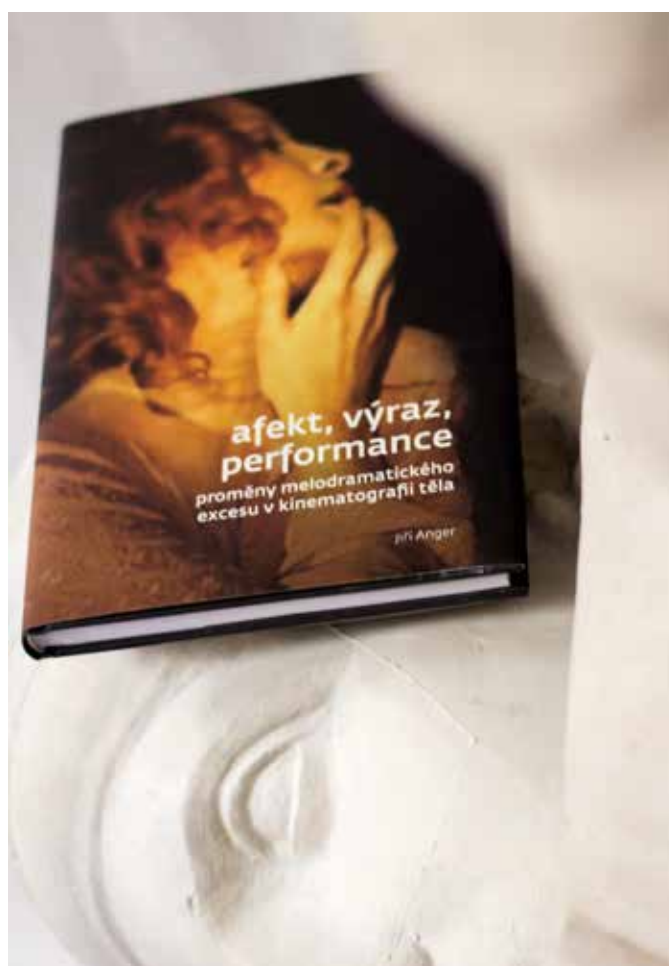


Tereza Hadravová

Filmová poetika afektu



Zdroj: Vydavatelství FF UK,
autor fotografií Martin Hundák.



Zdánlivě útlá kniha Jiřího Angera *Afekt, výraz, performance* s podtitulem *Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*, kterou v roce 2018 vydalo Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, do českého myšlení o filmu zavádí pojmy (či pojmové shluky) *afekt* a *performance*. Kniha, která vychází z Angerovy diplomové práce, prokazuje vynikající orientaci autora v širokých teoretických i historických souvislostech teorie afektu, performativních studií, teorie melodramatu a současné filmové teorie, především té navazující na Gillesa Deleuze (s odbočkami do příslušných filozofických kontextů). Na složitém, podrobně rozlišeném teoretickém pozadí dokáže autor srozumitelně a přesvědčivě vymezit svou vlastní pozici, kterou však nakonec naplňuje obsahem pouze zčásti. Kniha tak nabývá na objemu nejen proto, že na každé stránce čtenář objeví přinejmenším jeden rozcestník k jiným autorům a teoretickým kontextům (mnohdy neodolá a vyznačeným směrem se alespoň na pár hodin vydá), ale také proto, že obsahuje obrysy knihy další, již je příslibem.

Anger svou práci rozdělil do tří hlavních částí. Její celkový směr lze chápat jako postupné zaostřování: od afektové teorie skrz formální a stylistické umělecké postupy, které souvisejí s modelem melodramatického vyjádření, až ke konkretizaci melodramatických afektů v experimentální kinematografii, především ve filmech *Smrt Marie Malibranové* (1971) a *Král růží* (1986) německého režiséra Wernera Schroetera.

V Úvodu a v první části knihy nazvané *Teoretizace afektů* Anger představuje rozsáhlé pole zkoumání volně zastřešené označením afektová teorie. Teoretikům a teoretikům afektu vyčítá, že se, až na výjimky, nepokusili o pozitivní vymezení ústředního pojmu svého zájmu. Z pochopitelných důvodů: afekt je pro ně výrazem rozrušení řádu, něčím, co přesahuje hranice subjektu, ale i jazyka a reprezentace, a co lze nejsnáze označit negativně, totiž skrze to, co afekt není. Základní teoretický přínos vlastní knihy proto autor spatřuje v pokusu nabídnout pozitivní vymezení afektu a rozlišit jeho modalitu.

