podle něj „uvádí jazyk do stavu afázie“, klade mu překážky prostřednictvím šeptání, zadržávání či obtížně slyšitelných zvuků (Deleuze 1997, s. 248). Slova už nejsou pevně odlišená od ostatních zvuků, hlasy už nepatří konkrétním subjektům, vše tvoří součást „kontinuální variace“, ve které se prvky vzájemně zaměňují a stávají něčím jiným (tamtéž). Bene nás tak znovu upozorňuje na skutečnost, že hlas je primárně nediferencovaná, ne-smyslná a schizofrenní změť zvuků a až sekundárně artikulovaná řeč, která náleží k určité diskurzivní formaci. Deleuze uváděl také příklady z jiných odvětví, například z literatury (viz Deleuze — Guattari 2001), film však podobně jako Laing a Foucault v dané souvislosti nezmiňoval. Toto bílé místo se zatím pokoušeli naplnit jen samotní experimentální filmaři, kteří byli anti-psychiatrickým myšlením inspirováni, ovšem hlouběji své postupy nereflektovali. Propojení teoretických poznatků s filmovou praxí je tudíž velmi žádoucí.

FILMOVÉ SCHIZO-EXPERIMENTY

Snímky přímo či nepřímo ovlivněné anti-psychiatrickou agendou vznikaly zejména na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy sloužily jako symptomy revolučních nálad. Z těch experimentálněji laděných je dodnes známá například Brookova osobitá inscenace hry Petera Weisse *Marat/Sade* (1967), filmový experiment s divadelním prostorem, který byl zjevně inspirován Artaudovým „divadlem krutosti“. Konkrétní pokusy o tematizaci sluchové zkušenosti psychotiků se nicméně vyskytovaly jen v náznacích, s výjimkou několika filmů, mezi nimiž vyniká snímek britské avantgardní režisérky Jane Arden *The Other Side of the Underneath* (1972) a pozdější experiment holandského tvůrce Franse Zwartjese *Pentimento* (1979). Tato díla neodsuzovala zvukovou složku do pouhé služby obrazu, naopak z ní učinila konstitutivní prvek schizofrenního prožitku, ať už v osvobozujícím či dekonstruktivním smyslu.

2 Foucault trefně poznamenal, že „Artaudovo šílenství neproniká do díla, je to naopak absence díla, neustálé zažívání této absence a jejího ústředního prázdna ve všech jeho nekonečných dimenzích.“ Absolutní rozvrat jazykových struktur je tedy produktem děsu z této propastné absence (Foucault 1994, s. 182).

The Other Side of the Underneath je adaptací divadelní hry *Holocaust* (1970), pojmenované podle feministického divadelního spolku spřízněného s anti-psychiatrickým hnutím, který Arden založila a jehož členky ve filmu zároveň hrály. Snímek ve fragmentárním sledu delirantních performancí a halucinačních sekvencí vyjevuje schizofrenickou zkušenost mladé ženy v odlehlém ústavu pro choromyslné, která končí utopickým znovuzrozením ve venkovské komunitě. Přestože režisérka ukazuje hrůzy schizofrenického prožívání bez jakékoli idealizace či utlumování, plní zde nepochybně subverzivní funkci: „vyvádí smysly z klidu, uvolňuje potlačené nevědomí, provokuje k pomyslné vzpouře“, jak by řekl Artaud (Artaud 1994, s. 29), a tvoří součást svébytné terapie, jež vede přes totální krizi až k očistění. Tyto teze by neměly zdaleka takový účinek, kdyby se zároveň nepromítly do filmové formy — disociace mezi obrazem a zvukem a audiovizuální kontrapunkt nebyly v kontextu dané doby samy o sobě ničím radikálně novátorským, ovšem způsob, jakým Arden rozkládá zvukovou stopu na heterogenní vrstvy, překvapuje i dnes.

