

Setkání afektové teorie s fenoménem beztvorosti

Tomáš Jirsa, *Tváří v tvář beztvorosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*. Brno: Host 2016.

Teorie umění se v posledních dekáдах stále častěji střetává s jevy, které pronikají napříč všemožnými žánry a médii, aniž by pro ně existoval vhodný pojmový aparát. Zpravidla jde o úkazy, jež jsou z principu kluzké, prchavé a neuchopitelné, jež nemají jasně rozpoznatelnou formu, jež se průběžně zjevují a zase mizí — uzavřít je do skořápek předem připravených kategorií, struktur a matic se tak jeví téměř nemožné. Vzniká dilema, jak pojmenovat „nepojmenovatelné“, myslet „nemyslitelné“, zformovat „nezformovatelné“, které nelze plně rozřešit, ovšem mnohdy zavádá podnět k produktivnímu úsilí. Mezi nejčastěji využívané „těkavé“ koncepty dneška bezesporu patří afekt, a to nikoli ve svém obvyklém významu zjištěné emoce. V diskursu moderní „afektové teorie“ označuje energetickou intenzitu, která zasahuje těla dříve, než ji dokáží vstřebat a proměnit v emocionální odezvu, natož v zaujetí stanoviska.¹⁾ Afektivní obrat v humanitních a sociálních vědách²⁾ zasáhl v posledních 10–15 letech také uměnovědné přístupy, v jejichž rámci umožnil lépe rozeznávat nuance proměnlivé tělesné zku-

šenosti, objevovat dynamický pohyb a procesualitu v jevech považovaných za hotové či statické a překonávat binární opozice (tělo × mysl, vnitřní × vnější, subjekt × objekt aj.). Tento dílčí směr však bohužel přinesl také svébytné problémy, které se s obtížnou konceptualizací afektivní zkušenosti pojí a které zastánci exaktnějších výzkumných metod příslušně zaměřeným teoretikům při každé příležitosti rádi (a často ne neprávem) omlátí o hlavu. Dnes stojí afektová teorie na rozcestí, a jestliže si má zachovat relevanci pro budoucí uměnovědné bádání, nesmí se již nadále spokojit s mnohdy samoúčelnou fascinací afektivním prožitkem a hledat přesnější a různorodější pojmosloví, jež zohlední rozmanité projevy afektů v uměleckých médiích a kultuře obecně.

Druhá vydaná publikace literárního teoretika Tomáše Jirsa s názvem *Tváří v tvář beztvorosti* (2016) se snaží nastínit jednu z cest, jak afekty konkretizovat, a to, poněkud nečekaně, skrze střet s úzce souvisejícím jevem, totiž beztvorostí. Oba koncepty jsou zdrojem podobných fascinací a zároveň podobných úskalí: jelikož označují

1) K základnímu vymezení afektů viz Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth, Introduction. In: Tíž (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press 2010.

2) Patricia T. Clough – Jean Halley (eds.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press 2007; stručněji Jiří Anger, Co dokáže trpící tělo? Melodramatický afekt a SMRT MARIE MALIBRANOVÉ. *Illuminace* 28, 2016, č. 1, s. 89–91.

něco, co se pojmovému uchopení vzpírá, často bývají vymezovány negativně vůči formám a principům, které rozkládají či vyrazují z činnosti. Jirsa hned v úvodu zdůrazňuje, že deformace, kterou afekt i beztvorost přináší, nemusí být pouze rozvrtná, ale především tvořivá. Beztvarost v jeho pojetí označuje „dialektický proces vznikání a zanikání forem i událost, jež známé vizuální i textuální formy umísťuje na hranici viditelného a neviditelného, známého a neznámého, přítomného a nepřítomného“ (s. 9). Liminální charakter beztvarosti přitom nevylučuje, že by měla nabývat specifických forem, naopak existenci forem podmiňuje: autor vychází z teze, že „beztvarost není opakem tvaru, nýbrž jeho latencí“ (s. 15). Beztvarost tedy znamená především soustavný tvořivý pohyb, specifickou „práci“, která je schopná produkovat konkrétní vizuální figury s vyhraněnými funkcemi. Zatímco mnohé dosavadní práce tematizující beztvarost, filmovou teorii nevyjímaje, často soustředily pozornost na momenty, kdy těla či předměty ztrácejí kontury,³⁾ Jirsa popírá, že by výsledná beztvará masa byla něčím konečným či bezvýrazným, a zaměřuje se na její mediační a operativní úlohu v kontextu uměleckých děl.

