

O afektu a melodramatu

Jiří Anger, *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excessu v kinematografii těla*. Praha: FF UK 2018.

Nová monografie Jiřího Angera, která se zabývá proměnami melodramatického excessu v kinematografii těla, je v tuzemském kontextu velmi podnětnou prací. Vyznačuje se svou orientovaností směrem k filozofickým koncepcím, skrze něž analyzuje vybraný materiál, a nastiňuje potenciál interpretačního přístupu založeného na přesvědčení o důležitosti tělesně-afektivních expresí pro filmový obraz.

Nepočítáme-li úvod a závěr, je kniha rozdělena do tří kapitol. První kapitola je nesena vyjasněním teoretických rámců Angerova výkladu, druhá kapitola se zaměřuje na transformaci melodramatického excessu a kapitola třetí se zabývá interpretací významu melodramatického afektu v díle Wernera Schroetera.

Anger již v úvodu vyjasňuje motivace, které jej vedly k tematizaci melodramatického excessu v kinematografii, přičemž klade důraz zejména na pojem afektu. Ten je pro celou práci naprosto zásadní a vytváří horizont rozumění, v němž se všechny tři kapitoly strukturují a vzájemně ovlivňují. Anger záměrně klade výchozí otázky mající značně obecný charakter, přitom ale odvislé od kritičtějšího přístupu k „afektivnímu obratu“. Autor sice popisuje jeho důležitost pro analýzy tělesné a transgresivní zkušenosti, na druhé straně však zdůrazňuje, že moderní afektová teorie

„mnohdy [...] pojímá afekt pouze negativně“ (s. 11), zatímco jeho přístup se snaží upozornit na pozitivitu afektivních zkušeností. Zmíněné výchozí otázky jsou následně artikulovány takto: „Lze natolik unikavý koncept, jakým se afekt stal, uchopit jako něco, co je vzdor této unikavosti možné postihnout? Pokud ano, jakých forem dokáže v různých médiích nabývat?“ (s. 11–12). V oblasti kinematografie jsou, jak je Anger přesvědčen, tyto otázky „obzvláště naléhavé, neboť dosavadní pokusy o uplatnění dané koncepce [tj. analýzy afektů v rámci filmového obrazu] v uměnovědných disciplínách většinou následovaly tendenci k abstraktní a negativní ontologii afektu“ (s. 12).

Angerem vypracovaná pozitivní ontologie afektu si klade nárok definovat, co je to afekt. Ten si dle ní lze představit jako „variabilní ozvlášťující výraz emocí, který vyjevuje, jakým způsobem se těla zasažená patosem mohou měnit, aniž by se ustálila ve snadno rozpoznatelných gestech či symbolech“ (s. 13). Autor pak artikuluje tři vzájemně propojené okruhy, v nichž pozitivní ontologie afektu nabývá vlastního výrazu. Podotýká přitom, že je nutno „a) prokázat, že afekt disponuje pozitivními, temporálně ukotvenými vlastnostmi, b) ukázat, že se ve filmovém umění může projevat v konkrétních modech či variantách,

c) rozkrýt, co dokáže provést s filmovou formou nejen na úrovni tělesnosti“ (s. 13).

Autor proto obrací pozornost k jedné z možných variant „ztvárnění afektivní zkušenosti“, k „melodramatickému excessu“ (s. 13), který definuje jako „variabilní soubor stylistických prostředků [...] sloužící k vyjádření krajních emocionálních stavů a situací, konkrétně utrpení a souvisejících ‚pasivních‘ emocí plynoucích z nedosažitelnosti objektu touhy. Tento druh excessu se typicky uplatňuje ve zlomových momentech, kdy děj v důsledku šokujícího zjištění či intenzivního vzplanutí ustrne ve statickém a symbolickém uspořádání — buď skrze živý obraz, nebo detailem tváře — a vše se soustředí na gesta a pózy hrdinů, kteří situaci vstřebávají, ještě než jsou schopni na ni adekvátně zareagovat“ (s. 14). Na základě těchto poznámek Anger zmiňuje „dvousměrný pohyb mezi melodramatickým excessem a afektem“ (s. 16), kdy 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“ (s. 16).

Je logické, že první kapitola nastiňuje možné přístupy k afektivní zkušenosti. Vychází přitom z linie, kterou autor nazývá deleuzovsko-spinozovskou. Anger se nejprve vhodně obrací k definici afektu u Spinozy, poté přechází k Deleuzově (a Guattariho) recepci a proměně konceptualizace afektu, která souvisí s Deleuzovou tendencí dát afekt do souvislosti se stáváním se. Na přibližně čtyřech stranách (s. 21–25) prochází autor celek Deleuzova díla (odkazy na Deleuze jsou ale přítomné v celé knize), vyrovnává se s tématy, jež souvisejí s analýzami melodramatu, a výklad doplňuje recepci Massumiho. Mimo to zmiňuje, že

v případě Deleuze přichází do hry i inspirace Bergsonovou koncepcí afektivního těla a Nietzscheho pojetím vztahů sil. Anger zároveň podotýká, že Deleuzovo schéma nelze převzít bez jemných revizí, protože afektová teorie musí reflektovat to které médium. V případě filmového média se jedná o specifický způsob práce s časem, neboli práce s tím, jak je samotná povaha času nikoliv reprezentována, ale promyšlena a konstruována. Vymezuje se také vůči často užívanému pojmu „senzace“, který podle Angera až příliš zdůrazňuje aktuální prožitek/náraz, nikoliv však trvání, a proto dodává, že je možné se inspirovat i německou novou fenomenologií (zejména Bernhardem Waldenfelsem).