Mechanismy destratifikující zvukové montáže lze představit na třech sekvencích. První z nich začíná ve chvíli, kdy je bezejmenná hlavní hrdinka uvedena do prostor zchátralého ústavu. Doznívající zvuky okolního mlžného jezera, z něhož ji jedna ze sester vytáhla, postupně nahrazují disonantní tóny rozvrzaného cella, které udávají náladu následujících momentů. V obzvláště bezútesné kamenné cele si chovankyně mumlá pro sebe — nesrozumitelné, repetitivní žvatlání neustále narušují bodající smyčce, jež si přizpůsobují rytmus a dikci její řeči. Se zrychlujícím tempem hudby vrší slova stále frenetičtější, až nakonec vyústí v hysterický výkřik. Už zde lze rozpoznat element cizosti v hlase, produkt ontologické neukotvenosti schizofrenika, která jej činí zranitelným vůči vnějšku, v tomto případě zastoupeném znepokojivou kakofonií tónů s dosud nejasným statutem. Tato zvuková prezence připomíná chionovský „akusmetr“, odtělesněný hlas, který není uvnitř obrazu, neboť nevidíme jeho zdroj, ale ani vně, protože na něj postava evidentně reaguje (Chion 1990, s. 129–130): svou neviditelnou a vsudypřítomnou silou proniká vším děním, zde signifikantně i řečí charakterů. Ve druhé z vybraných sekvencí, audiovizuální halucinaci hlavní hrdinky, již jde pocítit, jak schizofrenní zkušenost může měnit slova v akci. Opět se vrací smyčcové staccato, tentokrát však hlasy pouze neovládá, nýbrž vstupuje do kontinuální variace s rovnocennými zvuky a také gesty. Ústřední roli zde hraje šílený ženský klaun Meg the Peg, který hrdinku zaskočí v pokoji léčebny. Histrionský projev Meg utváří osobitou hudební performanci, v níž se s minimalistickou hudbou mísí glosolálie, výkřiky, zařfkávání a stěží rozpoznatelné zvuky. Důležité je, že jakkoli mají jednotlivé vrstvy distinktivní kvality, nejsou oddělené, naopak se navzájem prolínají a zaměňují — z úst klauna vycházejí nejen slova a výkřiky, ale také tóny cella, drnčení řehtačky či kvílení strojů. Tato různorodost obrací přítomnost cizorodých prvků v hlase ve výhodu — signifikaci vzdoruje stáváním-se-jiným podobně jako u Artauda či Beneho. Do (anti)systému variací se zapojuje rovněž tělesná stránka, ať už zvýrazněním ústní artikulace, klapáním falešnými zuby, či dokonce „hraním“ na prsty („klik, klik, klik“ korespondující s rytmem hudby). „Není tu přechodu od gesta k výkřiku nebo zvuku, vše je spojeno nějakými podivnými kanály vyhloubenými v samotném duchu“ (Artaud 1994, s. 64). Třetí sekvence potom naznačuje širší historický rozměr schizofrenické zkušenosti. Tvář hrdinky ve svatebních šatech zde slouží jako projekční plátno dějin krutosti — sledujeme dokumentární záběry válečných událostí s neurčitým časovým a prostorovým určením, jež doprovází





roztržštěná zvuková stopa. Rozmazané, z kontextu vytržené obrazy znemožňují zřetelnou orientaci v dění, podstatný je jejich afektivní účinek, který výrazně determinuje zvuková složka. Ta zmatení záměrně posiluje — směšuje dohromady patriotické písně, útržky citátů, zvuky výstřelů i industriální šum. Za pozornost stojí hlavně kombinace prvního a posledního prvku, jež dokládá, že za obrazem války jako výrazu hrdého vlastenectví se vždy skrývá temný stín, který oficiální skutečnost zpochybňuje. Smysl „schizofrenizace“ dějin v této sekvenci spočívá v tom, že ukazuje, jak všechny pokusy o vytváření historických narativů tento zdvojující stín nutně vyřazují. Ve všech třech případech slouží multiplicita neodlučitelných, a přesto různorodých zvuků jako linie úniku od principu reprezentace vstříc tvořivé performativitě.

Zwartjes na rozdíl od Arden nejde cestou anarchických performancí, spíše zdůrazňuje dehumanizující účinky moci na oběti experimentů, a to skrze odtělesněnou zvukovou stopu. Dění filmu *Pentimento*, inspirovaného režisérovou pracovní zkušeností v psychiatrické léčebně, umístil do sterilní technokratické budovy, v níž asijsí vědci provádějí sadistické experimenty na ženách. Dominující chladné barvy (modrá, bílá a šedá), prázdné industriální prostory či minimalistický elektronický soundtrack evokují krutou neosobní moc kontrolní instituce, kterou může být ústav pro choromyslné, vojenská výzkumná jednotka nebo kárný tábor. Namísto mocenského pohledu se zde prostředkem kontroly stává anonymní šum, neustále podbarvující vrstvu rozumově uchopitelných zvuků.

V případech tohoto díla nemá rozdělování do uzavřených sekvencí velký význam, proto se omezím na vysvětlení základních znaků zvukové složky. Kompletní potlačení subjektivity v mikrokosmu kliniky vyjadřuje nejen způsob snímání postav, jež vidíme zpravidla pouze ve fragmentech, zdálky či ponořené ve tmě, ale především asynchronizace a deformace zvuků. Ženy jsou zbavené svých hlasů — nepatří jim dokonce ani jejich bezmocné výkřiky, když je násilím odvádějí na sál. Tvůrce dosahuje daného efektu modulací a vrstvením zvukových linií, jak lze vidět například ve scéně, v níž dva muži v obleku vlečou nahou ženu do experimentální místnosti. Projevy brutality sledujeme s odstupem, z vychýlené perspektivy nebo přes prosklené dveře, a výkřiky se zdají být jejich neúčinnějším indikátorem, ovšem zde neznamenaají typický vzdor psychotika, nýbrž naopak obnažují moc instituce, neboť se rozplývají v nediegetických zvucích tříštění skla a klinických syntezátorových tónech. „Čistá sonorní materie“, vždy vztažená ke svému zrušení (Deleuze — Guattari 2001, s. 15), umožňuje pohyb k okrajům zpodobovacích mechanismů, kde šílenství ztrácí své medicínsky rozpoznatelné znaky. V pozdější scéně znásilnění opět nemáme co do činění s ukotveným hlasem oběti — její steny totiž prokládají pištivé pazvuky ptáka v kleci, jež znějí jako elektronické efekty. Hlas ve Zwartjesově snímku „patří“ pouze neosobní, nelokalizované moci instituce, která se vznáší nad prostředím kliniky a jejím okolím. Rozptyluje se skrze nesrozumitelné hlášení, opakovaně zmiňující různá čísla, minimalistický soundtrack a častý šum na pozadí. Hudba šíří intenzivní afekty děsu prostorem, narušuje hlasy postav a někdy je i zastupuje, například po úvodní bouře, šum potom činí hranice sdělitelnosti teroru probíhajícího v klinice zjevnými. Obecně platí, že zvýraznění „anonymního šeptání jazyka“, z něhož zvukové znaky vycházejí a do něhož se skrze deformaci opětovně navracejí, zde uvádí v pochybnost jakékoli představy o vzájemné oddělitelnosti rozumu a šílenství: Zwartjesův snímek dokládá, že mezi „racionálním“ a „psychotickým“ jazykem probíhá neustálá výměna.