Afekty do této problematiky vstupují jako deformující a zároveň formující síla, která práci beztvarosti pohání, která neprodukuje jen emocionální a fyzické reakce u čtenáře či diváka, nýbrž také specifické tvary (s. 30). V tomto ohledu autor navazuje na ikonoklastický projekt filmové teoretiky Eugenie Brinkemové, jež v knize *The Forms of the Affects* (2014) kritizuje dosavadní afekto-

vou teorii za přílišnou posedlost rozkladnými účinky afektů na filmovou formu i divákovy smysly a vyzývá ke zkoumání stylistických operací, které afekty tvarují a skrze něž ony samy utvářejí významy.⁴⁾ Jinak ovšem nelze říct, že by se autor vztahoval ke kontextu současné afektové teorie jako takové — mimo Brinkemovou výrazněji pracuje pouze s krátkou studií vizuálně-literárního teoretika Ernsta van Alphen *Affective Operations of Art and Literature* (2008)⁵⁾ —, spíše si vypůjčuje určité myšlenkové figury, které mu pomáhají rozkrýt paradox tvořivé beztvarosti skrze aktuální teoretický přístup. I takto přizpůsobené afekty slouží jako vhodný analytický nástroj, jímž dokáže zachytit pestrou škálu jevů napříč médii, od literatury přes výtvarné umění až po video art.

Velkou přednost Jirsova díla představuje metodologická pestrost a průřezový charakter bádání. Oproti předchozí *Fyziognomii psaní* (2012), která byla pořád až příliš věrná zavedeným postupům francouzského poststrukturalismu a klasiků moderních dějin umění,⁶⁾ zde autor využívá širší repertoár přístupů. Kromě dosavadních studií beztvarosti a pár aktuálních výbojů afektové teorie uplatňuje také poznatky německé teorie a filozofie médií, nejen skrze odkazy na konkrétní myslitele (Lorenz Engell, Dieter Mersch, Sybille Krämer aj.), ale hlavně důsledně aplikovaným performativním étosem. Zkoumaná umělecká díla jsou pro něj propojenými sítěmi neustále probíhajících operací, jež soustavně reflektují svou vlastní materialitu a nechávají vykryštalizovat prchavý smysl jen za cenu stylistických a mediálních paradoxů.⁷⁾ Na zdánlivých protimluvech

3) Např. vlivná práce Martine Beugnet o afektu a senzaci ve francouzské kinematografii z přelomu století na mnoha místech popisuje, jak se v důsledku šokujících událostí formy stávají beztvarými. Martine Beugnet, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Carbondale: Southern Illinois University Press 2007.

4) Eugenie Brinkema, *The Forms of the Affects*. London and Durham: Duke University Press 2014, s. 23–49.

5) Ernst van Alphen, *Affective Operations of Art and Literature*. *RES: Anthropology and Aesthetics* 2008, č. 53–54, s. 21–30.

6) Tomáš Jirsa, *Fyziognomie psaní. V záhybech literárního ornamentu*. Praha: Filozofická fakulta UK 2012.

