

FILM A VNÍMÁNÍ ILUZÍ

Zkusmé poznámky o filmové teorii a neurovědě

Patricia Pistersová

Technický vynález vyvinutý vědci za praktickými účely pouze dovršuje fázi obsedantního snění. Mytická touha překonat hranice možností předchází všechny velké vynálezy, jejichž novátorství se zdá být tak neskutečné, že v nich máme tendenci spatřovat podvod, čáry nebo šílenství.¹⁾

Umělecká přesvědčivost je dnes zajištěna a její dopad je enormní – zatímco na jevišti vypadá jakákoli inscenovaná pohádka toporně a jen stěží dokáže vyvolat sebemenší iluzi, ve filmu skutečně vidíme, jak se muž promění ve zvíře a květina v dívku. Možnosti trikových záběrů jsou díky zručnosti filmařů bez hranic. ... Jakýkoli sen se může stát skutečností, zlověstné postavy duchů mohou vystoupit z nicoty a znovu se do ní rozpustit, mořské panny mohou proplovat mezi vlnami a malí skřítkové šplhat po květech lilií.²⁾

Na konci devatenáctého a začátkem dvacátého století byl film často spojován s divadelním iluzionismem, se záhadami technických vynálezů a intuitivními domněnkami o fungování lidské mysli. V roce 2006 poukázaly na obnovený zájem o vztah filmu a percepčních iluzí dva filmy situované do doby přelomu devatenáctého a dvacátého století – ILUZIONISTA, režírovaný Neilem Burgerem, a DOKONALÝ TRIK Christophera Nolana, jež shodně využily zápletku postavenou na osudech profesionálních kouzelníků.³⁾ Souběžné uvedení těchto snímků rovněž jako by ilustrovalo obnovený zájem teoretiků o vábivě opojnou moc plátna a triky, jež dokáže provádět s lidským mozkem. Rané teoretické pohledy na vztah filmu a myšlenkových operací, jež se objevily například v pojednání

-
- 1) Edgar M o r i n, *The Cinema, or The Imaginary Man*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2005, s. 209.
 - 2) Hugo M ü n s t e r b e r g, *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. New York: Routledge 2002, s. 61.
 - 3) Na obalu DVD edice ILUZIONISTY je jeho zápletku shrnuta následovně: „Vyhlášený iluzionista Eisenheim (Edward Norton) uchvátí nejen mysl takřka všech obyvatel Vídně, ale vzbudí i pozornost korunního prince Leopolda (Rufus Sewell). Když však Leopoldova snoubenka Sophie (Jessica Biel) ve svém srdci znovu rodmýchá lásku, jež ji v dětství k Eisenheimovi pojila, princův zájem se změní v posedlost, v jejímž důsledku je vídeňský šéfinšpektor Uhl (Paul Giamatti) postaven před nutnost vyšetřit šokující zločin

Huga Münsterberga *The Photoplay: A Psychological Study*, nebrala moderní filmová teorie, budovaná od padesátých let jako standardní akademická disciplína, příliš v potaz.⁴⁾ Když v roce 1956 Edgar Morin coby jeden z posledních „raných filmových teoretiků“ publikoval svou knihu *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, vstupovala právě filmová teorie do své ideologické fáze, kdy se filmoví badatelé snažili získat akademickou legitimitu (v návaznosti na strukturální lingvistiku a psychoanalýzu) tím, že začali „přistupovat k radikálně odbiologizovanému [sic] subjektu/divákovi jako k výsledku působení filmového textu, jako k čiré (nevědomé) mysli, zbavené masa, poezie, skepse a představivosti“.⁵⁾ Morinův ambiciózní projekt studovat film se vši jeho komplexností ve vztahu k záhadám lidské mysli nejenom že si nezískal uznání, ale byl s pohrdáním odsouzen coby mytizace odcizující moci populární kinematografie ve službách kapitalistické ideologie. Morin považoval prožívanou skutečnost za polo-imaginární a film za technologii, jež nám umožňuje pochopit, jak jsou člověk a svět vzájemně provázáni. Film je podle Morina svět zpola vstřebaný lidskou myslí:

Všechny věci, jež se během představení promítají, jsou již předvybrány, prosyceny a zpola asimilovány mentálním tokem, pro něž už čas a prostor nepředstavují žádné překážky, ale jsou vzájemně smíseny v jediné plazmatické skupenství. Všechny operace lidské mysli jsou přítomné již ve světě zobrazeném na plátně – byly vyvrženy do světa a vracejí se s materiálem, který poznáváme. *Film tak odráží mentální obcování člověka se světem.* Obcování, jež není ničím jiným než psychologicko-praktickou asimilací poznatků a vědomí. Genetické studium filmu, které nám ukazuje, že *magie* a – v širším slova smyslu – *magická participace* spouštějí tento aktivní styk lidí se světem, nás zároveň učí, že lidská mysl nemůže do světa proniknout bez rozvoje imaginace.⁶⁾

Zdá se, že Münsterbergovu a Morinovu citlivost vůči nejasnému souručenství mezi filmem, realitou a myslí lze mnohem lépe pochopit dnes, na začátku jednadvacátého století. V tomto článku se snažím ukázat, že magické vlastnosti filmu a iluzivní vlastnosti vnímání je možné opětovně docenit v rámci interdisciplinárního zkoumání – stačí filmovou

[vraždu Sophie]. Avšak zatímco se inspektor zaplétá stále hlouběji v bludišti dramatického střetu dvou myslí, Eisenheim připravuje svou dosud nejpůsobivější iluzi.“ U DOKONALÉHO TRIKU distributor shrnuje příběh takto: „Dva mladí, zapálení kouzelníci, Robert Angier (Hugh Jackman), charismatický performer, a Alfred Borden (Christian Bale), talentovaný iluzionista, jsou přáteli i spolupracovníky do osudové chvíle, kdy jejich největší číslo tragicky selže [a Angierova snoubenka se při něm utopí]. Coby zahořklí nepřátelé se žádný z nich nezastaví před ničím, aby veřejně odhalil tajemství svého soka. S tím, jak jejich rivalita přerůstá v totální posedlost plnou podvodů a sabotáží, riskují vše ve snaze stát se největšími kouzelníky své doby. Nic však není zcela tak, jak se zdá – dívejte se proto pozorně.“

4) K Münsterbergově práci se ještě vrátím. Jedním z prvních filmových teoretiků, který ocenil relevanci Münsterbergových postřehů pro (ob)nov(en)ý směr zkoumání v současné filmové teorii, je Joseph D. Anderson, *The Reality of Illusion: an Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press 1996. Jiným příkladem rané filmové teorie, jež se dotýká magických (a poetických) kvalit filmového plátna, je kniha Jeana Epstein a *L'Intelligence d'une machine* (Paris: J. Melot 1946).

