

Editorial

FILM
A NEUROESTETIKA

„K setkání dvou disciplín nedojde, když jedna začne uvažovat o druhé, ale když jedna zjistí, že musí – pro sebe samu a vlastními prostředky – vyřešit problém, jenž se podobá problému, se kterým se potýká druhá disciplína.“¹⁾ Těmito slovy vysvětluje Gilles Deleuze, proč se jako filosof začal zabývat filmem. V kontextu tohoto čísla může záznam Deleuzovy osobní historie posloužit jako návod, případně varování: našla neurověda a filmová studia skutečně ono přirozené místo dotyku? Jak můžeme posoudit, že se problémy jedné a druhé disciplíny dostatečně *podobají*?

Dříve, než se pokusím tuto otázku zodpovědět, dovoluji mi představit problémy, které zvolili autoři textů, zařazených do tohoto tematického bloku věnovaného neuroestetice. Murray Smith se v článku „Past naturalismu“ („The Pit of Naturalism: Neuroscience and the Naturalized Aesthetics of Film“) věnuje úleku a bezprostřední empatii. Právě v takových afektivních reakcích diváků, které se spouštějí automaticky a bezprostředně, identifikuje Smith možný průnik neurovědeckého výzkumu a filmových teorií. Tamtéž lze lokalizovat také téma studie Adriana D'Aloii nazvané „Na Ikarových křídlech“ („On Icarus' Wings: Cinematic Experience of Falling Bodies“). Její autor se zabývá zdánlivým paradoxem divákova prožitku filmové reprezentace těla ve volném pádu: třebaže dopad těla není téměř nikdy ve filmu plně ukázán, divák emocionálně zakouší pád jako by dokončen byl. Divákově reakci lze podle D'Aloii porozumět na pozadí psychologického a neurovědeckého výzkumu vnímání na cíl zaměřeného jednání. Stejně jako Smithem zkoumaný úlek a bezprostřední empatie, patří i hrůza z pádu lidského těla mezi repertoár základních divákových reakcí.

Také Patricia Pistersová, autorka studie „Film a vnímání iluzí: zkusmé poznámky o filmové teorii a neurovědě“, se zabývá působením filmu na diváky; nezajímají ji však pouze jejich bezprostřední reakce, ale také to, jakým způsobem vstupují významy filmového díla do vědomí. Využívá vymezení vědomí a pozornosti zavedeného holandským neurovědcem Victorem Lammem k revizi Münsterbergovy analýzy filmového detailu jako ztělesnění pozornosti. V souladu s Münsterbergem považuje Pistersová film – jeho formální prostředky i chování jednotlivých postav – za zrcadlo divákových mentálních pochodů; na rozdíl od Münsterberga však tyto operace popisuje nástroji současné neurovědy, a nikoli psychologie.

1) The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze. In: Gregory Flaxman (ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, s. 367.

Obecně vzato, publikované studie reprezentují dva možné přístupy k neuroestetickému výzkumu filmu. Smith a D'Aloia se zabývají tou částí diváckého prožitku, jež podle nich patří do pevné výbavy lidské přirozenosti. Zkoumají tedy, slovy Davida Bordwella, ty účinky filmu, které fungují jako „senzorické spouštěče“ [...], jež automaticky stimulují diváky.²⁾ Takové reakce nezávisí na existenci filmu a fakt, že je některé filmy vyvolávají, svědčí o tom, že filmoví tvůrci správně odhadli fungování příslušného mechanismu. Identifikovat tento mechanismus mimo rámec filmové recepce a popsat jej prostředky jiného oboru než filmové vědy se tak přímo nabízí. Pistersová naznačuje jiný způsob využití neurovědeckého výzkumu: má za to, že dynamiku diváckého prožitku, která byla dosud popisována převážně termíny (lidové) psychologie, lze přesněji popsat s pomocí toho, co díky neurovědám víme o způsobech zpracování vizuálních informací.

