

## Jazyk tvarovaný excesem: afekt a jeho performativní medialita

TOMÁŠ JIRSA

---

Během posledních dvou dekád zažívá téma afektivity v humanitních vědách skutečný rozmach, a to díky tzv. obratu k afektu (*affective turn*), který poznamenal tak odlišné disciplíny, jako jsou politická teorie, sociologie, kognitivní psychologie či kulturní studia. Mezioborový zájem ilustrují početné studie, antologie a „readery“ zkoumající problematiku afektů a afektivity v oblasti estetiky, filmové teorie a filozofie, ale třeba i v souvislosti s environmentálními a etickými otázkami architektury a urbanismu. S jistým zjednodušením lze prohlásit, že nepopiratelný význam tohoto obratu pro oblast estetiky, teorie umění i literární vědy spočívá v přenesení pozornosti z jednostranně sémiotické perspektivy a roviny reprezentace na událostní a performativní rozměr díla, ale stejně tak ve zvýšeném zájmu o smyslovou aktivitu recipienta zahrnující jeho afektivní a tělesnou angažovanost.

Literární věda si však od tématu afektu dosud udržuje odstup a ve většině případů jej odsouvá do široké oblasti recepční estetiky, případně jej ztotožňuje s neanalyzovatelným prožitkem, citovým zasažením čtenáře či jeho emocionální rezonancí. Afekt se tak z pohledu této disciplíny ukazuje jako čistě subjektivní „privatissimum“, jehož vzruchy jsou pro literární zkušenost sice podstatné, faktické zakotvení v literární struktuře však nenacházejí. Následující řádky se proto tuto metodologickou zdrženlivost pokusí překlenout hledáním odpovědí na otázky, co vlastně afekty s jazykem dělají a jakými způsoby v literárním textu operují.<sup>1</sup> Nejdříve stručně nastíním základní východiska afektivního obratu a současně okomentuji některá z jeho úskalí. Poté se zaměřím na několik podle mého názoru nejpłodnějších konceptů současného myšlení o afektivitě v oblasti filmové teorie, vizuální antropologie a filozofie médií, jež problematiku afektu zkoumají z hlediska jeho estetické performativity a mediality.<sup>2</sup> Na základě stručné analýzy dvou povídek Edgara Allana Poea se pak ve třetí části pokusím rozšířit dosavadní koncepci afektivních operací směrem k větší pozornosti k formě a jazykové textuře. Na závěr představím hypotézu o aisthetické povaze afektů a jejich schopnosti překračovat hranice napříč různými médii a estetickými formami.

### V BLUDNÉM KRUHU AFEKTIVNÍHO OBRATU

„Zdá se nám, že noví teoretici afektu se často drží vysoce abstraktní a odtělesněné představy mysli či rozumu jen proto, aby ji vzápětí zavrhli. Proč bychom ale na takovou představu vůbec měli přistoupit?“, ptá se historička přírodních věd Ruth Leys

(2011, 458) a poukazuje tak na jednu z největších slabin teorií autorů hlásících se k afektivnímu obratu, a sice na podezřele vyostřenou dichotomii mezi racionalistickým a co možná nejchladnějším pojetím významu a zcela nepodloženým předpokladem, že vše, co tomuto významu není podřízeno, náleží tělu. Na myslí má zejména nejcitovanějšího proponenta afektové teorie Briana Massumiho a jeho chápání afektu jakožto autonomní, tělesné a virtuální „asignifikantní intenzity“. Jeho esej *The Autonomy of Affect* (Autonomie afektu) vychází společně se studií Eve Kosofsky Sedgwick a Adama Franka v roce 1995, který bývá označován jako základní milník, ne-li rovnou počátek afektivního obratu.<sup>3</sup>

Genealogií tohoto paradigmatického obratu začíná téměř každá práce pojednávající o afektivitě a většinou se jen nepatrně liší akcentem na toho kterého předchůdce a počátkem datace. Obsahem následujícího shrnutí tedy nemá být ucelené představení jeho zdrojů a vyústění, vytyčím jen několik referenčních východisek, jež dodnes teoriím afektu udávají směr, a to zejména v oblasti estetické reflexe. Jako diskurzivní zakladatel myšlení o afektech bývá zmiňován Baruch Spinoza, který je ve své *Etice* (1677) vymezil jako „stavy těla, jimiž se zvětšuje nebo zmenšuje jeho schopnost něco konat“ (Spinoza 1977, 179). Je-li příčina těchto afektů v nás, pak se jedná o afekty aktivní, z nichž tím nejvýznamnějším je rozumové poznání, v opačném případě máme co do činění se stavy pasivními vyvolávanými nesvobodu čili vášněmi (*passiones*), přičemž obě kategorie mají společný původ v touze, radosti a smutku.<sup>4</sup> Afekt pak Spinoza postuluje coby základní hybnou sílu lidského jednání i myšlení, jež s idejemi věcí v myslí zachází stejně, jako „se řadí a spojuje afekce těla neboli představové obrazy věcí v těle“ (347).

Nutno ovšem upřesnit, že v rámci afektových teorií je Spinozova filozofie obvykle čtena prizmatem prací Gillesse Deleuze, který jeho – ale rovněž Humeovy, Nietzscheho a Bergsonovy – impulzy rozvinul do pojetí afektu jakožto neosobní, primárně tělesné intenzity, jejíž vibrace působí přímo na mozkovou kůru a nervový systém a způsobují „otřes myšlení“ (*un choc sur la pensée*) (2006, 87). Těmito srážkami jsou mysl i tělo hluboce zasaženy a transformovány, podle Deleuze se proto afekt projevuje jako efektivnější spouštěč hlubší reflexe než racionální průzkum, a to díky způsobu, jakým nás uchopuje a nutí k tomu, abychom se mimovolně zapojili (srov. van Alphen 2008, 22). Druhou významnou referenci afektivního obratu pak představují práce psychologa Silvana Tomkinse,<sup>5</sup> který v 60. letech koncipoval psychobiologickou teorii afektů založenou na devíti neměnných kategoriích postihujících ryze biologické aspekty emocí (zájem/vzrušení; potěšení/radost; překvapení/leknutí; zloba/vztek; strach/hrůza; stud/potupa; odpor a čichová nelibost – neologismus „dissmell“), jimž odpovídá charakteristický, všem kulturám i rasám společný výraz tváře. Více než tento přístup, který vstoupil do slovníku kognitivní psychologie jako „basic emotions approach“, je zde podstatný fakt, že Tomkins chápal afekty jako stěžejní motivace člověka, jež přesahují hranice individuality a fungují jako významné amplifikátory pohnutek a kognitivních systémů (1995, 87).