5) Mortimer cit. in Edgar Morin, *The Cinema*, s. xi.

6) Edgar Morin, *The Cinema*, s. 206.

teorii vztáhnout k určitým výsledkům současné neurovědy. K tomuto opětovnému docenění psychologicko-materialistické teorie filmu jsou klíčové Deleuzovy knihy věnované kinematografii. *Obraz-pohyb* (1986) a *Obraz-čas* (1989) jsou přitom důležité přinejmenším ve dvou ohledech. Za prvé svým krédem, že „mozek je projekční plocha“, Deleuze vyzval filmové badatele, aby vystoupili z mantinelů ideologických, lingvistických a psychoanalytických modelů a obrátili se k vědě o mozku. Když jeho knihy o filmu v osmdesátých letech vyšly, byl Deleuze dotázán, oč se lze při studiu a hodnocení filmů opřít. Jeho odpověď svědčí o pozoruhodné předvídavosti:

Myslím, že jednu ze zvláště podstatných cest bádání představuje biologie mozku, mikrobiologie. Je to pole zkoumání, jež prochází úplnou transformací a přináší mimořádné objevy. Hledáme-li základy, neměli bychom se obracet k psychoanalýze nebo k lingvistice, nýbrž k biologii mozku – ta totiž, na rozdíl od zbývajících dvou jmenovaných disciplín, netrpí nutností aplikovat na předmět zkoumání již hotové, dopředu nadefinované pojmy. [...] Film jako takový může být studován prostřednictvím mozkových obvodů čistě proto, že je pohyblivým obrazem. Mozkový není totéž co intelektuální: mozek je emotivní, občas vášnivý. ... Není možné přehlížet bohatost, komplexnost, důležitost těchto uspořádání, těchto spojení, disjunkcí, obvodů, zkratk a zkratů. [...] Vytvořit nový obvod, novou synapsi v rámci umění znamená, že jim dáme vzniknout i v mozku.⁷⁾

Deleuze sám se o neurovědách zmiňoval explicitně jen zřídka, avšak filmově filozofické koncepty, jež rozvinul na stránkách *Obrazu-pohybu* a *Obrazu-času*, vztah mezi mozkiem a filmovým plátnem mlčky předpokládají – z velké části díky bergsonovským východiskům obou knih. V tomto článku hodlám vzít Deleuzovu pobídku doslova a předestřít několik zkusmých postřehů týkajících se mezioborových vazeb, jež lze vyzorovat mezi neurobiologií a filozofií filmu. Zaměřím se přitom na fenomén vizuálních iluzí a iluzivního vnímání.⁸⁾

Druhý důvod, pro nějž jsou Deleuzovy knihy o filmu pro následující úvahy klíčové, se týká deleuzovského konceptu moci klamu, který umožňuje nově zhodnotit iluze, kouzla a možnosti podvodu a falše. Na konci tohoto článku se proto od filozofie filmu obrátím k neurobiologii, abych přezkoumala filozofické důsledky pozice, jež k mozku přistupuje jako k filmovému plátnu. Během svého výkladu se budu detailně věnovat ILUZIONISTOVI a DOKONALÉMU TRIKU, abych ukázala, jak tyto dva filmy, situované do Vídně a Londýna kolem roku 1900, souvisejí se současnými otázkami neurovědy a filozofie filmu.

7) Gilles D e l e u z e, *Negotiations*. New York: Columbia University Press 1995, s. 60; srov. též *The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze*. In: Gregory F l a x m a n (ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, s. 365–373.

8) Mluvím tu o „iluzivním vnímání“ a „vizuálních iluzích“. Na některých místech používám i termín „optická iluze“. Striktně vzato, „optická iluze“ odkazuje k iluzivním deformacím vidění, na něž má vliv vnější svět či struktura lidského oka a sítnice. „Vizuální iluze“ naproti tomu označuje iluzi způsobenou procesy odehrávajícími se v mozku díky tomu, že vstupní vizuální informace není jednoznačná. Ve většině případů jsou však oba termíny vzájemně zaměnitelné.

Byť to na následujících stranách příliš nezdůrazňuji, nové technologie hrají v mých úvahách důležitou roli, a to ve dvou směrech. Vzhledem k vlivu digitálních technologií v jednadvacátém století není nijak překvapivé, že se kinematografie vrací ke svým kořenům a zkoumá svou původní fascinaci vizuálním vnímáním, iluzemi, pravdou a stimulací mysli. Nové zobrazovací technologie jsou rovněž nesmírně důležité pro neurovědy. Obrazy mozku získané prostřednictvím technologií EEG, PET, MRI či fMRI a MEG výrazně formovaly výzkum jednotlivých neurověd a vzbudily otázky, jež zpětně ovlivňují diskuze probíhající jak v populární kultuře, tak filozofii.⁹⁾