K rozlišení a pozitivnímu vymezení afektů mu má pomoci analýza uměleckých postupů vyjadřování a předvádění, jež v druhé části své knihy nazvané *Transformace melodramatického excesu* zkoumá v kontextu studia melodramatu. *Výraz a performance* představují podle Angera způsob, jak afekty uchopit – dát jim určitou tvář –, aniž by byly sevřeny do kazajky jazyka, zbaveny své vnitřní rozkolísanosti a neurčitosti, možnosti se změnit. „Úkolem afektové teorie umění je postihnout, jaké expresivní a performativní mechanismy se do produkce rozličných afektů zapojují a jakými způsoby formulují jejich podobu.“ (s. 32)

Třebaže právě citovaná věta mluví o „produkci afektů“, případné očekávání, že se kniha o afektech v souvislosti s kinematografií bude soustředit na prožitky diváků, je liché. Anger se nezabývá psychickými stavy či procesy na straně recipientů filmových děl, ať už by se jednalo o intenzivní

emoce, jako jsou strach a úzkost, stavy vytržení, fyzického vzrušení či strasti a utrpení nebo jakékoli jiné viscerální vzruchy a reakce, včetně těch bezejmenných. Zajímá jej, jakým způsobem afekty defilují přímo na filmovém plátně, jak se vpisují do filmových těl a forem. Afekty, o nichž Anger hovoří, nejsou afekty pociťované, ale symbolizované.

Ve třetí části knihy nazvané *Melodramatický afekt v díle Wenera Schroetera* se Anger věnuje filmovým experimentům s emocionálním či stylistickým excesem, který je jedním z dříve identifikovaných ukazatelů melodramatična. V analyzovaných filmech Schroeter s pomocí určitých stylistických prostředků (například skrze radikální zpomalení hereckého pohybu) vtiskuje melodramatičnosti specifickou podobu – vytváří konkrétní tekutý obraz afektivního gesta, který i přes vysokou míru emocionalita nelze redukovat na název jedné či několika emocí.

I.

„Lze vůbec ještě pochybovat o tom, že nyní plně vězíme v epistémé afektu?“ ptá se Eugenie Brinkema na začátku své knihy *The Forms of the Affects*,¹ kterou Anger několikrát se sympatií zmiňuje. V naší jazykové oblasti pro jistou pochybnost místo je. Takzvaný „obrat k afektům“, jehož vliv je z americké perspektivy v širokém spektru humanitních, sociálních i hybridních, humanitně-empirických disciplín od 90. let minulého století jasně patrný,² je v českých uměnovědách nezřetelný (výjimkou jsou publikace odborných recenzentů Angerovy knihy, literárních teoretiků Josefa Vojvodíka a Tomáše Jirsy).³ Knihu *Afekt, výraz, performance* však nelze považovat za plod styku se Západem, o čtvrt století opožděný; jde s dobou přinejmenším v tom smyslu, že je, opět slovy Brinkemy, „obratem k obratu“, kterým se současné afektové myšlení vyznačuje. Kriticky zkoumá předpoklady obratu k afektům a vyznačuje nové možnosti – konkrétně tak, že podobně jako právě Brinkema obrací svou „pozornost k zapovězenému tématu, totiž k formě“ (s. 42), že načrtává cestu k tvarosloví afektu.

Anger kritizuje především to, že afekt je v afektové teorii obvykle definován negativně a subjektivně. Zaměříme-li se na oblast filmové teorie, pak studium afektu – od jeho počátku v knihách *The Address of the Eye* Vivian Sobchackové⁴ a *The Cinematic Body* Stevena Shavira⁵ až po

1 Eugenie Brinkema. *The Forms of the Affects*. Durham – London: Duke University Press, 2014, s. XI.

2 Ke kritické reflexi obratu k afektu viz: Ruth Leys. „The Turn to Affect. A Critique“. *Critical Inquiry*. 2011, roč. 37, č. 3, s. 434–472.

3 Viz např.: Tomáš Jirsa. *Tváří tvář bez tvarosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*. Brno: Host, 2016; Josef Vojvodík – Marie Langerová. *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo, 2014. Afekty v kontextu empirické psychologie, neurovědy a historie umění se dále zabývá například Ladislav Kesner ve svých převážně anglicky publikovaných pracích; viz: Ladislav Kesner. „Against the Affectless Iconology of Modern Art“. *Umění / Art*. 2016, roč. 64, č. 1, s. 2–18.

4 Vivian Sobchack. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: New Jersey Press, 1992.

5 Steven Shavira. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

současné studie, jako jsou například *The Grace of Destruction* Eleny del Río⁶ či *Cinema's Baroque Flesh* Saige Waltonové,⁷ „až příliš vězí v okouzlení rozvratnou, viscerální silou afektu, než aby [dokázalo] uspokojivě postihnout její rozličné odstíny“ (s. 13). Oproti většině filmových teoretiků a teoretiček, kteří v uplynulém čtvrtstoletí pracovali s afektem, se Anger domnívá, že afekt na obecné rovině disponuje pozitivními vlastnostmi, které lze dále, na nižší rovině obecnosti, specifikovat pro jednotlivé případy afektivních modalit.