Je však poněkud složité vyznačovat problematické momenty určité teorie (či spíše určitého myšlení), není-li jim věnována dostatečně velká pozornost. Pokud má být ona „deleuzovsko-spinozovská“ linie inspiračním momentem dalšího zkoumání, nemělo by jí být věnováno více než jen několik stran? Když Anger zmiňuje vliv Bergsona a Nietzscheho (potažmo Whiteheada) na Deleuzovu filozofii, nijak dále nevysvětluje, jak Deleuze s těmito autory pracuje a jak naopak oni na různých úrovních ovlivňují jeho myšlení. Zcela jistě je to vysvětlitelné záměrem publikace, nejedná se přece o exegezi Deleuzova díla, ale odkazy takto působí spíše parciálně a nejsou nápomocné k vysvětlování. Nebylo by ale také v kontextu zkoumané problematiky třeba reflektovat vztah síly a těla u Nietzscheho a to, jak podle Deleuzova názoru souzní se Spinozou? Nebylo by vhodné se více zastavit u Bergsona, respektive u dvou Deleuzových raných studií z 50. let, z nichž vyplývá vztah trvání a vnitřní difference s afektivní zkušeností?¹⁾ Rovněž by stálo za to pojmut v širších souvislostech vztah afektu a afekce, i s ohledem na Deleuzovo dvousvazkové dílo o filmu; tato di-

1) Anger píše o Bergsonově pojetí trvání jako příliš „psychologizujícím“ a navrhuje uchopit jej jako „heterogenní, nehierarchickou mnohost“ (s. 30). Myslím však, že i u Bergsona je trvání chápáno jako heterogenní, a nikoliv jako homogenní proud (jak dokazuje např. jeho rozlišení mezi pamětí a hmotou, respektive časem a prostorem), čímž Bergson brojí proti dobovému psychologismu. Henri Bergson, *Hmota a paměť: Esej o vztahu těla k duchu*. Praha: Oikoymenh 2003.

stínky se v Angerově výkladu spíše jen mihne. Na straně druhé Anger přesně rozvíjí mnohé z Deleuzových pojmů a tezí (za povedenou pokládám zejména Angerovu recepci *Diference a opakování* či *Logiky smyslu* a také reflexi současných autorů, kteří Deleuzovy koncepty používají při analýzách filmového obrazu).

Zatímco v první kapitole Anger velmi zajímavým způsobem přibližuje význam a užitnost pojmu afektu v oblasti kinematografie, v kapitole následující přechází k samotnému melodramatu. Velmi přesně zmiňuje složitou uchopitelnost daného fenoménu (z toho důvodu se také nejedná o historicky fundované zkoumání odkrývající „původ“ melodramatu), který se projevuje napříč „vysokou“ i „nízkou“ kulturou. Zároveň zdůrazňuje, že pro „účely zkoumání afektů disponuje melodramatický exces jedinečným potenciálem: i ve svých nejjednodušších manifestacích podtrhuje význam tělesnosti a emocionality jak ve fikčním dění, tak ve vztahu k diváckému prožitku“ (s. 49). Za jednu ze základních charakteristik melodramatického excessu Anger považuje „temporální charakter výrazu“ (s. 52), kdy pojem výraz je dán do souměrnosti s událostí, která je prchavá a zároveň deteritorializující. Když se autor zabývá různými formami melodramatického excessu, všimá si také jeho vztáženosti k rituálu, respektive k rituálním principům, za nimiž stál Artaud. Jak dodává, „soustředěnější příznaky rituální tendence lze [...] zaznamenat v americkém undergroundovém filmu od konce 40. do začátku 70. let“ (s. 60). V neposlední řadě také Anger zmiňuje vztah melodramatické expresivity a hyperbolicky zvýrazněných tělesných projevů, kdy tělo hraje zásadní úlohu v rámci překonávání „limitů a rozehrávání paradoxů“ (s. 80), a zdůrazňuje zejména rovinu performance, a to takovým způsobem, který zohledňuje pozitivní ontologii afektu a výrazivost tělesné materie.

V poslední kapitole věnuje Anger pozornost významu melodramatického afektu v díle Wernera Schroetera, o němž píše, že „ve svých hyperbolicky stylizovaných dílech uplatňuje široký reper-

toár melodramatických prvků, od mizanscény nasycené expresivními znaky (barvy, světla, hieroglyfy, zvuky atd.) přes „děj“ zhuštěný do pregnantních okamžiků až po těla zamrzlá v agonických gestech“ (s. 101). Tato kapitola je velmi povedená a Anger v ní precizně ukazuje, nakolik se myšlení pracující s pojmem afektu může uplatnit v rámci analýzy konkrétního materiálu. V závěru pak podotýká, že předložené analýzy, které se zaměřovaly na filmové experimenty mezi 50. a 80. lety, tvoří nutné podloží pro další zkoumání: „Představují totiž svěbytnou laboratoř, v níž se experimentovalo s různorodými cestami, jak by afektivní zkušenost mohla být tvarována, potažmo jakým způsobem by se filmová forma mohla sama stát afektivní“ (s. 148).

Nutno konstatovat, že Jiří Anger připravil publikaci, která v sobě spojuje filozoficko-uměnovědný fundament a minuciózní analýzu filmových obrazů, přičemž se jedná o interpretace svěží, stylisticky a myšlenkově vnitřně konzistentní. Jistá nedořečenost v případě filozofických východisek není nutně na škodu, neboť autor zdatně nastínil téma a zároveň poukázal na možné cesty, jimiž se filmová věda může do budoucna ubírat.

Martin Charvát