Vizuální iluze: kouzla, film a neurovědy

V komentářích, jež jsou součástí DVD vydání jejich filmů, Neil Burger i Christopher Nolan shodně přiznávají, že jako filmaře je svět kouzelnických představení konce devatenáctého století přitahuje z velké části právě proto, že i film je úzce spjat s vytvářením triků, jejichž cílem je generovat vizuální iluze a ošálit mysl diváků. Musée de la Magie v Paříži vystavuje kouzelnické triky a aparáty, jež používal nejslavnější francouzský kouzelník všech dob, Jean Eugene Robert-Houdin (1805–1871).¹⁰⁾ Když Robert-Houdin v šedesátých letech 19. století otevřel na pařížském Boulevards des Italiens malé divadlo, stal se jen prvním z řady kouzelníků, kteří na jeho jevišti předváděli své triky; posledním majitelem před jeho demolicí v roce 1927 byl slavný průkopník kinematografie Georges Méliès, jenž ve své tvorbě kombinoval film a jevištní iluzionismus. Jak v ILUZIONISTOVI, tak v DOKONALÉM TRIKU se některé z čísel Roberta-Houdina objevují – například trik s pomerančovníkem (iluze pomerančovníku, který v ILUZIONISTOVI vyrostl přímo v divadle před očima diváků) nebo s chytáním letící kulky (v DOKONALÉM TRIKU zachytí kouzelník kulku vystřelenou z pistole holýma rukama). Robert-Houdin rovněž experimentoval s elektřinou a právě spojení mezi kouzelnictvím a technickými vynálezy je rovněž jedním z témat DOKONALÉHO TRIKU, v němž hraje důležitou roli tajemný vynálezce Nikola Tesla, který ve filmu zkonstruuje stroj umožňující prostřednictvím elektřiny teleportaci objektů.¹¹⁾ V ILUZIONISTOVI zase fantasmagorické obrazy promítané na kouřovou clonu a vytvářené prostřednictvím zrcadlových odrazů slouží k vyvolání dojmu zjevujících se

9) Viz též Joseph D u m i t, *Picturing Personhood: Brain Scans and Biomedical Identity*. Princeton: Princeton University Press 2004, který se soustředí na PET snímkování. PET (pozitronová emisní tomografie) umožňuje prostřednictvím radioaktivního záření zaznamenávat chemické procesy odehrávající se v mozku. EEG (elektroencefalogram) měří mozkovou aktivitu pomocí elektrod umístěných na povrchu hlavy. MRI (zobrazování magnetickou rezonancí) je technologie využívající silné magnetické pole a radiové vlny, díky nimž je možné získat obrazy řezů mozku (či jiných částí těla); fMRI (funkční zobrazování magnetickou rezonancí) vedle strukturního uspořádání mozku snímá i jeho aktivitu. MEG (magnetoencefalogram) dokáže pomocí magnetických signálů zachytit rychlost neurálních procesů. Viz např. <www.ru.nl/fcdonders/genereal/introduction>.

10) Viz <www.museedelamagie.com>.

11) Nicolas Tesla (1856–1943), kterého ve filmu ztvárnil David Bowie, byl srbsko-americký vynálezce a elektroinženýr, jehož práce se ukázala být klíčová pro značnou část elektronických technologií, které dnes využíváme – včetně rádia, telefonu a televize. Další informace o jeho životě a dopadu jeho vynálezů jsou dostupné online: <<http://www.electricalalternative.com/tesla.htm>>.

duchů mrtvých. Kouzla a filmová technika jdou zkrátka ruku v ruce už od devatenáctého století a dodnes nás nepřestávají překvapovat.

Vizuální iluze hrají v tomto vztahu mezi kouzly a kinematografií klíčovou úlohu; Musée de la Magie jich ostatně ve svých prostorách vystavuje ohromné množství.¹²⁾ Vizuální iluze jsou samy o sobě jako kouzelnická čísla a odhalují nám, že mozek může vnímat tentýž obraz dvěma odlišnými způsoby (jako v případě slavné kresby s králíkem/kachnou) nebo že může být vizuálními vjemy sveden na špatnou stopu a například vidět pohyb i na zcela statickém obraze (jako v případě iluze svíjejících se hadů). Vizuální iluze proto nefascinovaly jen kouzelníky a filmaře, ale i filozofy, psychology a v poslední době i neurovědce. Některé z vizuálních iluzí jsou známy velmi dlouho – takovou iluzi tekoucího vodopádu, následkem jehož pozorování pak vidíme pohyb i na nehybných předmětech, popisuje už Aristoteles.¹³⁾ Další, převážně geometrické iluze byly objeveny v průběhu devatenáctého století (např. Müller-Lyerova či Zollnerova iluze) a jiné se vynořily v posledních desetiletích v souvislosti rozvojem počítačových technologií (jde třeba o tzv. hybridní obrazy, které vnímáme různě, díváme-li se na ně z různé vzdálenosti).

Vizuální iluze prozrazují, jak funguje náš mozek a celý percepční systém, a není tedy divu, že figurují v řadě neurobiologických experimentů.¹⁴⁾ Neurovědci zabývající se zrakovým vnímáním obvykle uvádějí tři hlavní důvody pro studium vizuálních iluzí. Zprvé jsou vizuální iluze „mimořádně vhodným indikátorem způsobů, jak je náš zrakový systém adaptován na standardní pozorovací situace. Tyto adaptační mechanismy jsou povětšinou součástí ‚hardwaru‘ mozku, a mohou tak příležitostně vyvolat i nesprávné interpretace vizuálního pole. Iluze tudíž mohou odhalit mechanismy vnímání.“¹⁵⁾ Zadrugé mohou mít vizuální iluze nejrozličnější klinické příčiny; řada nemocí od psychóz a epilepsie po migrény může vyvolat zrakové halucinace, jež nejsou ničím jiným než iluzemi způsobenými přímo mozkovými procesy a spojenými jen v malé (a často vůbec žádné) míře s vnímanou realitou. Třetím důvodem, proč jsou vizuální iluze zajímavým polem pro výzkum, je pak pareidolie – tendence mozku rozpoznávat známé a smysluplné tvary i v nahodilých souborech vjemů s velmi nízkým informačním obsahem.¹⁶⁾

Na následujících stranách se zaměřím především na první ze zmiňovaných důvodů pro zkoumání vizuálních iluzí: na fakt, že mohou rozkrýt mechanismus normálního vnímání a dokonce tím „zpochybnit naše přirozené přesvědčení, že to, co vidíme, je skutečné“.¹⁷⁾ Existuje mnoho různých typů vizuálních iluzí a rovněž mnoho různých způsobů, jak může být naše vnímání iluzorní, přičemž z každého z nich vyplývají jiné důsledky pro fungování našeho smyslového ústrojí ve vztahu k našim kognitivním schopnostem a vě-

12) Zajímavá prezentace vizuálních iluzí je dostupná na adrese <www.michaelbach.de/ot>. Na stránce <www.visual-media.be> lze najít přehled věnovaný vedle vizuálních iluzí i archeologii mediálních technologií obecně.