S naznačenou apelativností prací vznikajících pod hlavičkou afektové teorie souvisí také skutečnost, že se často vyznačují osobitým způsobem psaní. Autoři a autorky knih o afektech často inklinují k osobní výpovědi, deníkovým zápiskům, poetickému výrazu. Nic není vzdálenější Angerově stylu. Autor, zdá se, unikl z dosahu kouzla revolučního gesta spálení mostů se sémiotickým (či jakýmkoli jiným explicitně teoretickým) dědictvím minulosti, které stoupence afektů napříč jednotlivými disciplínami humanitních a sociálních věd svádělo z cesty racionální exegeze. Mluví o afektech bez afektů; ne jako o singulárních prunicích nedefinovatelné síly, jež by snad – jak to formuluje jedna z citovaných teoretiček –, pocíťoval „přímo ve svém žaludku, jako by se převracel“,⁸ ale jako o třídě jevů, již lze systematicky zachytit při analýze konkrétních způsobů rozvíjení filmového výrazu a stylu.

Za své východisko označuje Anger spinozovsko-deleuzovské rozvinutí afektu jako „trvání a kontinuální proměny dokonalosti“ (s. 23). Co přesně se v daném kontextu míní dokonalostí, ovšem nevysvětluje; klíčové se pro něj stává porozumění afektu jako postupnému proměňování, které lze myslet bez ohledu na to, z jakého stavu vychází a v jakém stavu se završuje. Po krátké diskuzi o Deleuzově (a P.-F. Guattariho) pojetí afektu se tak Anger obrací k Brianu Massumimu, od něhož si vypůjčuje termín „interval“ (jedná se o převod Massumiho „in-betweenness“), který se stane klíčovým pro jeho vlastní teoretickou práci. Revidované deleuzovsko-massumiovské přiblížení afektu, se kterým se autor ztotožňuje, je tedy následující: „Afekt se vynořuje v časovém intervalu, kdy těla (případně tělo se svým okolím) zasažená intenzivním podnětem zvenčí přicházejí do kontaktu a teprve formují vzájemné reakce s nejistým výsledkem.“ (s. 29)

Ačkoli Anger od Massumiho přejímá svůj základní termín, rozchází se s ním v interpretaci afektového intervalu jako zkušenosti, již lze pouze prožít, nikoli myslet. Z hlediska uměnovědy vede Massumiho předpoklad podle Angera k vnímání uměleckého díla pouze jako příčiny, zdroje

6 Elena del Río. *The Grace of Destruction. A Vital Ethology of Extreme Cinemas*. New York: Bloomsbury, 2016.

7 Saige Walton. *Cinema's Baroque Flesh. Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.

8 Anne Rutherford. *What Makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation*, Berlin: Peter Lang, 2011, s. 151. [Citováno dle recenzovaného svazku, s. 41.]

rozvratné zkušenosti, kterou teoretikovi nezbyvá než – věčně nepřesně, navzdory nedostatečně – popisovat. Anger oproti tomu staví interpretaci afektu jako opakovatelného procesu určitého rozsahu, složeného z řady různě rytmizovaných mikro-událostí. Uměleckému dílu pak připisuje schopnost afektový interval „rozevřít“: exponovat jeho proměňování a složenost, umožnit jeho opakování a variace.

II.

Co přesně má autor na mysli, když mluví o afektech? Jak se například afekty vztahují k pojmu, který má, alespoň pro mne, zřetelnější kontury (ač ne méně složitou historií a heterogenitou), totiž k *emocím*? Nejprve si dovolím krátkou odbočku, na jejímž začátku je však třeba zdůraznit, že vztah emocí a afektů není tématem Angerovy knihy a slouží zde pouze jako záznam úsilí teorii afektu, do jejíhož nitra kniha uvádí, uchopit zvnějšku, s pomocí nástrojů, které jsou mi bližší. Jaké možnosti stran vztahu afektu a emoce jsou vlastně ve hře?

Osobně jsem se s označením afekt poprvé setkala při studiu tzv. kognitivních teorií emocí, kde, pokud je termín vůbec použit,⁹ vystupuje jako označení určité části emocí; v některých případech zastupuje afekt pocit,¹⁰ jindy zase soubor fyziologických změn.¹¹ Kromě tělesných změn a pocitů pak každá emoce sestává z *přesvědčení* či *hodnocení*, případně dalších komponentů. V 70. letech, kdy kognitivní teorie emocí postupně nahradila své předchůdkyně, byla jednou ze zmiňovaných – a vítaných – důsledků změny teoretického rámce skutečnost, že emoce se v jejím kontextu vylupují z oblasti iracionální – stávají se pevnou součástí racionality, nikoli jejím protikladem.

Afektovým teoriím, na jejichž pozadí Angerova kniha vznikla, rozumím jako (více či méně nebezpečnému, tedy subverzivnímu) doplnění či, silněji, konkurenci zmíněného kognitivního paradigmatu. A zatímco zrod a vládu kognitivní teorie doprovázelo uvítání emocí na půdě rozumu, je rétorika afektových teorií ovládána pochybností či přímo nedůvěrou k ratiu. Navrhují rozlišit dva druhy afektových teorií – umírněné a radikální.