Skutečnost, že autoři zde publikovaných textů nejsou neurovědci, vede k tomu, že k neurovědám přistupují z vnějšku a převážně nekriticky. Společná témata spíše naznačují. Taková nesmělost prozrazuje, že pro setkání disciplín, jež popisuje Deleuze v úvodní citaci, se teprve připravuje půda. Neuroestetika, jak ji představují tři texty publikované v tomto tematickém bloku, je ve fázi postupného odkrývání těch filmovědných problémů, jež by mohly najít svůj protějšek v neurovědách. Lze doufat, že ti filmoví badatelé, kteří se dnes odvažují vstoupit na území neurověd, svůj zájem o neurovědecký výzkum v budoucnosti výrazně prohloubí a stanou se vědcům partnery ve výzkumu.

Podotkněme, že odvaha k tomu zabývat se neurovědou je skutečně třeba. Neurověda není nějaká ostře vyhraněná disciplína s jednoznačně specifikovanou misí. Pole výzkumu je rozsáhlé a metodologie natolik různorodá, že daleko přesnější je spíše než o neurovědě hovořit o „neurovědách“. Jeden z předních neurovědeckých časopisů, *The Journal of Neuroscience*, který vychází každý týden, čítá obvykle kolem třiceti studií rozdělených do sekcí „buněčné/molekulární“, „vývoj/plasticita/opravy“, „behaviorální/systémy/kognitivní“ a „neurobiologie nemoci“. Udržet krok s nejnovějšími výzkumy je nesmírně obtížné, obzvlášť není-li pole zájmu přesně ohraničené.

V tomto čísle není publikována žádná studie, jejíž autor by místo doteku obou disciplín hledal z opačné strany.³⁾ Tento nedostatek zčásti kompenzujeme v rozhovoru se dvěma neurovědci, Józsefem Fiserem a Donaldem Katzem. Třebaže Fiser ani Katz se filmové teorii (zatím) nevěnují, věřím, že jejich úvahy o stavu neurověd tvoří v kontextu neuroestetiky zajímavý kontrast. Je totiž zřejmé, že za snahou zohlednit neurovědecké výzkumy v humanitních disciplínách často stojí víra ve „skutečná data“, pevné zachytitelné body, které usměrní a případně uzavrou plané teoretizování. Taková víra je, domnívám se, chybná a v důsledku škodí jakémukoli plodnému setkání obou polí. Fiser a Katz

2) David B o r d w e l l, Konvence, konstrukce a filmové vidění. *Illuminace* 19, č. 2, 2007, s. 93.

3) Neurovědců, kteří svůj výzkum soustředí na filmovědná témata, není mnoho. Mezi výjimky patří Uri Hasson, jehož studie „Neurocinematika: Neurověda filmu“ nedávno vyšla v českém překladu v časopise *Kino-Ikon*, nebo Jeffrey Zacks, kterého ke zkoumání filmu přivedl zájem o to, jak mozek identifikuje události. Viz Uri H a s s o n, et al., Neurocinematics: the Neuroscience of Film. *Projections* 2, 2008, č. 1, s. 1–26. (český překlad in *Kino-Ikon* 2010, č. 1, s. 81–106.); Joseph P. M a g l i a n o – Jeffrey Z a c k s: The Impact of Continuity Editing in Narrative Film on Event Segmentation, *Cognitive Science* 35, 2011, s. 1489–1517.

v rozhovoru zdůrazňují, že vědci zkoumající mozek data nesbírají, ale interpretují, a tvoří vzájemně si konkurující teorie.

Jednu z takových teorií obhajuje i autor a hlavní propagátor termínu „neuroestetika“, britský neurovědec Semir Zeki, který proslul především jako vlivný kartograf vizuálního kortexu. Ve své pro obor inaugurační knize *Inner Vision* z roku 1999 využívá existenci různých stylů výtvarného umění k ilustraci a posílení teze, že vizuální mozek je silně modulární. Zatímco Zeki tedy používá umění k tomu, aby přemýšlel o uspořádání a funkcích mozku, autoři, kteří jsou zastoupení v tomto čísle, používají mozek k tomu, aby přemýšleli o umění. Vzhledem k složitosti mozku a mnoha možným způsobům interpretace jeho fungování představují jejich texty jen zlomek toho, jakými způsoby se neurověda může potkávat s filmovými studii. Pokud čtenáře naladí k tomu, aby tuto bohatost dále objevoval, bude cíl tematického bloku splněn.

TH