7) K mediálním paradoxům viz Dieter Mersch, *Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie*. In: Kateřina Krtlová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 336–355.

ostatně staví už základní premisa knihy: beztvorost jako jev, který formu nepostrádá, nýbrž jí naopak překypuje, a také jako vizuální figura, která proniká do literárních textů. Prózy Richarda Weinerja, jež zde slouží jako materiál nejčastěji, nabízejí takových paradoxů bezpočet, jak autor nejvýstižněji ukazuje na figuře „smazaného obličej“ ze stejnojmenné povídky. Mimo jiné rozkrývá, jak rytmická práce protagonistova těla postupně vytvarovává přízračný obraz tváře, která jako by směřovala k nabytí podoby, avšak nikdy se v ní nedovede ustálit (s. 58–59). V této pulzující figuře se projevuje podivuhodná symbióza nezáměrných, a přece tvořivých pohybů těla s materiální tíží zjeveného fantomu, jíž Weinerovo vyprávění vděčí za svou působivost a jež na sebe současně napojuje související problémy z oblasti filozofie, psychologie či historie.

Princip transverzality, zde přesněji „transfigurality“, na které si autor zakládá, nezapře inspiraci Josefem Vojvodíkem, mimo jiné jediným autorem, který se u nás problematice afektivity v umění věnuje dlouhodobě.⁸⁾ Cílem není libovolné protkávání asociací ve stylu „vše souvisí se vším“, nýbrž sledování konkrétních pohybů, jež tři vybrané figury (smazaný obličej, tapeta, prázdná židle) „obdařené kulturní paměti, věděním a afekty“ (s. 32) vedou napříč mediální teorií a praxí, nejen od minulého k současnému, ale i od současného k minulému (s. 36). Spojí, které autor v rámci jednotlivých kapitol vytváří, účinkují překvapivě, ovšem zřídka kdy nahodile či účelově. Na Weinerovu defiguraci tváře se nabalují přeryvy v lineární trajektorii dějin, unheimlich motivy v moderním výtvarném portrétu či samotvořící technologie psaní, ornament tapety prochází od fantasmatického prostoru v Nabokovově povídce *Pnin* (1957) přes antropomorfní krajinu v Bergmanově filmu *JAKO V ZRCADLE*

(1961) až po pohlcující labyrintickou strukturu v nástěnné malbě *The Shining* (2005) od vizuální umělkyně Jany Šerých. Autor dokáže vytvořit dojem, jako by se analyzované výtvořky a pojmy mezi sebou navzájem dorozumívaly — ač protkané často nenápadnými kanálky, jako by, v parafrázi Jiřího Koláře, „nenechal jeden trpět druhý“.⁹⁾ Zároveň zvládá prostřednictvím svého pojetí afektů a beztvorosti revidovat i zavedené výklady kanonických děl: kupříkladu při zmínce maleb „obvyklého podezřelého“ afektové teorie i teorie beztvorosti Francise Bacona neopomíná zdůraznit, že při jejich pozorování „přes veškerou deformaci a násilnou dekompozici anatomických a fyziognomických rysů stále stojíme před lidskou postavou“ (s. 89) — obrazy se tak nepohybují ve sféře postupujícího abstraktna, nýbrž na „hranici mezi nezbytným zachováním figurace a rozvinutím defigurace“ (tamtéž).

Ne vždy však autorova průřezová, neúnavně rozbíhavá metoda funguje hladce: některé rozborů (např. zmíněného Bergmanova snímku /s. 234–237/) působí jako náhle utnuté v momentech, kdy by čtenář očekával rozvinutí argumentu, jiné zase příliš vycházejí z vágních popisů samotných tvůrců („Aniž To mělo podobu čehokoli“ ve Weinerově povídce /s. 94/). V dílčích pasážích se potom vyjevuje obecnější problém, který při formalizaci afektů a beztvorosti vyvstává: jak zařadit, abychom se při všem odmítání abstrakcí a negací nevrhli zpět do propasti reprezentace? Když autor dává figuru smazaného obličej u Weinerja do přímé souvislosti s deformovanou tváří ve Wildeově *Obrazu Doriana Graye* (1890) či v Lerouxově *Fantomu opery* (1910) (s. 150–158), dosahuje tím sice líbivého rétorického efektu, ovšem dopouští se nemístného zjednodušení. Zatlímco ve Weinerově experimentálněji laděné povídce lze za danou afektivně-vizuální figurou

8) Nevychází nicméně z převážně angloamerického kontextu afektové teorie, o němž jsem hovořil, nýbrž především z německé nové fenomenologie. Viz např. Josef Vojvodík – Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo 2014.