Tomkinsonovy podněty rozvíjí zakladatelská esej Sedgwick a Franka, jež vychází z neurovědeckých přístupů pojímajících emoce coby inherentně nezávislé na lidských intencích. Afekty tak oba autoři chápou jako souhrn vrozených, mozkiem

i tělem automaticky vyvolávaných reakcí a projevů, jež fungují vně oblasti vědomí a záměrného konání. Podstatná je rovněž skutečnost, že tato stať měla mimořádný vliv na chápání role tělesnosti v rámci formování a proměn queer identity (Leys 2007, 441). Zdánilivě zcela odlišný je pak přístup sociálního teoretika a filozofa Briana Massumiho, který ve snad až příliš těsné návaznosti na Deleuze a pod vlivem radikálního empirismu Williama Jamese a procesuální filozofie Alfreda N. Whiteheada prezentuje afekty ve smyslu fyzických a autonomních reakcí, přesahujících vědomé stavy vnímání směrem k vnímání tělesnému, jež vědomé percepci předchází (2002, 23 – 45).<sup>6</sup> Massumiho klíčovým výrazem je pak intenzita, která má afektu zajistit jeho odpojení od subjektivních, signifikantních a funkčních kauzalit, jimiž se vyznačují podstatně uchopitelnější kategorie emocí.

A právě tyto atributy odhalují často poněkud vágní a negativní rétoriku, která afekt – a to dosti repetitivně – prezentuje jako něco navýsost iracionálního, intuitivního, nereprezentativního, nesymbolického, antisystémového a významové struktury unikajícího, jedním slovem asignifikantního. Namísto vysvětlení operativní povahy afektů, tedy jakých forem nabývají, jak se chovají a co přesně v textu či na obrazech dělají, se mnozí autoři hlásící se k afektivnímu obratu uchylují ke značně hermetickým výrokům, jež mají platnost pouze v rámci přistoupení na konkrétní deleuzovský slovník: „Afekty jsou *virtuální synestetické perspektivy*, zakotvené (a funkčně omezené) aktuálně existujícími, konkrétními věcmi, které je ztělesňují. Autonomie afektu spočívá v jeho podílu na virtuálu. *Jeho autonomie je jeho otevřenost*“ (35). Ukázkou příznačné negativní rétoriky je pak možné nalézt kupříkladu u sociologa Bena Andersona, podle nějž jsou afekty „neosobními intenzitami, které nepatří ani subjektu, ani objektu – a ani nepřebývají v prostředkujícím prostoru mezi subjektem a objektem“ (2010, 161).

Z uvedených důvodů vystavila nedávno obrat k afektu zásadní kritice filmová teoretička Eugenie Brinkema, o jejíž formální koncepci bude řeč vzápětí. Brinkema se vyrovnává s posedlostí afekty v současných humanitních disciplínách a odkrývá mnohá klíšé, jež bývají s afektem konstantně spojována, především jeho negativní teoretické uchopení. V nezastřeně ironickém tónu se obrací proti repetitivnosti, s níž mnoho autorů daného „meta-obratu“ neúnavně zdůrazňuje nepostihnutelnost, intenzitu a tělesnou podmíněnost afektu. Na mušku si však bere nikoli Deleuze samého, ale spíše jeho epigony, jejichž teorie afektu sarkasticky a s odkazem na Deleuze slavnou práci *Différence et répétition* (Diference a opakování, 1968) označuje za „opakování bez diference“ (2014, xiii). Afektivní obrat je podle ní sám „doslova afektovaným, afekty zatíženým obratem“, který sice volá po novém přístupu, vášnivě však hájí především svou vlastní polemickou rétoriku, činící z afektu určitou „negativní ontologii humanitních disciplín“ (27, 31). Jako ryze řečnická se pak jeví její otázka, zda tyto přístupy, zakládající si na své rezistenci vůči systému a struktuře, umožnily komplexnější porozumění uměleckým principům, jako jsou nahodilost, potencialita a hra.<sup>7</sup>

Účelem přítomné úvahy však není hledání slepých skvrn a rétorických pastí afektivního obratu, nýbrž osvětlení a rozpracování koncepcí, které jsou pro otázky po tom, jakými způsoby afekt operuje v samotné verbální textuře a při interakci s reci-

ipientem, podstatně plodnější. Nadále proto budu vycházet zejména z přístupů dvou autorů, kteří se afektivitou zabývají nad konkrétním estetickým materiálem a které navzdory odlišným východiskům spojuje snaha afekt co nejpřesněji situovat a popsat. Jedná se o průkopnickou studii vizuálně-literárního teoretika Ernsta van Alphen (2008) a zmíněnou práci Eugenie Brinkemy (2014), analyzující formální a strukturní rozměr afektů ve filmu.<sup>8</sup>

## MEZI AFEKTIVNÍM PŘENOSEM A DESUBJEKTIVIZOVANOU FORMOU

Van Alphenův přístup k afektu tvoří podnětnou syntézu dvou na první pohled spíše disparátních směrů – kognitivního a psychobiologického výzkumu tomkinsonovského stříhu na jedné straně a poststrukturalistického uvažování Deleuze a Masumiho na straně druhé. Afekt sice v návaznosti na oba zmíněné autory chápe jako energetickou intenzitu, která uniká jednoznačnému pojmenování i okamžitému rozpoznání a má fyzický dopad na vnímatele, tuto koncepci však posouvá směrem k afektivnímu přenosu mezi uměleckým dílem a jeho recipientem. Podstatně přitom je, že van Alphenovo tázání po tom, co vlastně znamená, je-li čtenář-divák nějakým dílem *zasazen*, je rámováno především konkrétním prožitkem s uměleckým dílem, jak jej vylíčil kubánsko-americký vizuální umělec Félix González-Torres po svém iniciačním setkání s „bezobjemovou skulpturou“ *Gold Field* (Zlaté pole, 1980 – 1982), tvořenou plátem čistého zlata, jejíž autorkou je Roni Horn a jež se svou naprostou střídmostí stává nečekaným spouštěčem imaginace a reflexe, „novou krajinou i možným horizontem“ (1996, 68).

Právě díky tomuto zprostředkovanému setkání van Alphen v protikladu k časté identifikaci afektů s něčím ryze subjektivním či osobním přesvědčivě zdůrazňuje jejich primárně sociální povahu. Nejdříve se však po vzoru Jill Bennett (2005) vymezuje vůči upřednostňování strategií reprezentace – hledajících význam v aktuálním světě a vně uměleckých forem – na úkor afektivní účinnosti a epistemického rozměru díla. Těmto sémanticky orientovaným přístupům vycházejícím z dominantního kulturně-politického „slovníku“ podle něj chybí především zaměření na *událost*, jež bývá tak často zanedbávána ve prospěch více či méně popsatelné verbální či vizuální struktury. „Ne všechno umění je reprezentující,“ poznamenává van Alphen ve své kulturní diagnóze, „a i když umění reprezentující je, mnoho jeho aspektů takových není, neboť fungují na základě nereprezentativních strategií“ (2008, 22). Tato kritika však není samoučelná a připravuje půdu pro vypracování argumentu o relační a performativní povaze afektu.