13) Historický přehled studia tohoto jevu a jeho významu pro moderní neurovědu přináší George M a t h e r – Frans V e r s t r a t e n – Stuart A n s t i s (eds.), *The Motion Aftereffect: A Modern Perspective*. Cambridge, Mass: The MIT Press 1998.

14) Viz David M. E a g l e m a n, Visual Illusions and Neurobiology. *Nature Reviews Neuroscience* 2, 2001, č. 12, s. 920–926.

15) Michael B a c h – Charlotte M. P o l o s c h e k, Optical Illusions. *ACNR* 6, 2006, č. 2, s. 20.

16) Tamtéž.

17) Tamtéž.

domí. Nejprve se však zastavím u metateoretického postřehu, podle nějž mohou vizuální iluze zpochybnit naše základní předpoklady o vztahu mezi vnímáním a realitou.

Vše, co vidíte, je jen trik: vnímání coby mentální operace

Hugo Münsterberg (1863–1916), profesor na harvardské katedře experimentální psychologie, upozorňoval na to, že studium vizuálních iluzí může sloužit k lepšímu pochopení působení filmu na lidský mozek, už ve studii *The Photoplay* z roku 1916. Münsterberg považoval kinematografii za novou uměleckou formu, jež zvěstuje nové způsoby vnímání světa. Zvláště se zajímal o vztahy mezi mozkiem a filmovým plátnem. Coby vědec zabývající se neurobiologií už v době, kdy tento termín nikdo neznal, se věnoval analýze vizuálních iluzí a sám dokonce některé objevil (pravděpodobně nejznámější je Münsterbergova šachovnicová iluze). Tvrdil, že podobné vizuální klamy svědčí o tom, že

vnímání pohybu může být skrz naskrz mentálním procesem, pouhou operací myslí. Nemůžeme si být totiž jistí, že se pohyb *skutečně* odehrává v objektivní realitě. [...] Optické iluze stavějí vnímání do nového světla, neboť dokazují, že – přinejmenším v některých případech – jde o mentální jev, který má jen částečný vztah k „realitě“.¹⁸⁾

Podobně je třeba chápat i film jako mentální jev s pouze částečným vztahem k realitě. Lze ukázat, že tyto názory systematicky rozvíjí ve svých knihách o filmu i Deleuze. Zdůrazňuje v nich fakt, že film nám díky svým specifickým audiovizuálním kvalitám předkládá subjektivní vjemy (tj. prostorové či mentální hledisko postavy) coby objektivní záznamy (tj. perspektivu objektivu kamery, jež by měla podle všeho zachycovat realitu vnějšího světa). Tímto způsobem nás kinematografie zachycuje „v korelaci mezi obrazem-vjemem a kamerou-vědomím, jež tento obraz transformuje“.¹⁹⁾ Subjektivní a objektivní obrazy jsou jako „spojené nádoby“ a divák jen obtížně rozliší objektivní realitu od subjektivních představ.

Ještě než se v příští podkapitole dostanu ke konkrétním zjištěním, s nimiž neurovědci přicházejí, ráda bych se na tomto místě věnovala právě obecnější otázce týkající se vztahu mezi filmem a myslí. Zaměřím se proto na příběhy vyprávěné filmem v „polo-subjektivním“ („polo-imaginárním“ či „volně nepřímém“) modu,²⁰⁾ který dává vizuálním iluzím velký prostor.

18) Allan L a n g d a l e, Editor's Introduction. In: Hugo M ü n s t e r b e r g, *The Photoplay*, s. 15–16.

19) Gilles D e l e u z e, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: NFA 2000, s. 95.

20) Deleuze pro označení tohoto polo-subjektivního charakteru filmu používá pasoliniovský termín „volné nepřímé promluvy“. Diskuzi věnovanou filmu a volné nepřímé promluvě Deleuze rozvíjí in *Film 1*, s. 93–96. Viz též Patricia P i s t e r s, Arresting the Flux of Images and Sounds. In: Ian B u c h a n a n – Adrian P a r r (eds.), *Deleuze and the Contemporary World*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, s. 175–193.

Přes důležitost, kterou mu propůjčuje už název filmu, jsou v *ILUZIONISTOVI* osudy titulní postavy, kouzelníka Eisenheima, ve skutečnosti líčeny z pohledu šéfspektora Uhla, který má Eisenheima na příkaz korunního prince Leopolda zatknout – princ totiž považuje Eisenheima za šarlatána a navíc buřiče. Úvodní sekvenci doprovází hlas inspektora Uhla, který rekapituluje to, co se (během vyšetřování) dozvěděl o Eisenheimově mládí, a zatímco zvukovou stopu vyplňuje inspektorův voiceover, záběry se stávají flashbaky. V mnoha scénách filmu je Uhl přítomen ať už jako aktivní účastník nebo jako pozorovatel (například ve scénách, kdy sedí v hledišti při Eisenheimových vystoupeních, nebo tehdy, kdy vyšetřuje vraždu Sophie, snoubenky korunního prince, jež je však zamilovaná do Eisenheima). V řadě dalších scén však kamera inspektorovu postavu opouští a nabízí nám výjevy, které Uhl nemohl sám spatřit (jde třeba o rozhovory Sophie s Eisenheimem během jejich dětského vzplanutí nebo milostná scéna, kterou spolu prožijí jako dospělí). Status těchto obrazů je nejasný. Je možné, že si Uhl tyto scény představuje a jsou tak jen výplodem jeho mysli, avšak kamera tyto scény prezentuje zcela objektivním způsobem. V každém případě *ILUZIONISTA* velmi zřetelně ukazuje, že filmu obecně přísluší „specifický, difúzní a pružný status“²¹⁾ na pomezí subjektivity a objektivnosti.²²⁾ Neil Burger v komentáři, jenž je obsažen mezi bonusy na DVD s jeho filmem, v podobném duchu zmiňuje matoucí povahu filmových obrazů, jež se nezdá být ani subjektivní, ani objektivní a osciluje mezi představami a skutečností. Když sledujeme závěr filmu, můžeme si (spolu s inspektorem Uhlem) myslet, že jsme odhalili, jak se Eisenheimovi ve snaze získat Sophii zpět podařilo ošálit mysl všech zúčastněných. Nemůžeme si však být jistí. Jak Burger říká:

Mohlo se to stát přesně tak, jak si představuje, stejně dobře to však mohou být jenom jeho představy. Film je vyprávěn z Uhlova hlediska a on rozhodně neví vše. Myslí si, že to ví, ale ví to doopravdy? Nebo je to jen něco, čemu se rozhodl věřit? Celý film se točí kolem vnímání, toho, jak nahlížíme svět, obecně toho, jak vidíme. Čemu věříme, čemu ne a co bereme za bernou minci. Pro Uhla to je to, čemu se rozhodně věřit (respektive možná spíš to, čemu se rozhodne věřit publikum). Možná to je pravda, možná ne. (Burger, 2006)

Sice jiným způsobem, ale i v *DOKONALÉM TRIKU* jsou události prezentovány v polo-subjektivním modu. Ve filmu jde o příběh rivality mezi dvěma kouzelníky ve viktoriánském Londýně, Robertem Angierem a Alfredem Bordenem. Vyprávění je tu složitější než v *ILUZIONISTOVI*, protože se v něm střetávají hned dvě různá hlediska odlišných vyprávěčů: vedle perspektivy Bordena, který si v čase, kdy příběh vrcholí, ve vězení čte deník mrtvého Angiera, je to i Angierovo hledisko při pročítání Bordenova zápisníku ve scénách zachycených prostřednictvím flashbacků. Příběh sám se navíc odvíjí ještě v dal-

21) G. Deleuze, *Film 1*, s. 93.

22) Deleuze tento charakter filmových záběrů rozvíjí ve své koncepci „obrazu-vjemu“, který je jak speciálním typem obrazu, tak zároveň „nulostí“, „nulovým stupněm“ obsaženým v základě veškerého filmového vnímání (jež svůj plný potenciál rozvine v obrazu-čas). Viz G. Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: NFA 2006, s. 43.

ších časových vrstvách, které celé vyprávění komplikují. Ovšem podobně jako v případě Burgerova filmu obsahuje i DOKONALÝ TRIK heterogenní směs objektivních a subjektivních záběrů a mnoho otázek týkajících se pravdy a klamů zůstane na jeho konci bez odpovědi. Třebaže konec filmu odhalí klíčové tajemství Bordenova magického mizení a nečekaných návratů, mystérium fyzikálních možností elektrického stroje sestrojeného ve filmu Nikolou Teslou zůstane stejně jako zrod Angierových dvojníků nerozřešeno. V rozhovoru obsaženém na DVD vydání DOKONALÉHO TRIKU Christopher Nolan přiznává, že jeho záliba v podobných myšlenkových hrách patří mezi hlavní důvody, proč točí filmy: „Doufám, že lidé, kteří vyjdou z kina, budou na jednu stranu pobaveni příběhem, ale že jim zároveň po projekci bude vrtat hlavou alespoň pár neodbytných a snad i zajímavých otázek“ (Nolan, 2006). Iluzionističtí filmaři nám stejně jako neurovědci – byť pomocí odlišných prostředků – ukazují, jak povaha našeho mozku a povaha filmových obrazů problematizuje vztah vnímání k realitě. Vidění je mentální operace, jejíž povaha je natolik dvojznačná, že nám díky ní často hlavou vrtají otázky víc než neodbytně.²³⁾

Dívejte se pořádně: pozornost a vědomí

Iluzionisté a filmaři si pohrávají i s dalšími aspekty percepčních iluzí. Je dobře známou skutečností, že spousta kouzelnických triků (ať už je předvádějí iluzionisté, filmaři nebo třeba falešní hráči karet) je založena na manipulaci s naší pozorností a reflektovaným vědomím (awareness), dvěma kognitivními procesy, jež určují, co skutečně a vědomě vidíme. V DOKONALÉM TRIKU Angier nacvičí číslo nazvané „Lidská teleportace“, v němž opustí jeviště otevřenými dveřmi, aby takřka ve stejném okamžiku vyšel ze dveří umístěnými na protilehlém konci scény. Film svým divákům ukáže, že Angier ke svému triku využije dvojníka. Funguje to velmi dobře, protože si publikum během scény nevšimá rozdílů mezi oběma dvojníky, kteří jsou stejně oblečení, se stejným účesem, líčením a rovněž stejnými gesty, jimiž doprovázejí odhazování a chytání cylindru, k němuž během výstupu dochází (ve skutečnosti je to cylindr, co přitahuje pozornost diváků víc než sám vystupující). Podstata triku však začne být publiku zřejmá ve chvíli, kdy Angierův dvojník se sklonem k alkoholismu přestane dodržovat nacvičený postup a začne se na scéně pohybovat jinak než Angier. Jednoho dne pak představení naruší Angierův konkurent Borden, který si s uplaceným dvojníkem prohodí místo a poté, co vystoupí na jeviště, odhalí zkoprnělým divákům v sále všechny triky, na nichž „Lidská teleportace“ stojí. V jiné scéně odehrávající se ve vazební věznici, kam byl uvržen pro podezření z vraždy svého protivníka, Borden nejprve upoutá pozornost jednoho z dozorců, když předstírá, že už není dost obratný na to, aby provedl jednoduchý žongléřský trik s červeným míčkem, a upustí ho – mezitím ovšem nic netušícího dozorce připoutá okovy k noze stolu. Kouzelníci i filmaři pracují s pozorností a reflektovaným vědomím velmi podobným způsobem. I Münsterberg zdůrazňuje ústřední roli pozornosti při vnímání filmu. Po prvním sledu

23) Viz též Richard L. Gregory, Knowledge in Perception and Illusion. *Philosophical Transactions: Biological Sciences*, 1997, č. 352, s. 1121–1128.

bezprostředních vjemů (jež mohou být, jak jsme viděli, iluzorní) hraje pozornost klíčovou úlohu v naší schopnosti připsat konkrétní význam tomu, co na plátně vidíme. Münsterbergovými vlastními slovy:

Pouhé vnímání mužů, žen a kulis v pozadí – se vší hloubkou a všemi pohyby – nám poskytuje pouze výchozí materiál. Scéna, která vzbuzuje a udržuje náš zájem, v sobě obsahuje daleko víc než jen prosté vjemy pohybujících se a různě vzdálených objektů. Musíme tyto zrakové počitky obohatit o ideje. Musí pro nás mít význam, musí být přiřazeny naší představivosti, vybudit v nás vzpomínky na dřívější zážitky, vyvolat pocity a emoce, využít sílu sugesce, iniciovat ideje a myšlenky, provázet naši mysl s nepřetržitým plynutím představení a především ustavičně strhávat naši pozornost k důležitým a podstatným komponentům děje. S vnímáním se zkrátka střetává ohromné množství podobných vnitřních procesů a průzkumem samotného vnímání hloubky a pohybu na plátně psychologická analýza filmového zážitku teprve začíná. [...] Chaos nabízejících se počitků je postupně přetvářen v organizovaný svět zkušenosti především naším výběrem toho, co je důležité a má pro nás význam. [...] Chceme-li pospojovat změn vjemů, jež se nacházejí v prostoru před námi, musíme věnovat pozornost chvíli tomu, chvíli onomu. Vše je formováno naší pozorností a nepozorností.²⁴⁾

Münsterberg uvádí několik charakteristických rysů pozornosti: vstupuje do centra vědomí; zatlačuje další počitky do pozadí do té míry, že je nevidíme; vyladuje smysly a tělo vnímatele pro příjem příslušných vjemů a zároveň spojuje myšlenky, pocity a podněty s předmětem pozorování.²⁵⁾ Současně rozebírá řadu filmových prostředků (např. svícení, rychlost či opakování), které řídí pozornost diváků. Filmový detail, jenž doslova zastíňuje všechny ostatní předměty na scéně, je technika, která nejjasněji ilustruje, jaký účinek pozornost má: „mentální akt pozornosti je ve světě vnímání zpředmětněn detailem. Získáváme tak formu umění, která svými prostředky dalece převyšuje možnosti kteréhokoli divadelního jeviště.“²⁶⁾ Jako příklad Münsterberg uvádí detailní záběr medailonu zavěšeného na krku uneseného nebo vyměněného dítěte, který jednak nasměřuje naši pozornost a jednak nám naznačí, že o dvacet let později – až dítě vyroste – bude vše podstatné záviset právě na tomto medailonu.

Münsterbergovy postřehy se zakládají na pouhých dojmech, avšak jeho pohled na vnímání coby částečně iluzivní aktivitu usměřňovanou pozorností je trefný. Pro Münsterberga představuje pozornost vědomé vnímání, které nám zabraňuje uvědomit si další předměty v percepčním poli. Vyjadřuje tak klasickou psychologickou poučku, že „ačkoli si

24) H. Münsterberg, *The Photoplay*, s. 79–80. Münsterberg na těchto stranách podává ve zkratce přehled všech otázek, jimiž se v souvislosti s filmem zabývá. Vedle vnímání a pozornosti se rovněž věnuje paměti, představivosti, emocím a ovlivnitelnosti diváků.

25) H. Münsterberg, *The Photoplay*, s. 85–86. Münsterberg rozlišuje mezi volní pozorností, což je případ, kdy například sami něco aktivně hledáme, a bezděčnou pozorností, která je spuštěna nějakým podnětem z vnějšku. Právě tento typ pozornosti spojuje Münsterberg s filmem. V obou případech však Münsterberg uvažuje o pozornosti jako o vědomém stavu.

26) Tamtéž, s. 87.

myslíme, že vidíme vše, co máme před očima, je ve skutečnosti naše vědomá reprezentace vnějšího světa velmi omezená“.²⁷⁾ Otázkou nyní zůstává, zda nám současná neurověda dokáže podat exaktnější vysvětlení, jak a proč je naše zkušenost formována a omezoována tím, co upoutá naši vědomou pozornost.

Neurovědci dnes mají k dispozici velmi sofistikovanou technologii, jež jim umožňuje sledovat a měřit procesy, které se při určité činnosti (když se například na něco díváme nebo něco pozorujeme) odehrávají v našem mozku. Neurovědecké experimenty naznačují, že je užitečné přehodnotit klasické řazení pozornosti i reflektovaného vědomí (awareness) do kategorie vědomých stavů (conscious), a nepozornosti a absence reflektovaného vědomí mezi stavy nevědomé (unconscious). Místo toho se jako vhodnější ukazuje distinkce vedená právě mezi pozorností a reflektovaným vědomím. Vědomí (consciousness) se tradičně vztahuje nejenom k pozornosti, ale i vyjádřitelnosti (dokážeme říct, co upoutalo naši pozornost, nebo odpovědět na otázku, čeho jsme si vědomi). Neurovědecká pozorování mozku však prokazují, že i předměty, jejichž přítomnost nedokážeme vědomě vyjádřit ani si ji zapamatovat a které nejsme schopni v danou chvíli srovnat s jinými předměty, mohou být naším nervovým systémem stále vědomě zaznamenávány, třebaže jde jen o velmi omezenou úroveň vědomí. Aby dokázali zachytit nuance vztahu mezi vědomými a nevědomými mentálními stavy, začali neurovědci Victor Lamme a Pieter Roelfsema rozlišovat mezi jednotlivými mody vidění:

Analýza reakční doby neuronů ukazuje, že když je zrakový systém vystaven nějakému obrazu, rychle se aktivuje velké množství zrakových oblastí. Činnost kortikálních neuronů však není určena jen tímto dopředným šířením signálu. Horizontální vazby mezi jednotlivými oblastmi mozku, stejně jako zpětné vazby směřující z vyšších oblastí ve výsledku vedou k velmi dynamickým změnám ve vyladění celého zrakového systému.²⁸⁾