9) Básník „musí ovládat jazyk poezie, neboť básně se navzájem dorozumívají, a nenechá jedna trpět druhou.“ Jiří Kolář, *Měsíčník poezie*. In: *Dílo Jiřího Koláře III*. Praha: Odeon 1993, s. 107–109.

vycítit soubor ozvláštňujících či paradoxních operací, Wilde a Leroux s ní zacházejí přece jen více v rovině metaforické či zpodobňující. Autor správně vystihuje, že reprezentaci a performativitu nelze striktně oddělit (s. 10, 53, 62), nicméně by mělo být možné odstínit alespoň rozličné úrovně afektivity a performativity, které jsou v sebereflexivních útvech zpravidla daleko více přítomné než v tradičnějších narativních dílech. Jestliže se má naplnit volání po co nejrozmanitějších formách afektů v umění, je takové rozlišení potřebné.

Jakkoli Jirsova argumentace z legitimních důvodů není vedena přímo z pozic afektové teorie, domnívám se, že preciznější vymezení afektů by u některých problematických či nedostatečně reflektovaných koncepcí prospělo. Na mysl se vkrádají zejména otázky spojené se specifickými afektivními strukturami, rolí subjektu a významem diváka/čtenáře. V prvním případě není zcela zřejmé, jak si autor představuje konkrétní podoby afektů, případně jak se mohou lišit. V průběhu práce se například často opírá o pojem *unheimlich*, označující cosi „děsivě cizorodého a současně důvěrně známého“ (s. 38), který spojuje jak s beztvarostí, tak s afektivitou. Aplikace daného konceptu se vzhledem ke zvolenému materiálu (zvláště tedy k Weinerovu dílu) jeví logicky, byť ne úplně překvapivě, samotné předpoklady setkání tradičního, dnes už notně „opotřebeného“ pojmu s veskrze současnou koncepcí afektu by ovšem stály za hlubší promyšlení. Ne že by takový střet nebyl možný — v některých případech by byl dokonce žádoucí —, měl by se však odehrávat s vědomím jejich rozdílné povahy. Pokud autor navíc čerpá z Freudovy interpretace *unheimlich*, která primárně tematizuje niternou zkušenost, a s vnějškovým či (mezi)tělesným charakterem afektů je tudíž jen obtížně slučitelná, měl by vzájemný kontakt obou sfér vysvětlit opravdu dů-

kladně. Obecně lze říct, že zatímco rozkrývání formálních operací spjatých s afekty Jirsovi vychází, k zachycení afektů v množném čísle, na nějž apeluje Brinkemová,¹⁰⁾ se už nedostává — tento úkol tak zůstává výzvou pro další badatele.

Podrobnější komentář by si zasloužilo také pojetí subjektu, se kterým autor pracuje. V úvodu tvrdí, že jeho přednostním zájmem je postihnout estetický problém „setkání [beztvarosti] se subjektem“ (s. 25). Pakliže si zakládá na performativním charakteru beztvarosti, ale posléze i afektů a dalších teoretických pojmů, působí poněkud zvláště, že historicky a kulturně natolik zanesený koncept, jako je subjekt, vnímá v podstatě jako samozřejmost. Subjekt sice při kontaktu s beztvarostí prochází radikální proměnou, ale v tom případě už v momentu afektivní události musí být předem ustaven, a tím pádem jako by afektivním operacím či práci beztvarosti předcházel. Paradoxně zůstává daností i po zásahu tímto intenzivním prožitkem: deformující akt subjekt naopak „zachovává“ (s. 176), portrét absence v poslední kapitole potom dokazuje, že subjekt navzdory fyzické nepřítomnosti či neviditelnosti „nemůže nikdy zmizet“ (s. 316). V kontextu současného myšlení o afektech zní takto neproblematické pojetí subjektu podivně, jelikož afektovou teorii od počátku charakterizuje (mnohdy až zbytečně extrémní) snaha subjekt neutralizovat a do popředí zájmu umístit afektivní procesy subjektivace.¹¹⁾ Zkoumání afektů či spřízněných jevů se bez důsledné reflexe úlohy subjektu neobejde, otázka do budoucna zní, jakým způsobem je možné subjekt redefinovat, aniž by došlo k jeho vymazání.