Jak známo, bývá pojem afektu zaměňován zejména za emoce a pocity, za což může jeho jednostranně chápaná etymologie (z lat. *affectus*, označujícího vášně či emoci), ale také jeho časté ztotožňování se subjektivními duševními stavy. Například Charles Altieri jej ve vztahu k estetice užívá jako zastřešující termín pro čtyři různé psychické stavy: pocity, nálady, emoce a vášně, přičemž však zdůrazňuje, že na rozdíl od nich je afekt podmíněný nejen smyslovou reakcí, ale také imaginací (2003, 232).<sup>9</sup> Skutečnost, že afekty fungují jako „energetické intenzity“, implikuje, že samy o sobě nemají specifický obsah nebo význam, tudíž je ani nelze vměstnat do odpovídajícího verbálního

vyjádření. A právě to je odlišuje od citů a *pocitů*, které Teresa Brennan definuje jako „vjemy, jež našly vhodné vyjádření ve slovech“, a sensorické stavy utvořené konkrétní myšlenkou (2004, 116). Podobným způsobem lze odlišit afekt od dalšího pojmu, s nímž bývá často směřován, a sice od *emocí*, jež nesou ryze subjektivní a osobní obsah a jejichž zakotvenost ve sdílené jazykové zkušenosti je činí rozpoznatelnými a srozumitelnými.<sup>10</sup>

Na základě Tomkinsových tezí o afektech jako spouštěcích mechanismech motivačních i kognitivních procesů a závěrů Brennan o jejich sociální interakci van Alphen staví svůj argument o jejich schopnosti *relace*, tedy přenosu mezi jednotlivými subjekty a uměleckými díly. Není proto tolik podstatné, že na rozdíl od ryze subjektivních emocí, pocitů, vášní a nálad afekt pravděpodobně nenesé žádný specifický a pojmenovatelný obsah, pro pochopení jeho operativní – a mediální – povahy je důležitější, že jakožto „energetický relační proud“ a „tělesná intenzita“ má vůči všem těmto stavům i reflexi tvořivý potenciál. Afekt tak „pocity, emoce a myšlenky *produkuje*“ (2008, 24). Podle něj totiž původ afektů nespočívá v psychickém rozpoložení subjektu, ale v literárních textech a vizuálních artefaktech, jež tyto afekty přenášejí, a to jak v komunikaci s divákem-čtenářem, tak mezi sebou navzájem. Mezi afektem a vzbuzenou emocí navíc nefunguje vztah psychické kauzality, neboť tentýž afekt může u nejrůznějších jedinců vyvolat zcela odlišné reakce, myšlenky či pocity. Zabývat se afektivitou a afektivními operacemi v umění proto neznamená pouštět se na půdu psychologického rozboru díla či intencí jeho původce, nýbrž zaměřit se na způsoby interakce a přenosu intenzit, jež sice nenesou jednoznačné významy, jejichž imaginární, senzuační a epistemické kvality jsou však pro jejich performativně-estetický účinek nepostradatelné (srov. Fischer-Lichte [2001] 2016, 322 – 323).

Ve zjevném kontrastu k relačnímu chápání afektu pak stojí novátorské pojetí Eugenie Brinkemy, která zkoumá, jakými způsoby je afekt přítomen ve významové struktuře díla, jak přesně jsou afekty produkovány audiovizuálními formami a jak afekt komunikuje, či naopak zamlčuje svůj obsah na úrovni reprezentace. Už sám název práce zdůrazňující určitost detekovatelných afektů – *The Forms of the Affects* (Formy afektů) – vystihuje její analytický přístup. Brinkema nejenže tvrdí, že konkrétním afektům, jakou jsou žal, znechucení, úzkost, nostalgie či radost, odpovídají přesně popsatelné formy, ale rovněž argumentuje, že specifické filmové struktury se oněm konkrétním afektům podobají. Například při analýze snímku *Funny Games* (1997) režiséra Michaela Hanekeho, rezignujícího na klasické vyprávění a zřetelnou psychologii postav, „samotná forma navazuje na zvláště bolestné utrpení, dává mu tvar, závažnost, intenzitu i sílu“ (2014, 99). Stěžejní afekt truchlení se pak projevuje nikoli na základě narativního obsahu, ale jako záležitost formy, kompozice a struktury konkrétních výjevů. Afekty se tak ukazují jako ryze smysluplné a formální elementy.

Oproti pracím, jež se zabývají především emocionální responzí, kterou díla vyvolávají, je podle Brinkemy afekt situován *již* na úrovni kompozice, a nikoli teprve *posléze* v citovém pohnutí vnímatele, jeho duševním či fyzickým zasažení. Vedle pevného zakotvení v konkrétním tvaru Brinkema za stěžejní kritérium afektu pokládá jeho exterioritu, která jej autonomizuje, zbavuje intencionalitu, a tím i niternosti sub-

jektu, kterému domněle patřila. Na většinou jednoznačně komentovaném příkladu „slz“ Marion, ubodané protagonistky Hitchcockova snímku *Psycho* (1960), ukazuje ambivalenci tohoto obrazu, zachycujícího něco mezi kapkou vody a emocionálním sekretem, který nereprezentuje pláč ve smyslu projevu subjektivního nitra, nýbrž „čirou exterioritu emocionálního znaku“, kterou Brinkema nazývá „ektoafektem“ a chápe jako „formální afektivitu tvaru, struktury, trvání, linie a světla“ (22 – 23). Jakožto substance na jedné straně a samostatný objekt na straně druhé opouští tato slza jak subjekt, tak tělesnost, což ji však nijak nezabavuje tvaru.<sup>11</sup> Aktivita se tak přesuává od prožívajícího subjektu k formě, jež se stává afektivním agentem.

Jakýkoli individuální afekt pak vystupuje jako desubjektivizovaný a odtělesněný element, jako „do sebe se zavinující exteriorita“, která je podmíněna svou textuální formou. Nezávislost afektu na konkrétním těle a subjektu nasvětluje Brinkema polemicky vůči tzv. intencionálnímu afektu, jehož cílem je probudit nějakou předem stanovenou emoci a diváka citově angažovat, ale rovněž vůči fenomenologicky orientovaným přístupům chápajícím afekt vzhledem k prožívajícímu subjektu. Na základě dané modality afekt odpovídá spíše neintencionálnímu principu, který odolává atributům tzv. teleologického diváctví, hledajícího především senzuační vzruchy. Afekt však podle Brinkemy nemá být ztotožňován s produktem exprese či smyslových zážitků diváka, nýbrž metodou „close reading“ analyzován, jak elegantně a deleuzovsky dodává, ve smyslu „*repli that does not reply*“ (25, 36).<sup>12</sup> Namítnout by zde pochopitelně šlo, že takto formálně chápaný afekt se nejen do sebe zavíjí, ale ve zpětném pohybu se rovněž *rozvíjí* a vstupuje do jazyka literárního textu či obrazové matérie a v důsledku i do diváka-čtenáře. Přiznání takové afektivní směny by však pro Brinkemu znamenalo připustit, že její přísně formalistické stanovisko nestojí nutně v opozici k teoriím přenosu.<sup>13</sup> Že lze oba přístupy k afektivitě, formální a relační, produktivně smířit, se ostatně pokusím ukázat níže.