9 Některí autoři se termínu afekt zcela vyhýbají – například William Lyons o afektech hovoří výhradně v souvislosti s kritizovanou psychoanalytickou teorií emocí. Viz: William Lyons. *Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

10 Například u Patricie Greenspanové je emoce komplexním stavem složeným z (propojených) prvků hodnocení a afektů, které definuje jako pocity libosti či nelibosti. Viz: Patricia Greenspan. „Emotions, Rationality, and Mind/Body“. *Royal Institute of Philosophy Supplement*. 2003, č. 52, s. 113–125.

11 Například v hesle Afekt a film v *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* definuje Jane Stadlerová afekt v prvním přiblížení vysloveně kognitivisticky: „Afekt označuje počitky, pocity a tělesné stavy včetně viscerálních reakcí, fyziologického vzrušení a reflexivních reakcí na podnět, jako je ucuknutí při zaznění překvapivého zvuku či nenadálém pohybu. Zatímco afekt je neodmyslitelnou součástí emoce (například červenání se je příznakem trapnosti), emoce představuje širší kategorii pocitu, jež zahrnuje také touhu, představivost a komplexní formy úsudku.“ Jane Stadler. „Affect, Film and“. In: Edward Branigan – Warren Buckland (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, s. 1.

V případě umírněných afektivních teorií jsou afekty tím, co lze postavit vedle (kognitivně či jakkoli jinak chápaných) emocí; ukazují, že pole afektivního je rozmanitější a že obsahuje reakce a procesy, které nelze vtěsnat do kognitivně-hodnotícího rámce. Obvykle se mezi afekty v tomto smyslu řadí určité, převážně automatické reakce, se kterými beztak byly v kognitivní teorii problémy – například úlek či zhnusení. Afekt a emoce v umírněných teoriích představují termíny, které označují dvě různé množiny jevů se stejným ontologickým nárokem. Jednotlivé umírněné teorie se mohou lišit například v tom, jak velkou množinu afektivních jevů rozlišují, kudy přesně vedou dělicí čáry mezi afekty a emocemi; shodnou se však, že emoce a afekty existují bok po boku, jsou to autonomní oblasti, které vyžadují své vlastní teorie. Z hlediska výše zmíněné kognitivní teorie mohou afekty představovat určitý ústupek, jakési vzdání se části původního území; příklady takové strategie a diskuzi o jejích teoretických konsekvencích najdeme v hojném množství i v současné filmové teorii a estetice.¹² Radikální podoba afektivní teorie však jde o krok dál: usurpuje si právo na celou oblast afektivní zkušenosti. Teorie afektu pak nemá *doplnit*, ale *nahradit* obecnou teorii emocí. Emoce se v takovém případě často stává pouhou etiketou, sociální konstrukcí, která je na afektivitu „nalepena“ zvnějšku a, více či méně závažným způsobem, zcizuje původní oblast, podřazuje ji panujícímu politickému zájmu či ideologii. Emoce v těchto teoriích vystupuje jako odvozený, či dokonce zcizený a falešný afekt. Z perspektivy radikální afektivní teorie afekt a emoce neoznačují rovnocenné prvky jsoucna; afekt je původní, emoce odvozená, afekt je skutečný, emoce konstrukt, fikce, klam.¹³

III.

Vraťme se k Angerově přiblížení afektu jako něčeho, co „se vynořuje v časovém intervalu, kdy tělo (případně tělo se svým okolím) zasažené intenzivním podnětem zvenčí přicházejí do kontaktu a teprve formují vzájemné reakce s nejistým výsledkem“ (s. 29). Také emoci bychom mohli popsat jako reakci na intenzivní podnět, důležitější je proto důraz na otevřenost procesu, který se, představují si, teprve může v nějaké konkrétní emoci ustálit. Afekt je tedy tím, co emoci předchází. V reálné zkušenosti

12 Příkladem může být nedávno vydaná kniha: Murray Smith. *Film, Art, and the Third Culture. A Naturalized Aesthetics of Film*. Oxford: Oxford University Press, 2016. Srov. rovněž symposium k (mj.) Smithově knize v časopise *Estetika*: Bence Nanay – Murray Smith – Elisabeth Schellekens – Sherri Irvin. „Is Psychology Relevant to Aesthetics? A Symposium“. *Estetika. The Central European Journal of Aesthetics*. 2019, roč. 56, č. 1, s. 87–138.

13 Obdobným způsobem teorii afektu představuje – a kritizuje – Ruth Leysová. Jak ovšem upozorňuje zastánkyně psychologického konstruktivismu emoci Lisa Feldman Barrettová, pojmát emoce jako konstrukty *neznamená* automaticky rozumět jim jako fikcím či iluzím (i když je tato chyba v interpretaci ji zastávané teorie poměrně častá). Viz: Ruth Leys. „The Turn to Affect. A critique“, s. 434–472; Lisa Feldman Barrett. „Ten Common Misconceptions about Psychological Construction Theories of Emotion“. In: L. F. Barrett – James A. Russell (eds.). *The Psychological Construction of Emotion*. London – New York: The Guilford Press, 2015, s. 45–79.

se jedná o pouhý mžik, který však, jak Anger opakovaně zdůrazňuje, lze v umění prodloužit.