Mozková aktivita označovaná zde jako „dopředné šíření signálu“ zajišťuje to, že jsme schopni bezprostředně zaznamenávat tvary, barvy, pohyby a další důležité vizuální kategorie, jako jsou tváře či zvířata. Tento proces – díky němuž dokážeme například ve zlomku sekundy uskočit před padajícím stromem – je z velké části nevědomý. Zpětné vazby směřující z vyšších oblastí odkazují k procesům, které se odehrávají zhruba o desetinu sekundy později a bývají někdy označovány jako „rekurentní vazby“ či „rezonance“. Právě v těchto chvílích se vynořuje vědomí a my jsme pak schopni vztáhnout to, co vidíme, k našim předchozím zážitkům, ke vzpomínkám, k emocím apod. Okruh rekurentního vědomí však může být omezený (používá se pro něj označení *P-vědomí*) nebo naopak detailně strukturovaný (*A-vědomí*).²⁹⁾ Pokud něco neupoutá naši pozornost (v tom smyslu, že si přítomnost dané věci neuvědomujeme a nedokážeme ji vyjádřit), může to být

27) Victor A. F. L a m m e, Why Visual Attention and Awareness Are Different. *Trends in Cognitive Sciences* 7, 2003, č. 1, s. 12.

28) Victor A. F. L a m m e – Pieter R. R o e l f s e m a, The Distinct Modes of Vision Offered by Feedforward and Recurrent Processing. *Trends in Neuroscience* 23, 2000, č. 11, s. 571.

29) Victor A. F. L a m m e, De geest uit de fles. *Psycholoog* 41, 2006, č. 4, s. 35.

proto, že se (nevědomé) dopředné šíření signálu někde zaseklo, nebo proto, že příslušné (vědomé) rekurentní procesy nejsou dostatečně strukturované. Z toho by vyplývalo, že ne vše, co nedokážeme vyjádřit, spadá do sféry nevědomí, ale že existuje i vědomá zkušenost, jež s sebou nenese vyjádřitelnost. Pro důkladnější rozpracování tohoto postřehu navrhuje Lamme rozlišovat mezi pozorností a reflektovaným vědomím (awareness):

Samotný pokyn k zaměření pozornosti (ať už u lidí nebo u opic) téměř bez výjimek vede k nárůstu neurálních responzí napříč mozkem. [...] V typickém případě narůstá počet responzí hned od počátku, což indikuje, že pozornost pracuje na bázi dopředného šíření impulzů. [...] Z hlediska neurověd a psychologie je tedy pozornost něco jiného než reflektované vědomí. Nejlépe lze pozornost popsat jako soubor mechanismů, které umožňují lepší přesměrování senzorických vstupů k výkonným systémům mozku. Pozornost je selekce. [...] Naproti tomu reflektované vědomí jsme na neurální úrovni definovali zcela odlišně. Jakmile vizuální vstup stane předmětem rekurentního zpracování určitého (dosud ovšem neurčeného) stupně mohutnosti, uvědomujeme si jej. To se týká jak těch stimulů, které upoutaly naši pozornost, tak těch, na které pozornost zaměřena není.³⁰⁾

Tato definice pozornosti coby součásti bezprostředního dopředného šíření signálu zpochybňuje představu, že pozornost patří mezi vědomé stavy (tedy právě to, jak pozornost vlivem klasické psychologie chápal Münsterberg). Podle této definice náleží pozornost mezi nevědomé procesy. Na druhu stranu předměty, na něž neobracíme pozornost (a nejsme si je schopni vybavit), nemusí být automaticky vykázány do sféry nevědomého – mohou být součástí vědomé zkušenosti, jež zůstává zasuta kdesi v síti neurálních rezonancí. Důsledky této pozice si zaslouží hlubší rozpracování, avšak návrat k filmu nám snad prozatím dokáže pro další zkoumání poskytnout několik předběžných postřehů.

Tajemství medailonu

Ráda bych se vrátila k příkladu s medailonem – předmětem, kolem něhož je vybudováno celé vyprávění *ILUZIONISTY*. Na jeho začátku Eisenheim coby mladík vytvoří pro Sophii medailon. Když jí ho předává, vidíme v detailu, že v sobě skrývá tajnou schránku a mechanismus, jak ji otevřít. V klíčových chvílích narativu se medailon vždy vynoří – platí to i o úplném konci filmu, kdy se medailon znovu objeví v Sophiině dlani. Jde o zopakování detailního záběru z úvodu filmu, ale až nyní díky uplynulému příběhu můžeme plně docenit jeho význam. Na jedné rovině představuje medailon vizuální narativní nástroj, pomocí nějž (vědomě) zaměřujeme svou pozornost v onom klasickém psychologickém smyslu, o němž mluví Münsterberg. Avšak na jiné rovině – vezmeme-li v potaz jak skutečnost, že film nám předkládá polo-subjektivní realitu, tak neurovědnou distinkci mezi pozorností a reflektovaným vědomím – můžeme tuto analýzu výrazně zjemnit.

30) V. A. F. L a m m e, Neural Mechanisms of Visual Awareness: A Linking Propositions. *Brain and Mind* 1, 2000, č 3, s. 399.