Bylo by však omezující hledat konceptuální aparát pro porozumění „práci afektu“ v umění a literatuře jen v diskurzu, který jej explicitně klade do středu svého zájmu. Zásadní výzvu pro výzkum afektivity lze totiž spatřovat také ve dvou dalších, bytostně interdisciplinárních směrech. V první řadě jde o posthermeneuticky orientovanou koncepci Hanse Ulricha Gumbrechta, a sice jeho průzkum literárních *atmosfér* a nálad, jež nás ve svém zpřítomňování zasahují fyzicky, hmotně i afektivně, tedy naprosto stejně jako počasí nebo hudba.<sup>14</sup> Právě taková ontologie literatury, která by nebyla založena jen na paradigmatu reprezentace a namísto toho se snažila o uchopení specifického naladění neboli „*Stimmung*“, podle Gumbrechta „nabízí literární vědě možnost získat zpět vitalitu a estetickou bezprostřednost, které se z ní z velké části vytratil“ (2012, 12).<sup>15</sup> Ohledávání těchto atmosfér se pak Gumbrecht věnuje nejen v románech Thomase Manna nebo kanonických dílech francouzského surrealismu, ale rovněž při analýze melancholického ladění zamlžených krajín Caspara Davida Friedricha či při poslechu barvy, rytmu a intenzity hlasu Janis Joplin.

Druhou oblastí, jež nabízí množství impulzů pro výzkum afektivity, je současná vizuální antropologie Hanse Beltinga, Georgese Didi-Hubermana či Petera Geimera. Tato disciplína – nazývaná též podle Beltingovy stejnojmenné práce jako antropologie obrazu (*Bild-Anthropologie*, 2001) – zkoumá dynamický pohyb obrazů napříč

dějiny, kulturami i médií, přičemž jejich performativní a teoretické síle přikládá podstatně větší význam než autorskému záměru a historickému či technologickému kontextu jejich vzniku (Belting 2011, 36). Otázku po antropologickém rozměru obrazů tento směr klade na základě sledování nejrůznějších podob podvědomého a symptomatického „přežívání“ estetických a afektivních vzorců napříč jednotlivými díly i historickými epochami. Daná anachronní perspektiva dluží mnohé myšlenkám Abyho Warburga, především jeho pojmu *Nachleben* označujícímu časovou souhru kontinuit a diskontinuit zakotvenou v nevědomí obrazů, symptomální zjevení a „fragmentární průniky starých obrazů do obrazů přítomných“ (Didi-Huberman 2002, 491). Společné teoretické gesto těchto autorů pak spočívá v posunu chápání obrazu mimo tradiční schéma intencionality a lidského konání ve prospěch metamorfóz obrazových forem.<sup>16</sup> A právě tyto mediální a materiální metamorfózy jsou podmíněny činností afektů.

### SETKÁNÍ JAZYKA S *UNHEIMLICH*: EDGAR ALLAN POE A MATERIALITA AFEKTIVNÍCH FIGUR

Při pohledu na produkci posledních dvou dekad se nicméně zdá, že literární vědu mezioborové impulzy spojené s afektivním obratem ani jeho tlak na přehodnocení stávajícího pojmového repertoáru humanitních disciplín příliš nenadchly. Jednou z hlavních příčin je patrně skutečnost, že afekty bývají často odsouvány do vágní oblasti neanalyzovatelného prožitku či emocionálního, a tedy nutně subjektivního zasažení čtenáře (srov. Robins 2005). Z hlediska naratologických směrů, vycházejících primárně ze sémiotiky a strukturalismu, se tato oblast může jevit jako – v lepším případě – neexaktní psychologizování, nebo – v případě horším – jako „dojmologie“. Určitý pokus o propojení naratologie s teoriemi afektu představuje práce Patricka Hogana *Affective Narratology: The Emotional Structures of Stories* (Afektivní naratologie. Emocionální struktury příběhů, 2011), jak už ale naznačuje sám její titul, pojem afektu je tu okamžitě ztotožněn s emocionální responzí čtenáře. Především v návaznosti na současný kognitivní výzkum a postnaratologické směry Hogan ukazuje, že narativní výstavba, strukturu příběhu, a dokonce i žánru jsou systematickým produktem lidských emocí. Na samotnou operativnost afektu uvnitř jazykové matérie textu se však nedostane.

Vraťme se proto nyní k van Alphenově relačně-operativnímu pojetí, jež se snaží přenést pozornost od tzv. alegorického čtení sledujícího především významové aspekty narativu ke čtení afektivnímu, orientovanému na modalitu vyprávění, temporalitu, proces identifikace a vizuální aspekty, včetně detailů, jež jsou z hlediska příběhu často nepodstatné.<sup>17</sup> V této souvislosti stojí za zmínku van Alphenův požadavek na resuscitaci strukturalistické naratologie, která by umožnila určit, kde a jak literární text afekty produkuje. Zatímco totiž současnému literárněvědnému diskurzu činí potíže porozumět afektivnímu aspektu zkušenosti čtení, čtenář sám touto zkušeností prochází bez potíží (2008, 27). Přes veškerou inspirativnost zůstávají jím navrhované afektivní operace omezeny především na dva konkrétní projevy, a sice čtenářovu identifikaci s fikční postavou či vyprávěčem na jedné straně a intenzivní vizualizaci, např. v působivých fyzických popisech, jež jsou schopny evokovat konkrétní obraz,

na straně druhé (27 – 28). Z tohoto důvodu chci zmíněné afektivní operace rozšířit a s ambicí klást si otázky po tom, jak se afekty dostávají formálně, materiálně a vnímatelně dovnitř textu, se pokusím navrhnout operaci další.

Ta by spočívala v konkrétní performativní modalitě, a sice ve tvarování jazyka prostřednictvím setkání s něčím obtížně pojmenovatelným, cizorodým, a přesto povědomým, tedy s tím, co Sigmund Freud (1919) pojmenoval výrazem *unheimlich* a co chápal jako „onen druh něčeho vyvolávajícího úlek, jenž vychází z toho, co je odedávna dobře známé“, tedy jako určitou afektivní nuanci uvnitř něčeho, co děsí právě na základě své povědomosti (2003, 173 – 174). Řečeno trochu jinak, jakmile jazyk psaní „narazí“ na cosi děsivého a *unheimlich*, afektivně silný obraz či jinou intenzivní smyslovou entitu, právě tato srážka jazyk proměňuje v *médium* nejednoznačného, ale do konkrétních forem vtěleného afektu. Ten mění rytmus jazyka, vychyluje jej z narativu a rozostřuje jednoznačnou reprezentaci. Jazyk se v momentech této srážky s *unheimlich* stává více hmatatelný a *figurální* než čitelný. Touto figurálností mám na mysli proces, který Jean-François Lyotard vymezil jako prostorovou manifestaci jazyka na pomezí viditelného a čitelného (1974, 13). V návaznosti na další teoretiky tohoto hybridního pojmu (Deleuze 2002, Gervais-Lemieux 2012) lze figuru označit jako mediální *rozhraní* díla obdařené kulturní paměti, věděním a afekty, jako místo estetické a současně teoretické produkce.