Při takovém, pohříchu psychologickém, čtení Anger vystupuje jako zastávce umírněné varianty afektivní teorie. Afektům nerozumí jako cestě k napadení stávajících teorií emocí, případně k pochybování o psychologické realitě stavu zvaného *emoce*, ale jako doplnění této skutečnosti o procesy, které ještě plnokrevně emocionální nejsou.

Taková interpretace by mohla vzbudit určité otázky: Předchází každou emoci afektivní stádium? A proč afektu rozumět jako něčemu, co emoci předchází, a ne jako její součásti? Nemůžeme i o emocích uvažovat jako o procesech? A dále: je afekt vždy následován emoci? Nemůže proces skončit bez završení? Nemůže skončit v něčem jiném, než je *emoce* – v myšlence, touze či pohybu?

Je však třeba znovu zdůraznit, že Angerova kniha není příspěvkem k psychologii ani filozofii emocí, natož jejich kritikou. Naopak: v jistém smyslu je pro Angera dokonce důležité, že *emoce* mají jasné obsahy, že jsou „důvěrně známé“, ustálené kategorie, které lze „ozvlášťňovat“ či „transformovat“.

Představme si afekt, navrhuje Anger, „jako variabilní, ozvlášťňující výraz emoci, který vyjevuje, jakým způsobem se těla zasažená *patosem* mohou měnit, aniž by se ustálila ve snadno rozpoznatelných gestech či symbolech“ (s. 13). A později upřesňuje:

Afektivní mžik v žité zkušenosti nelze klást na roveň různorodým variacím afektů v umění. Nejde o žádný návrat k reprezentaci, spíše by bylo vhodné postihnout, jakými způsoby může filmová forma objevit virtualitu v důvěrně známých emocionálních strukturách, a to nejen skrze jejich deformaci, nýbrž především skrze jejich odhalení ve stavu vznikání. (s. 38)

Zatímco z psychologické perspektivy je afekt tím, co emoci předchází, z perspektivy poetiky je tím, co ji následuje – co je její variací, extrapolací, výrazem.

Při čtení Angerovy knihy bylo pro mne obtížné tyto dvě perspektivy sloučit. *Emoce*, ve které jsem viděla možné vyústění či završení „afektivního mžiku“, se střetávala s tím, co tvořilo podklad pro proměnu v afekt. Anger tyto transformace stopoval v souvislosti s jednou konkrétní afektivní modalitou v rámci experimentů Wernera Schroetera. To, co afekt v tomto smyslu probudilo k životu, nebyl intenzivní podnět, a dokonce ani určitá *emoce*, ale určitý *obraz* *emoce*. Afekty, o kterých mluvil, emocím nepředcházely, ale následovaly jejich zobrazení. Vyskytovaly se nejen *po* emocích, ale také *nad* nimi, na jiné rovině. V takovém čtení je Anger tím, kdo – podobně jako radikální afektoví teoretici – nevidí *emoce* a afekty

jako entity téhož řádu; zatímco tito teoretici afektem označují to, co je pod emocemi, co tvoří jejich základ, jsou pro Angera afekty tím, co se na emocích teprve zakládá – co je komentuje, přetváří, ozvláštňuje. Jakási radikální afektová teorie naruby.

IV.

Možná mne však úvaha o spacio-temporálních vztazích emocí a afektů zavedla na nesprávnou kolej. Zkusím nyní číst Angerovu knihu bez důrazu na afektové teorie a přestanu, jak čtenáře ostatně autor sám ve výše citované pasáži vybízí, klást „afektivní mžik v žité zkušenosti [...] na roveň různorodým variacím afektů v umění“ (s. 38). Spor o povahu afektivity pak nahradí zkoumání forem značení či symbolizace v uměleckém díle. To, že umělecká díla symbolizují mnoha způsoby a že symbolizaci není užitečné redukovat na reprezentaci či denotaci, jsou myšlenky, které ve své filozofii umění podrobně rozvinul Nelson Goodman, jenž mi bude – opět cizorodým – průvodcem v této části. S pomocí jeho terminologie bychom mohli říci, že Angerova kniha zkoumá situace, ve kterých se zobrazování emocí překlápí do symbolického vztahu označovaného Goodmanem jako „exemplifikace“.¹⁴ Goodman exemplifikaci vysvětluje jako převrácenou denotaci: reference zde nesměřuje k denotovanému, ale *od* denotovaného.