Automatický předpoklad ustaveného a nezničitelného subjektu přerůstá i do autorova pojetí recepce. I když se Jirsův modelový recipient liší od rozptýleného či ustavujícího se subjektu afektové teorie, lze zde vysledovat podobný sklon afektové teorie ke ztotožnění reakcí figur na plátně s účin-

10) Eugenie Brinkema, c. d., s. xiii.

11) Toto tvrzení platí zejména pro spinozovsko–deleuzovskou větev afektové teorie, např. i fenomenologické studie afektů však s koncepcí subjektu pracují opatrně. K tématu subjektu a subjektivace v afektové teorii viz např. Marie-Luise Angerer, *Desire After Affect*. London, New York: Rowman & Littlefield 2015.

ky na diváka/čtenáře, potažmo k identitě tvůrčího záměru s výsledným efektem.¹²⁾ Divák/čtenář je opět spíše umělým konstruktem či rétorickou figurou, skrze niž autor umocňuje svůj argument, než „skutečnou“ bytostí, která na podněty dokáže reagovat nečekaným způsobem nebo vůči viděnému může zaujmout odstup. Fráze typu „bezprostřední zakoušení afektů tělem a smysly“ (s. 320) jsou zde naštěstí relativně méně přítomné, nicméně množství odkazů na „afikaci“ či „zasažení“ čtenáře bez bližší konkretizace naznačuje, že si autor s mimořádně složitou otázkou afektivních reakcí neví rady. Některé metodologické pasáže přitom vzbuzují naději, že by zažité koncepce afektivní odezvy mohl alespoň částečně revidovat: v úvodu spolu s Brinkemovou kritizuje „vágní rétoriku mnoha badatelů zabývajících se efektem z hlediska tělesnosti, emocionální responze a citového zasažení“ (s. 30), později s odkazem na van Alphena tvrdí, že „mezi efektem a vzbuzenou emocií či utvořeným významem není vztah kauzality“ (s. 117). Vzdor těmto proklamacím se však automaticky reagujícího diváka/čtenáře drží a úskalí daného pojetí vůbec nekomentuje. Na obranu autora je každopádně nutné dodat, že s problémem afektivní recepce si ze známých autorů dosud neporadil nikdo, dokonce ani revizionisté typu Brinkemové či van Alphena.

Uvedené náměty k zamyšlení by nicméně neměly zastřít veskrze pozitivní dojem z Jirsovy knihy. Promyšlenou syntézou několika přístupů autor dokázal do koncepcí afektu a beztvarosti vnést performativní a operativní ráz, který v dosavadních studiích na dané téma často chyběl nebo fungoval čistě na rétorické či intuitivní rovině. Nevychází sice přímo z kontextu afektové teorie, ale jeho „boční pohled“¹³⁾ nabízí četné inspirace, jež mohou přispět k obroušení tendencí k abstraktnosti, negativitě či senzualismu. V závěru uvedený poznatek, že afektivní exces bez-

prostředně souvisí s excesem mediálním (s. 320), zároveň při vhodném upřesnění může vést k ještě intenzivnějšímu propojení afektových studií s (nejen) německou teorií a filozofií médií, které by mělo za cíl domyslet problém rozličných forem afektů do krajních důsledků.

Jiří Anger

12) Těto tematice se blíže věnuji v některých pasážích své diplomové práce. Jiří Anger, *Afekt, výraz, performance. Transformace melodramatického excesu v díle Wernera Schroetera*. Magisterská diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta UK 2017, s. 27–34.

13) Dieter Mersch, c. d., s. 342.