Jako příklady těchto afektivních figur, utvářejících svébytnou a fyzicky působící atmosféru textu, uvedu dvě povídky amerického „temného romantika“ Edgara Allana Poea, *Ligeia* (1838) a *Berenice* (1835).<sup>18</sup> Téma i narativní osnovu *Ligeie* tvoří posedlost pohledem a uhrančivýma očima stejnojmenné hrdinky, zesnulé první ženy vypravěče, která v sobě spojuje upíří imaginaci s archetypem animy a charakteristickou estetikou manýrismu (srov. Huckvale 2014, 96 – 97 a Rippl 1996, 224). Tyto oči se po Ligeině smrti opakovaně objevují před zrakem postupně šilícího a požíváním opia zesláblého vypravěče a svou četností i intenzitou evokují *unheimlich* návrat vytěsněného, který je současně návratem Ligeiny bytosti. Tvar, barva ani třpyt nejsou tím, co jazyk Poeova textu neustále akcentuje, nýbrž jejich zvláštní, afektivně-mediální efekt.

The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it! What was it – that something more profound than the well of Democritus – which lay fare within the pupils of my beloved? What *was* it? I was possessed with a passion to discover. Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! they became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest of astrologers (Poe 2000, 57).<sup>19</sup>

Tímto nutkavým opakováním zájmen a výrazu „eyes“, včetně jeho metaforických ekvivalentů, přitom není tvarován jen narativ, ale rovněž jazyková textura, tkanivo textu, které repetitivní a vrcholně emfatický vzor přenáší na ostatní lexikum – a to jak z obrazu stále se vynořujících očí, tak z arabeskovitého čalounění komnaty, ze které jsou vypravěčovy vize fokalizovány: „And now slowly opened *the eyes* of the figure which stood before me. ‚Here then, at least,‘ I shrieked aloud, ‚can I never – can I never be mistaken – these are the full, and the black, and the wild eyes – of my lost love – of the Lady – of the LADY LIGEIA!‘“ (67)<sup>20</sup> V této souvislosti upozorňuje komparatistka Dorothea von Mücke, že Ligeia „zaujímá pozici média“ a „její oči ztěles-



ňují virtuální materialitu označujícího“ (1999, 62). Její postřeh lze však dovést o něco dále a prohlásit, že afektivní medialita oněch očí, které tvoří prostředníka mezi smrtí, delirantním vypravěčem a čtenářem, skrze *repetici* texturu materializuje a zároveň i performativně realizuje. Skopická posedlost démonickým pohledem a repetitivní zařikávání uhrančivých očí přitom netvoří klíčovou mediální figuru jen v Poeových povídkách, zejména *Muž davu* (*The Man of the Crowd*, 1840), tato figura *unheimlich* pohledu „přežívá“ a je rozvíjena také v textech balancujících mezi estetikou romantismu, realismu a dekadence; v *Portrétu* Nikolaje Vasiljeviče Gogola, jehož první verze vznikla ve stejném roce jako Poeova *Berenice* (1835), v *Obrazu Doriana Graye* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) Oscara Wildea či v románu *Fantom opery* (*Le Fantôme de l'Opéra*, 1910) Gastona Leroux.<sup>21</sup>

V obdobném duchu je vystavěna i Poeova povídka *Berenice*, o níž sám autor v dopise nakladateli prohlásil, že „se blíží samotné hraně špatného vkusu“, a z níž musel po prvním vydání odstranit několik obzvláště morbidních pasáží (Sova 2007, 32). Text na místo skopické obsese *unheimlich* pohledem klade obsesi analogickou, a sice dentální. Vypravěč této povídky, jistý Egeus pocházející z rodu blouznivců a obývající starobylý ponurý hrad, je totiž natolik posedlý krásnými zuby své milované sestřenice Berenice, že pro něj okolní svět přestává existovat. Stále intenzivnější pozornost věnovaná bělostnému tělesnému fetiši vede nejen k rozptýlení veškerého okolí, ale též k dezintegraci jeho vlastního duševního stavu, jehož horizont ze všech stran svírají právě zuby Berenice.

Not a speck on their surface – not a shade on their enamel – not an indenture in their edges – but what that brief period of her smile had sufficed to brand in upon my memory. I saw them *now* even more unequivocally than I beheld them *then*. The teeth! – the teeth! – they were here, and there, and everywhere, and visibly and palpably before me; long, narrow, and excessively white, with the pale lips writhing about them, as in the very moment of their first terrible development. [...] For these I longed with a frenzied desire. All other matters and all different interests became absorbed in their single contemplation (Poe 2015, 55 – 56).<sup>22</sup>

Šílenství, které se skrze ústa Berenice a přelud děsivě bílých zubů do vypravěče postupně a doslova zahryzává, nabývá morózně-groteskní charakter v závěru vyprávění. Při něm nekrofilní vyprávějící protagonist znesvětil hrob, vrhne se na mrtvolu své milé v rubáši a všech dvaatřicet trpytivých zubů jí vytrhá. Zuby zde tudíž přebírají nejen funkci fantazmatického objektu – který se v proslulém psychoanalytickém výkladu Marie Bonaparte (1933) stal ztělesněním kastrující „vaginy dentaty“ –, ale po násilné extrakci se stávají součástí samotného subjektu, vpalují se do jeho identity a inkorporují se do něj na základě fetišistické touhy a gradujícího opakování. Právě díky tomuto vtělení opouští svůj symbolický status a stávají se afektivním objektem, který – slovy mediální filozofky Sybille Krämer – namísto očekávaného smyslu odhaluje skrytou smyslovost, materiálnost a tělesnost své vlastní mediality (2015, 35). Zuby Berenice jsou navíc v závěru povídky vypravěčem násilím vyrvány a přeneseny do jeho pracovny. Tím také, domnívám se, Poeův text předem dekonstruuje zmíněný psychoanalytický výklad, který v oné morbidní extrakci spatřoval pouhý akt vytěsnění.<sup>23</sup>

Setkání jazyka s *unheimlich* objekty tak vede u Poea k afektivnímu excesu, který symbolické významy alegorického čtení odsouvá ve prospěch expozice atmosférických mediálních figur, jež se dostávají do centra vyprávění. Jazyk zde totiž nesetrává u pojmenování a reprezentace těchto excentrických figur, nýbrž rozvíjí jejich smyslové kvality a afektivní sílu. A právě afektivní síla je tím, co uvádí do pohybu literární řeč, tvaruje ji a pohání směrem k překračování diskurzivních hranic. Zběžná analýza dvou Poeových povídek ukazuje, že díky afektivnímu *excesu* může próza rozptýlit svůj narativ ve prospěch zintenzivnění své vizuální, atmosférické, ale stejně tak materiální vrstvy.<sup>24</sup> Klasický hrůzostrašný narativ se v průběhu odvíjení děje zahušťuje a zhmotňuje v konkrétní afektivní figury – jednou oči, podruhé zuby – a při každém dotyku jazyka s nimi literární řeč dramaticky mění rytmus, její syntax se začíná pohybovat v repetitivních vzorcích, jež přesně kopírují a reprodukují vizuální uhrančivost těchto figur a jejich afektivní exces.