O objektu, který je doslovně či metaforicky denotován predikátem a k tomuto predikátu či odpovídající vlastnosti odkazuje, můžeme říci, že tento predikát nebo tuto vlastnost exemplifikuje.¹⁵

Dvorním příkladem exemplifikace je vzorek látky umístěný v katalogu krejčovského salónu. Ten má řadu vlastností, jež můžeme označit příslušnými predikáty (je pruhovaný, černobílý, má nějakou gramáž a určitou velikost), k některým ze svých vlastností – např. barvě či gramáži, avšak nikoli velikosti vzorku – také odkazuje neboli exemplifikuje je.

Goodmanův výklad může také ozřejmit důvod, proč Anger mluví o „důvěrně známých“ emocích, resp. jejich obrazech v rámci předem ustanoveného, melodramatického symbolického systému. Zatímco denotace je v určitém smyslu svobodná (cokoli může nakonec denotovat cokoli), je exemplifikace vázaná na předem ustanovené denotativní vazby. Vlastnost, ke které symbol v exemplifikačním vztahu odkazuje, mu musí být již vlastní – musí být příslušným predikátem denotován. V minimálním případě, bez předem ustanovených denotativních vazeb, pak

14 Viz zejména druhou kapitolu *Zvuk obrazů* in: Nelson Goodman. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Přeložil Tomáš Kulka. Praha: Academia, 2007, s 51–85.

15 *Tamtéž*, s. 56.

exemplifikující symboly odkazují samy k sobě a platí, že „slovník se zde rozvíjí zároveň s tím, co jím má být sděleno“.¹⁶

Anger rovněž přistupuje k revizi zavádějícího pojetí exprese jako reprezentace, i když ji – z pochopitelných důvodů – usazuje do jiného konceptuálního rámce. V kapitole *Od exteriorizace emocí k výrazu-události* se vrací ke spinozovsko-deleuzovsko-massumiovskému výkladu afektů a v až příliš zhuštěné zkratce naznačuje, jaký model vztahu mezi vyjadřovaným a vyjádřením teorie afektu předpokládá, když ne ten, jenž pod hlavičkou exteriorizace připisuje tradičnímu vnímání emocí. Výraz „exprese“ přejímá z Deleuzovy interpretace Spinozovy ontologie, podle které se „vyjádřené“ (atribut) a „vyjádření“ (esence) navzájem proplétají. Tento vztah atributu a esence pak podle něj představují právě afekty: nemají hloubku, neoznačují vnitřní stavy a skryté významové obsahy, jejich významy „se rodí mimo jakékoli tělesné kotviště, ovšem zároveň jediné na základě tělesných projevů, mezi nimiž se formují rezonance a disonance“ (s. 58). S pomocí Goodmanova slovníku bychom tak mohli říci, že afekty jsou autoreferenční – jsou to symboly, které odkazují samy k sobě.

Přesto však příklady melodramatické „afektivní modality“, kterou Anger pojednává ve druhé a třetí části knihy, jsou součástí předem ustanovených způsobů značení – konkrétních symbolických systémů. Anger se v knize soustředí na jednu stylistickou kategorii – melodramatičnost. Tu bychom mohli vnímat jako soubor formálních a stylistických prostředků, které – napříč žánry a uměleckými druhy – slouží k symbolizaci utrpení a vášně (vášnivého utrpení, vášně-jako-utrpení). Utrpení je v tomto případě základní emocí a melodramatická stylistika ji zobrazuje (denotuje, řečeno s Goodmanem), ale také ji může po způsobu výrazu-události vyjadřovat (tedy exemplifikovat).

V.

Popis kategorie melodramatična soustředí Anger kolem pojmu stylistický či melodramatický exces, který se

projevuje hyperbolickým vyjádřením extrémních, převážně pasivních emocionálních stavů (utrpení, bolest, melancholie, frustrace a podobně) skrze tělesné symptomy, neartikulované vzlyky, manýristickou vizuální stylizaci či expresivní hudební stránku, (s. 48).

V melodramatech (ale nejen v nich) se můžeme setkat s řadou momentů, ve kterých se excesivní citovost vyjevuje excesivním stylem, ve filmových

obrazech, jež – a to Angera obzvlášť zajímá – místy *zatuňávají*. Příklady můžeme najít i v běžných telenovelách:

Jakmile postavy citově vzplanou nebo se dozvědí o nějaké zdrcující skutečnosti, děj na okamžik ustrne, buď skrze živý obraz, nebo detail tváře, začne hrát hlasitá expresivní hudba a vše se soustředí na hrdiny, kteří podněty vstřebávají, ještě než jsou schopni adekvátně zareagovat. (s. 52)

„Vizuální shrnutí vypjaté emocionální situace“, jak živé obrazy definuje Richard Murphy,¹⁷ ještě nejsou v Angerově terminologii *afekty*. Mohou hrát roli pouhé narativní interpunkce či označovat a s pomocí stylistického ozvláštnění zdůrazňovat určitou emoci, kterou postava v daný moment prožívá (denotovat ji). Představují však pro zrod afektu živnou půdu – a v zárodku již obsahují vše potřebné. Změnu celkového tempa, „trvání, na něž se divák musí „přeladit““ (s. 66), a zhuštění sítě symbolických vláken prostřednictvím povolání všech dostupných vyjadřovacích prostředků (kromě zmíněné hudby to může být třeba i specifická barevnost, nasvícení, vztahy jednotlivých rekvizit, volba a uspořádání mizanscény ad.) jen čekají na své uvolnění a „rozevření“.