Oba analyzované filmové experimenty tedy využívají psychotického vnímání zvuků k podvrtným cílům: první film směřuje k překonání signifikace, druhý k obnažení psychotické povahy diskurzu samotného. V obou případech je podstatné, že revolta neprobíhá ve jménu jakési mytické identity nezávislé na mocenských mechanismech, neboť ta by jen potvrzovala pravdu diskurzivních kategorií. Snímky proto pracují s takovými zvuky, které se teprve aktualizují či naopak přestávají být rozlišitelnými, nebo se zvukovými fragmenty, jež se vzájemně proměňují v heterogenní směsi. V tomto ohledu dokázaly zužitkovat vloh filmového média, zejména zvukové montáže, která z mnohoznačnosti a prostorové neuchopitelnosti zvuku v kinematografii činí přednost. Možnosti využití psychotického prožívání zvuků se těmito dvěma filmy samozřejmě nevyčerpávají: stále se objevují filmová díla, která pole interpretací této unikátní formy vnímání rozšiřují. Filmová teorie by měla tyto experimenty vykládat s vědomím, že podřídí psychotickou zkušenost jednoznačné funkci by znamenalo ji zradit.

LITERATURA

- Artaud, Antonin:** *Divadlo a jeho dvojenec*, přel. Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Herrmann & synové, Praha 1994.
- Artaud, Antonin:** *Texty III.*, přel. Ladislav Šerý. Herrmann & synové, Praha 1996.
- Deleuze, Gilles:** One Less Manifesto. In: Timothy Murray (ed.): *Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. University of Michigan Press, Michigan 1997, s. 238–255.
- Deleuze, Gilles:** *Logika smyslu*, přel. Miroslav Petříček. Karolinum, Praha 2013.
- Deleuze, Gilles — Guattari, Félix:** *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Penguin Classics, New York 2009.
- Deleuze, Gilles — Guattari, Félix:** *Kafka: Za menšínovou literaturu*, přel. Josef Hrdlička. Herrmann & synové, Praha 2001.
- Foucault, Michel:** *Dějiny šílenství v době osvícenství. Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*, přel. Věra Dvořáková. Lidové noviny, Praha 1994.
- Foucault, Michel:** *History of Madness*. Routledge, New York 2009.
- Chion, Michel:** *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, New York 1990.
- Laing, R. D.:** *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*. Penguin Books, Harmondsworth 1965.
- Laing, R. D.:** *The Politics of Experience and The Bird of Paradise*. Penguin Books, Harmondsworth 1967.
- Siisiäinen, Lauri:** *Foucault and the Politics of Hearing*. Routledge, New York 2013.

CITOVANÉ FILMY

Marat/Sade (Peter Brook, 1967)
The Other Side of the Underneath (Jane Arden, 1972)

Pentimento (Frans Zwartjes, 1979)

RÉSUMÉ

Disruptive Experience of Madness: Destratification of Sound in 'Anti-psychiatry' Films

This study aims to theorise a sonic experience that is informed by psychotic, or more specifically schizophrenic, perception. This kind of experience, characterised mainly by dissipation of recog-



nisable sounds into a multiplicity of fragments, manifests itself in certain experimental films from the 1960s and 70s. With the help from certain works of ‘anti-psychiatry movement’ and like-minded philosophers such as Michel Foucault or Gilles Deleuze, the study addresses how the auditory perception in schizophrenia can be expressed in cinema and in what ways it can problematise the dominant regime of signification. Two distinctive films, Jane Arden’s *The Other Side of the Underneath* (1972) and Frans Zwartjes’s *Pentimento* (1979), serve as case studies.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Anti-psychiatrické hnutí; psychóza; schizofrenie; experimentálním film; destratifikace zvuku; signifikace / anti-psychiatry movement; psychosis; schizophrenia; experimental film; destratification of sound; signification.

Jiří Anger | Katedra filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy
AngerJ@seznam.cz