### ZÁVĚR: AISTHESIS A MEDIÁLNÍ EXCES

Jak by potom zněla ne-li definice, pak alespoň možné vymezení afektu, jež by se nerozpustilo v psychologických a subjektivizujících nuancích, akcentovalo jeho formální otisk v estetické materii a současně ponechalo dostatek prostoru jedinečnosti, v níž je subjekt afektem vždy zasažen? Hmatatelné, viditelné a čitelné stopy, jež afekty v textech a na obrazech nechávají, vnášejí do hry otázku aisthetické modality afektů, které jsou pochopitelně vnímány nejen esteticky, ale jsou také tělem a smysly zakoušeny. Domnívám se, že právě exces, projevující se v uměleckém materiálu prostřednictvím exponovaných figur, jejichž smyslové i epistemické kvality působí na recipienta, který je pomocí imaginace a reflexe rozvíjí, tvoří základ určité afektivní aisthesis. Excesivita, způsobená akumulací afektů, ústí do mediálního excesu, během něž konkrétní umělecké, diskurzivní i nediskurzivní formy proměňují svou druhovou a operativní povahu. Zdá se, že díky tendenci afektů k akumulaci jednotlivá média překračují své materiální, žánrové a sémantické hranice, a právě tento exces nejenže odvádí pozornost z tematického či narativního centra, ale rovněž v důsledku decentruje vnímající subjekt, který je spolutvůrcem díla.

Jak se totiž ukázalo, afekt není pouhá energetická intenzita, vyvolávající na jedné straně reflexi či imaginaci a na straně druhé emocionální a fyzickou reakci, ale rovněž aktivní aisthetický element, formující, deformující a rozvíjející konkrétní tvar. Lze proto sdílet tvrzení Brinkemy o podmíněnosti afektu konkrétními textuálními a vizuálními formami, jak ale naznačila analýza Poeových *unheimlich* figur, afekty nejsou na způsob jednoznačně pojmenovatelného referentu konstituovány předem, nýbrž v průběhu čtení. Stejně jako formy, jež afekt materializují a současně jsou jeho aktivitou uváděny do pohybu a proměňovány, jsou afekty bytostně procesuální. Jde o médium působící mezi uměleckým dílem a subjektem a stejně tak mezi subjekty i díly navzájem, intermediální operátor produkující myšlenky, jazyk a obrazy.

Tíhnutí k excesu je ostatně vepsáno již do samotného pojmu média, jak zdůrazňují ve svém prvním axiomu teorie médií její současní proponenti Lorenz Engell a Joseph Vogl, podle nichž médium „přesahuje materiální nosiče, symbolické systémy či techniky distribuce“ (2016, 39). Je-li pak tento ontologický přesah vlastní

každému médiu, jehož role nespočívá v pouhém přenosu sdělení, nýbrž v aktivování smyslů, reflexe a afektů, nasnadě je pak otázka, zda tolik ulpívat u verbálního fundamentu literatury a nevykročit směrem k jejímu mediálnímu excesu, který pod povrchem uspořádaných znaků znatelně prokmitává. Právě afekty a jejich performativní operace dávají k tomuto vykročení dobrý důvod.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Text studie vychází z přednášky pronesené na půdě Ústavu světové literatury SAV v dubnu 2017. Za vstřícné pozvání, podnětnou diskusi a otázky, jejichž odpovědi jsem se pokusil včlenit do textu, děkuji zejména Dobrotě Pucherové, Róbertu Gáfríkovi, Adamu Bžochovi a Zoře Pruškové.
- <sup>2</sup> Při užívání pojmů média a medialita se držím posthermeneutického pojetí, které přesouvá pozornost od fixních a jasně ohraničených objektů k mediálním procesům, transformacím a událostem a zaměřuje se na jejich senzualní, materiální i epistemickou činnost (Horn 2007, 8). Podle filmového teoretika Francesca Casettiho pak podstata média spočívá méně ve třech základních funkcích stanovených Friedrichem Kittlerem – přenosu, ukládání a zpracování –, jako spíše ve způsobu, jakým *aktivuje* naše smysly, myšlení a praktiky, tedy ve „způsobu vidění, cítění, reflexe a reagování“ (2015, 5).
- <sup>3</sup> Ve středoevropském prostoru je afektivní obrat reflektován zejména v posledních pěti letech. Pro systematické pojednání viz speciální číslo časopisu *Teksty Drugie* věnované afektivitě (2013/6) a zejm. studii K. Bojarské (8 – 16). Kritiku rétoriky afektové teorie přináší J. Matonoha (2014, 592 – 599), její impulzy naopak v rámci filmových analýz plodně rozvíjí J. Anger (2016, 87 – 106).
- <sup>4</sup> Oproti českému překladu latinského *cupīditas* jako „žádost“ (*appetitus*) volím v souladu s překlady anglickými a francouzskými výraz touha.
- <sup>5</sup> V rámci obratu k afektu bývají často odlišovány dvě dominantní osy, spinozovsko-deleuzovská, kterou reprezentuje především Massumi, a tomkinsonovská, již rozvíjí E. Kosofsky Sedgwick (Gregg – Seigworth 2010, 5). Jak ale názorně ukázala Leys, oba přístupy jsou v mnoha ohledech zcela přístupné.
- <sup>6</sup> Pro podrobnější komentář Massumiho koncepce afektu viz zejm. Clough 2007, 208 – 209. Překvapivě a dosud nerefléktované jsou v tomto ohledu jak u Deleuze, tak Massumiho zcela chybějící odkazy k Sartrově práci *Esquisse d'une théorie des émotions* (Nástin teorie emocí, 1939), pro něž stěžejní funkce afektu spočívá v transformaci skutečnosti prostřednictvím takového jednání, k němuž by za věcného rozvažování nikdy nedošlo (Sartre 2010).
- <sup>7</sup> Z estetických pozic provádí kritiku afektivního obratu také Walter Benn Michaels, který jeho autory usvědčuje z chytání se do pastí „prvenství subjektu“ (2010, 9 – 10). Nejucelenější a empiricky doslova zdrcující polemiku provádí zmíněná R. Leys, která podrobně analyzuje Massumiho principiální nepochopení experimentálních neurovědeckých výzkumů, na nichž staví své odvážné teze o afektivně-tělesných reakcích, údajně vždy rychlejších, než je mysl.
- <sup>8</sup> Těmito dvěma pracemi se detailněji zabývám ve své knize (Jirsa 2016, 112 – 121).
- <sup>9</sup> Pro Altieriho afekty představují „okamžité mody smyslové responze vůči světu, které charakterizuje průvodní imaginativní rozměr“. Například bolest je obvykle vzruchem, afektem se však stává teprve tehdy, když získává odstín rozhořčení nad konkrétní nežádoucí situací (2003, 2).
- <sup>10</sup> Srov. Massumi 2002, 27: „Emoce je subjektivním obsahem, sociolingvistickým zakotvením kvality určité zkušenosti, která je proto nadále definována jako osobní. [...] Je to intenzita vlastněná a pochoopená.“
- <sup>11</sup> Brinkema zde vychází z Deleuze a Guattariho, pro něž „čisté afekty zahrnují činnost desubjektivizace“, nejsou tedy kauzálně spojeny ani s niterným stavem, ani s individuálním subjektem (2010, 303; překlad mírně upraven).
- <sup>12</sup> Doslova: „rozvinutí, které neodpovídá“. Jedná se o slovní hříčku založenou na kombinaci francouzského výrazu *le repli* („rozvinutý záhyb“), hojně užívaného Deleuzem, a anglického homografa *reply* (odpověď).