Užitečnost pečlivého výkladu výše zmíněných výrazových prostředků, k jejichž osvětlení Anger používá termíny jako „liminalita“, „rituál“ a „pregnantní okamžik“, se ukazuje již v krátkém, ale přesvědčivém rozboru „melodramatických rituálů“ amerického experimentálního filmaře Kennetha Angera a filmu *Eika Katappa* (1969) Wernera Schroetera; tento dojem je později, ve třetí části knihy, jen posílen při rozboru dalších Schroeterových filmových postupů.

K uvolňování afektivního potenciálu melodramatického excesu dochází i prostřednictvím dalších nástrojů, které Anger soustředí kolem pojmu „performance“. Podobně jako při výkladu exprese, také v případě performance se nejprve vypořádává s možnou redukcí filmové řeči, tentokrát vázané především na ve filmu znázorněné tělo a gestiku, na pouhé reprezentování. Podle takového pojetí je melodramatické gesto extrémně formalizované (ve smyslu – označující, denotativní, kódované) – podobá se jazyku, třebaže zároveň jazyk přesahuje. Přestože hrdinčiny sepnaté dlaně a rozkousané rty (například) ukazují utrpení větší než slova, je důležité, že označují právě takové utrpení – jsou za hranicemi slov, plní ale totožnou, denotativní funkci. Tělesný exces pak ztrácí „svou nebezpečnou, výbušnou stránku a obrací se ve spektakl, který lze snadno integrovat do srozumitelného vyprávění“ (s. 72).

17 Richard Murphy. *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Přeložil Martin Pokorný. Brno: Host, 2010, s. 159. [Citováno Angerem v poznámce č. 27 na s. 52.]



Podle Angera však melodramatická gesta nemají pouze denotovat. Na podporu pozorování, že „melodramatická tělesnost má také svou stránku skrytou, odchýlnou od zažitých kódů“ (s. 72), a výkladu způsobů, jak se tato skrytá stránka tělesnosti zviditelňuje, se Anger obrací k oboru performativních studií. V současných výzkumech performativity – od Richarda Schechnera po Eriku Fischer-Lichte – nachází konceptuální nástroje, jež mu pomáhají pojmenovat „mechanismy, které mohou reprezentační herectví přivést do kontaktu s tělesnou materialitou“ (s. 76), a to i přesto, že někteří badatelé, jmenovitě právě Fischer-Lichte, k filmovému médiu přistupují s nedůvěrou.

Předsudek, který autor Erice Fischer-Lichte a dalším (nejmenovaným) teoretikům performance přisuzuje, se zakládá na skutečnosti, že ve filmu jsou přítomna pouze zprostředkovaná, mediovaná těla, nikoli těla z masa a kostí, k jejichž materialitě lze, jak ukazují mnohé postupy známé z avantgardního divadla a umění performance, obrátit pozornost – exponovat jejich křehkost, zranitelnost, nedokonalost. Anger (a Fischer-Lichte) v této souvislosti zmiňuje divadelního režiséra Roberta Wilsona, jenž „vnášel do herecké performance tělesný rozměr mimo jiné tak, že protagonisty nutil provádět všechny pohyby podle přesných rytmických a geometrických vzorců, navíc převážně opakovaně a zpomaleně“ (s. 76). Podle Fischer-Lichte zde Wilson narušuje „sémiotický model“ tím, že

do popředí klade materialitu těla¹⁸ – což je prostředek, který podle ní ve filmovém záznamu nelze použít.

Je možné zviditelnit materialitu filmového těla, tedy těla bez těla, jeho pouhého obrazu? Na tuto otázku nabízí Anger několik možných odpovědí; zmíním pouze tu nejzajímavější, která se zakládá na zpochybnění toho, že tělo je – nevyhnutelně, stabilně, pevně – materiální. Autor se opět uchyluje k Deleuzovi a v souvislosti s termínem „kontinuální variace“, který Deleuze (a Anger) používá při analýze performancí i filmů italského herce a režiséra Carmela Beneho, poznamenává: „nikdo totiž zatím neurčil, co všechno filmové tělo dokáže“ (s. 79). Sám se pak konkrétnímu výzkumu možností filmového těla věnuje především při analýze jednotlivých formálních postupů využívaných Schroeterem ve *Smrti Marie Malibranové*.

VI.

Mluvila jsem dosud o melodramatickém excessu a několika Angerem sledovaných způsobech jeho přerodu do melodramatického afektu. Jiné modality afektu se rodí uvnitř dalších symbolických systémů. V závěru knihy Anger zmiňuje ostatní „tělesné žánry“, k nimž odkazuje sousloví „kinematografie těla“ – vedle melodramatu je to pro něj pornografie a horor.¹⁹ Ty nejen že v Angerově pojetí představují další „způsoby tvarování určitých emocí“ (s. 147) – konkrétně strachu a slasti; zároveň vytvářejí podmínky pro vznik a průzkum afektů: představují „svěbytnou laboratoř, v níž se experimentovalo s různorodými cestami, jak by afektivní zkušenost mohla být tvarována, potažmo jakým způsobem by se filmová forma sama dokázala stát afektivní“ (s. 148).

To, co vzniká v afektivních laboratořích tělesných žánrů, jsou, domnívám se, přetavené symboly hororových strachů, melodramatických vášní a pornografických slastí. A právě tyto emocionální symboly jsou v experimentálních variantách hororu, pornografie a melodramatu transformovány, nikoli „afektivní interval“, který, byť v rozsahu pouhého mžiku, předchází či obklopuje žité emoce. Anger v závěru s touto úvahou, zdá se, souhlasí. Když svůj projekt odlišuje od výše zmíněné knihy Eugenie Brinkemy, poznamená, že oproti ní nezkoumal projevy „skutečných“ afektů v umění, ale „způsoby tvarování afektů přímo ve fikci. Afekty v žitém světě nelze vnímat stejnou optikou jako afekty v pohyblivých obrazech“,

18 Anger se v této interpretaci s Erikou Fischer-Lichte, zdá se, shoduje, třebaže je o vhodnosti tohoto příkladu na místě pochybovat: spíše než o zdůraznění tělesnosti bychom totiž mohli v uvedeném případě mluvit o jejím vytrácení, případně zvyrazňování sémiotické dimenze. Svědčí o tom i uvedená citace Roberta Wilsona: když „herec zdvihá pravou ruku od pasu do výše očí čtyřicet pět sekund namísto jedné, pak se tím výslovně poukazuje na gesto jako takové“ (s. 76).

19 Na úsvitu éry afektu právě na tyto žánry namířila světlo reflektoru filmové teorie Linda Williamsová. Linda Williams. „Film Bodies. Gender, Genre, and Excess“. *Film Quarterly*. 1991, roč. 44, č. 4, s. 42–88.

uvede; větu však dokončí překvapivým způsobem: „zejména proto, že filmové médium dokáže rozevřít onen afektivní interval, v němž lze působení afektivních procesů zaznamenat“ (s. 145). Zatímco první polovina poslední citované věty afekty v umění a mimo ně ostře odliší, druhá operuje s obecným termínem afektivního procesu, jenž právě umění rozevívá.

VII.

Anger svou strategii v knize popisuje jako dvousměrný pohyb „mezi melodramatickým excesem a afektem (či šířeji afektovou teorií)“:

[...] na jedné straně existují experimentální filmová díla, která melodramatický exces proměňují natolik, až se stává afektivním, na straně druhé získává termín afekt, často vymezovaný jen abstraktně či negativně, právě touto přeměnou konkrétní stylistickou variantu, tedy variantu melodramatickou. (s. 16)

To, co zde popisuje jako „dvousměrný pohyb“, se mi v průběhu četby rozpadalo na pohyby dva, které spolu souviset nemusejí. Nedokázala jsem porozumět důvodu toho, proč by „melodramatický afekt“ měl být variantou afektu, o kterém mluví afektové teorie. A i když připouštím, že se může jednat o mé vlastní nepochopení deleuzovského pojetí exprese a pojmů jako aktualita a virtualita, se kterými Anger v knize operuje – nepochopení jen zesílené nánosy kognitivních teorií emocí i umění –, nabízí se otázka, pro koho je kniha vlastně určena.

Dílo v mnoha ohledech prozrazuje svůj charakter diplomové práce, hodnocené školiteli oprávněně jako výborné; jako knižní publikace by však zasloužilo citační a referenční umírnění vyrovnané podrobnějším výkladem zvolených pojmů. Adresáty diplomové práce bývají obvykle její posuzovatelé – čili odborníci, kteří stojí o akademickou úroveň výše než její autor. Před nimi je třeba prokázat extenzivní vědomí souvislostí, ale není vždy nutné zabíhat do detailu. Předpokládá se, že i oni většinu citované literatury dobře znají. Pokud však má kniha promluvit i ke čtenáři méně „zasvěcenému“, hodí se zvolit strategii právě opačnou: ty pojmy, které se ukáží jako nezbytné pro výklad problému a nabízené řešení, ozřejmit co možná nejpodrobněji, ostatních se vzdát. A vybrat si jen jeden ze dvou směrů.

Jiří Anger. *Afekt, výraz, performance. Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2018.

Tereza Hadravová působí na Katedře estetiky FF UK a jako redaktorka časopisu *Estetika*.