- <sup>13</sup> Nabízí se tak kupříkladu analogie s koncepcí Stevena Shavira, s nímž Brinkema hojně polemizuje. Ten afekt definuje jako *expresivitu* podmíněnou nejen symptomatickými (tedy nekontrolovatelnými), ale rovněž produktivními, konstrukčními silami. Filmy, klipy, či digitální obrazy nových médií jsou podle něj „stroje na výrobu afektů“ (Shaviro 2010, 2 – 3).
- <sup>14</sup> Ke kontextu tohoto „akademického sesazení hermeneutiky z trůnu“ spojeného s proslulými kolovkvi v Dubrovniku v 80. letech na téma nejrůznějších „materialit komunikace“ viz Gumbrecht 2004, 1 – 20.
- <sup>15</sup> Koncepci atmosfér v návaznosti na Gumbrechta a Gernota Böhmeho nedávno rozpracovala Zornitza Kazalarska (2012) v souvislosti se strategiemi opakování v české poezii. Pro spojitost afektů a atmosfér viz také Newmark 2014, 21 – 35.
- <sup>16</sup> Viz např. brilantní studii P. Geimera (2011) o fenoménu *acheiropoiesis* čili obrazovém „sebeutváření“. V náčrtku historie „sebegenerujících“ obrazů – chápaných jakožto výtvoři Boha či přírodních úkazů, např. úderem blesku – Geimer upozorňuje na paradox dějin fotografie závislých na předpokladu autorské intence.
- <sup>17</sup> Kritické vymezení vůči alegorickému čtení van Alphen přebírá od Dereka Attridge (2004).
- <sup>18</sup> Z odlišné perspektivy, a sice v souvislosti s fenoménem beztvorosti u R. Weinaera a N. V. Gogola, se těmto dvěma povídkám věnuji ve své knize (2016, 160 – 163).
- <sup>19</sup> „Výraz Ligeiných očí! Dlouhé hodiny jsem o něm uvažoval. Po celou letní noc jsem se pokoušel změřit jeho hloubku! Co to bylo – cosi ještě hlubšího než Démokritova studna –, co leželo hluboko v zornicích mé milované? Co to bylo? Byl jsem posedlý vášní odhalit to. Ty oči! Ty velké, zářivé, božské zřítelnice! Staly se pro mne dvojhvězdi Ledy a já byl jejich oddaným astrologem“ (Poe 2013, 408).
- <sup>20</sup> „A v tom se zvolna otevřely oči postavy, stojící přede mnou. ‚Už nikdy,‘ vykřikl jsem, ‚už nikdy se nemohu mýlit – to jsou velké, černé, zvláštní oči mé ztracené lásky – lady – lady Ligeie!“ (419).
- <sup>21</sup> Pro podnětnou syntézu afektivní účinnosti subverzivních strategií repetice na jedné straně a strukturně-narativní analýzy postmoderní prózy na straně druhé viz Šebek (2016).
- <sup>22</sup> „Nespatřil jsem na nich jedinou poskvrnku – ani stínku na jejich sklovině, ani vrubek na jejich okrajích, a přece se mi za tu chvíli jeho úsměvu vpálily do paměti. Viděl jsem je nyní dokonce zřetelněji, než jsem je viděl předtím. Zuby – zuby – zuby! Kam jsem jen pohlédl, všude byly, ve všech koutech, tak jasně, tak hmatatelně přede mnou – dlouhé, úzké, nesmírně bílé, a kolem nich se vlnily bledé rty jako při onom prvním strašlivém rozevření. [...] Posedle, zběsile jsem po nich toužil. Jediná jejich představa pohltila vše ostatní, jakýkoli jiný zájem“ (Poe 1978, 214).
- <sup>23</sup> Vytěsnění totiž, podle Bonaparte, tvoří v Poeových povídkách „osnovu i útek spisovatelova tkaniva“ (1949 [Roderick 2006, 14]).
- <sup>24</sup> Daný argument nemá naznačovat, že každý afekt je ze své podstaty excesivní a že jeho výskyt v literatuře nutně způsobuje přesah k jiným uměleckým formám. Zatímco přítomnost afektu se může odehrávat zcela nenápadně (například v realistickém líčení krajinné atmosféry či emocionálního stavu postavy), k jeho excesu dochází tehdy, jsou-li afekty kumulovány a kondenzovány do konkrétních figur tvarovaných nejen jazykem, ale také kulturní pamětí, smyslovými kvalitami a zkušeností recipienta.

## LITERATURA

- Alphen, Ernst van. 2008. Affective Operations of Art and Literature. *RES: Anthropology and Aesthetics* 53 – 54: 21 – 30.
- Altieri, Charles. 2003. *The Particulars Rapture: An Aesthetics of the Affects*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Anderson, Ben. 2010. Modulating the Excess of Affect. Morale in State of “Total War”. In *The Affect Theory Reader*, eds. Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth, 161 – 185. Durham – London: Duke University Press.
- Anger, Jiří. 2016. Co dokáže trpící tělo? Melodramatický afekt a SMRT MARIE MALIBRANOVÉ. *Illuminace* 28, 1: 87 – 106.

- Attridge, Derek. 2004. *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*. Chicago: Chicago University Press.
- Belting, Hans. (2001) 2011. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Přel. Thomas Dunlap. Princeton: Princeton University Press.
- Bennett, Jill. 2005. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Bojarska, Katarzyna. 2013. Poczuc myslenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś). *Teksty Dru-gie* 24, 6: 8 – 16.
- Bonaparte, Marie. (1933) 1949. *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation*. Přel. John Rocker. London: Imago.
- Brennan, Teresa. 2004. *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell University Press.
- Casetti Francesco. 2015. *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press.
- Brinkema, Eugenie. 2014. *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press.
- Clough, Patricia T. 2007. The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies. In *The Affective Turn: Theorizing the Social Clough*, eds. Patricia Clough – Jean Halley, 206 – 225. Durham: Duke University Press.
- Deleuze, Gilles – Félix Guattari. (1980) 2010. *Tisíc plošin. Kapitalismus a schizofrenie II*. Přel. Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové 2010.
- Deleuze, Gilles. (1981) 2002. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil.
- Deleuze, Gilles. (1986) 2006. *Film 2. Obraz-čas*. Přel. Čestmír Pelikán. Praha: Národní filmový archiv.
- Didi-Huberman, Georges. 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minit.
- Engell, Lorenz – Joseph Vogl. (1999) 2016. Úvod do mediální kultury. Přel. Martin Ritter. In *Medienwissenschaft: východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, eds. Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová, 37 – 40. Praha: Academia.
- Fischer-Lichte, Erika. (2001) 2016. Za estetiku performativna. Přel. Martin Ritter. In *Medienwissenschaft: východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, 317 – 335. Praha: Academia.
- Freud, Sigmund. (1919) 2003. Něco tísnivého. In *Sebrané spisy Sigmunda Freuda XII. Spisy z let 1917–1920*, ed. Jiří Kocourek, přel. Miloš Kopal, 171 – 204. Praha: Psychoanalytické nakladatelství.
- Geimer, Peter. 2011. Self-Generated Images. In *Releasing the Image: From Literature to New Media*, eds. Jacques Khalip and Robert Mitchell, 27 – 43. Stanford: Stanford University Press.
- Gervais, Bertrand – Audrey Lemieux, eds. 2012. *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*. Montréal: Presses de l'Université du Québec.
- González-Torres, Félix. 1996. 1990: L. A., “The Gold Field.” In *Roni Horn: Earths Grow Thick*, 65 – 69. Columbus: Ohio State University.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. (2011) 2012. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Přel. Erik Butler. Stanford: Stanford University Press.
- Hogan, Patrick Colm. 2011. *Affective Narratology: The Emotional Structures of Stories*. Lincoln – London: University of Nebraska Press.
- Horn, Eva. 2007. “There are no media.” *Grey Room* 29 (podzim 2007): 7 – 13.
- Huckvale, David. 2014. *Poe Evermore: The Legacy in Film, Music and Television*. Jefferson: McFarlan.
- Jirsa, Tomáš. 2016. *Tváří v tvář beztvarosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*. Brno: Host.
- Kazalarska, Zornitza. 2012. „Smutná píseň je ve vzduchu.“ Opakování jako textová strategie zpřítomňování skrytého. *Česká literatura* 60, 2: 147 – 172.
- Krämer, Sybille. 2015. *Medium, Messenger, Transmission. An Approach to Media Philosophy*. Přel. Anthony Enns. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Leys, Ruth. 2011. The Turn to Affect: A Critique. *Critical Inquiry* 37, 3: 434 – 472.
- Liotard, Jean-François. 1974. *Discourse, figure*. Paris: Éditions Klincksieck.
- Massumi, Brian. 1995. The Autonomy of Affect. *Cultural Critique* 31 (podzim 1995): 83 – 109.

- Massumi, Brian. 2002. The Autonomy of Affect. In *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 23 – 45. Durham: Duke University Press.
- Matonoha, Jan. 2014. Obrat k matérii a afektu. A jeho problémy. *Česká literatura* 62, 4: 592 – 599.
- Michaels, Walter Benn. 2004. *The Shape of the Signifier: 1967 to the End of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Mücke, Dorothea von. 1999. The Imaginary Materiality of Writing in Poe's "Ligeia". *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 11, 2: 53 – 75.
- Newmark, Catherine. 2014. From Moving the Soul to Moving into the Soul: On Interiorization in the Philosophy of the Passions. In *Rethinking Emotion: Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*, eds. Rüdiger Campe – Julia Weber, 21 – 35. Berlin – Boston: De Gruyter.
- Poe, Edgar Allan. (1835) 1978. Berenice. In *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*, přel. Josef Schwarz, 209 – 216. Praha: Odeon.
- Poe, Edgar Allan. 2000. *Thirty-two Stories*. Eds. Stuart Levine – Susan F. Levine. Indianapolis: Hackett.
- Poe, Edgar Allan. (1838) 2013. Ligeia. In *Démon zvrácenosti*. Přel. Josef Schwarz, 406 – 419. Praha: Argo.
- Poe, Edgar Allan. 2015. *The Annotated Poe*. Ed. Kevin J. Hayes. Cambridge – London: Harvard University Press.
- Rippl, Gabrielle. 1996. E. A. Poe and the *Anthropological Turn*. In *The Anthropological Turn in Literary Studies* (REAL: Yearbook of Research in English and American Literature 12), ed. Jürgen Schlaeger, 223 – 242. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Robinson, Jenefer. 2005. *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Roderick, Phillip L. 2006. *The Fall of the House of Poe: And Other Essays*. Lincoln: iUniverse.
- Sartre, Jean-Paul. 2010. *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris: Hermann.
- Sedgwick, Eve Kosofsky – Adam Frank. 1995. Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins. *Critical Inquiry* 21, 2: 496 – 522.
- Seigworth, Gregory J. – Melissa Gregg. 2010. An Inventory of Shimmers. In *The Affect Theory Reader*, eds. Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth, 1 – 25. Durham – London: Duke University Press.
- Shaviro, Steven. 2010. *Post-Cinematic Affect*. New York: Zero Books.
- Sova, Dawn B. 2007. *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File.
- Spinoza, Benedikt. (1677) 1977. *Etika*. Přel. Karel Hubka. Praha: Nakladatelství Svoboda.
- Šebek, Josef. 2016. The Blurred Space In-Between: Repetition in Fiction and Affectivity. 21st World congress of the *International Comparative Literature Association*, Universität Wien, 25. 7. 2016.
- Tomkins, Silvan. 1995. Modifications in the Theory – 1978. In *Exploring Affect: The Selected Writings of Silvan S. Tomkins*, ed. Virginia Elaine Demos, 86 – 96. Cambridge: Cambridge University Press.

Affect. Medium. Excess. Atmosphere. Media philosophy. Affective operations. Modern literature.

Over the past two decades, the “affective turn” has substantially influenced different humanities such as political theory, sociology, cognitive psychology and aesthetics. Literary studies, however, take a rather distant stance, overlooking affects as unanalysable emotional responses or mere reader’s affections. Drawing on recent works in media philosophy, film theory and visual anthropology, this paper addresses the questions of what exactly affects do with language and how they operate within a literary text. The first part briefly sketches the strong and weak points of the affective turn and the second part develops the most fruitful concepts relating affects to their forms and transmissions. In order to expand on Ernst van Alphen’s list of the affective operations, the third part examines a few corporeal figures in Edgar Allan Poe’s short stories, exploring their affective mediality triggered by various repetitive patterns. Finally, a hypothesis of the aesthetic nature of affects exceeding borders between different media and aesthetic forms is offered.

---

Mgr. Tomáš Jirsa, Ph.D.  
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci  
Kateřinská 17  
779 00 Olomouc  
Česká republika  
t.jirsa@gmail.com