Jak už bylo řečeno, ILUZIONISTA je vyprávěn z pohledu inspektora Uhla, ale záběry filmu jsou nám předkládány coby objektivní reprezentace reality a mnohdy nám poskytují víc informací než jen ty, které by Uhl mohl znát. Mnoho scén, v nichž figuruje Eisenheimův medailon, je podáváno právě takto dvojznačně, na pomezí mezi objektivitou a subjektivitou. S postupem filmu Uhl pomalu odhaluje to, co již diváci viděli. Diváci například od počátku vědí, že medailon je možné jednoduše proměnit v srdcovitý přívěsek, v němž se skrývá obrázek mladého Eisenheimy, a vědí rovněž, že Sophie tento medailon celých patnáct let tajně nosila. Tyto scény jsou sice zabírány v detailních záběrech, nicméně objektivní kamerou a Uhl v nich není přítomen. Jsme zde svědky toho, jak je jeden určitý vizuální předmět, medailon, zobrazován polo-subjektivním způsobem, který naznačuje dvojznačný vztah vnímání k realitě. Nevíme, zda se události skutečně odehrály tak, jak nám byly předvedeny na plátně, nebo zda je to vše jen projekce Uhlových představ. Budeme-li o těchto detailních záběrech medailonu uvažovat nikoli jako o projevech vědomé pozornosti (jak by k nim přistupoval Münsterberg), nýbrž jako o objektech zpracovávaných automatickým (nevědomým) dopředným proudem rozpoznávacích operací, můžeme pak začít studovat, zda film také rozlišuje mezi okamžiky omezených a detailně strukturovaných rezonancí. Na estetické rovině se filmový detail medailonu řadí mezi konvenční rozpoznání, klišé, která nemusí nijak zvlášť rezonovat s hlubšími vrstvami naší představivosti, paměti či emocí. Na druhé straně však záběry medailonu v ILUZIONISTOVĚ nebudí dojem pouhé zautomatizované konvence. Jak tedy tento film zachycuje rezonující neurální okruhy v našem mozku? Podívejme se na to ještě jednou a podrobněji. Ke konci filmu je narativní perspektiva scén s medailonem mnohem jasněji vymezena jako Uhlovo subjektivní pozorování. Když je postava Sophie vyčarována v podobě ducha zemřelé přímo na jevišti Eisenheimova divadla, zmiňuje medailon, který podle vlastních slov měla na krku v okamžiku své smrti. Tato poznámka není ve scéně nijak zdůrazněna, spíš jde jen o jeden z mnoha prvků fascinující podívané, kterou Sophiino zjevení představuje. Když inspektor Uhl o několik okamžiků později prohledává Eisenheimovu pracovnu, narazí na zápisník nadepsaný titulem „Pomerančovník“. Když jej však otevře, nenajde v něm vysvětlení iluze rychlorostoucího pomerančovníku, jak doufal, ale kresbu medailonu. Zklamán, že zápisník neobsahuje ani zmínku o pomerančovníku, jej Uhl vrátí zpátky na stůl. Pak však zaváhá a všimneme si, že o všem ještě jednou přemýšlí: kresba medailonu začíná rezonovat s předchozími událostmi a začíná se tak přesouvat do pole reflektovaného vědomí (musíme mít na paměti, že Uhl kvůli polo-subjektivnímu modu vyprávění ve skutečnosti nikdy neviděl medailon tak, jak jej spatřili diváci filmu). Zdá se, že si náhle vybaví Sophiina slova pronesená na jevišti a pak si vzpomene na něco, co už dříve, na začátku vyšetřování Sophiiny vraždy, matně upoutalo jeho pozornost – co spatřil koutkem oka ve stáji, kde měla být Sophie zavražděna; na něco, co doslova vrtá kdesi v pozadí jeho vědomí, jak uvádí Burger ve svém režisérském komentáři na DVD. A skutečně: když se vrátí do stáje, nalezne medailon na zemi ve slámě – hned vedle drahokamu ze šavle korunního prince, což poskytne Uhlovi dostatek důkazů, aby mohl prince Leopolda obvinít z vraždy. Můžeme tak vyvodit, že klišé detailního záběru medailonu, který upoutává naši bezprostřední pozornost, překračuje status konvenčního rozpoznání a stává se předmětem reflektovaného vědomí ve chvíli, kdy jej začnou zpracovávat rekurentní sítě mozku (filmové postavy stejně jako filmových diváků).

Münsterbergovy postřehy týkající se pozornosti mají stále svou hodnotu, ale zasadíme-li je do kontextu neurobiologických zkoumání, můžeme je výrazně zpřesnit. Řešení otázek souvisejících se stereotypní reprezentací a komplexní narací by se tak díky těmto neurovědeckým principům mohlo posunout notně kupředu. A s ohledem na Deleuzovy filmové koncepty by mohla distinkce mezi pozorností a reflektovaným vědomím poskytnout i nový pohled na vztah mezi obrazy-pohyby (jež představují senzomotorické obrazy) a obrazy-časy (jež se vztahují k nejružnějším vrstvám virtuality, času a imaginace). Tento směr zkoumání však teprve čeká na své rozvedení.

F JAKO FALZIFIKÁT:

Moc klamu a rozhodná vůle

Poslední otázka, které bych se tu chtěla věnovat, se týká filozofických a etických důsledků iluzivního vnímání a problematiky pozornosti reflektovaného vědomí. V *Obrazu-čase* rozvíjí Deleuze koncept moci klamu, který klade do souvislosti s filmy Orsona Welles – snímek F JAKO FALZIFIKÁT představuje podle Deleuze manifest Wellesovy tvorby a zároveň jeho osobní reflexi povahy kinematografie. Nejspíš nás nepřekvapí, že Welles v něm představuje sám sebe coby kouzelníka. Deleuze vztahuje Wellesovu fascinaci iluzionismem k základnímu aspektu moderní kinematografie založené na čase-obrazu, ve které je vyprávění nárokováno si pravdu (vyprávění, v němž stále můžeme věřit vlastním očím) nahrazeno klamným vyprávěním (kde nic není takové, jak se zdá). Falšovatel se stává klíčovou postavou kinematografie, tvrdí Deleuze, „již nikoli zločinec, kovboj, psycho-sociální člověk, historický hrdina, držitel moci atd. jako v obrazu-akci, nýbrž čistě a prostě falšovatel, ke škodě jakékoli akce“.³¹⁾ Wellesovy postavy falšovatelů nám v podstatě ukazují, že pravda vždy odkazuje k systému souzení, jenž je nenávratně rozmetán režimem klamně narace. Wellesova kinematografie nám ukazuje, že „člověk dbající pravdy“ ve skutečnosti netouží po ničem jiném než soudit život na základě předem daných principů. Ve Wellesových filmech se však tento systém souzení rozpadá a je nahrazen mocí klamu. Ve snímku F JAKO FALZIFIKÁT slavný padělatel uměleckých děl Elmyr de Hory demonstruje svou schopnost namalovat falešný Picassův obraz – během deseti minut a navíc v takové kvalitě, že jeho výtvar nedokáže žádný odborník rozlišit od originálu. Ve svých filmech Welles nechává vystupovat celé spektrum falšovatelů, mezi nimiž disponuje umělec nejvyšším stupněm tvůrčí moci – schopností tvořit pravdu. Existují však i jiné, méně velkorysé, méně kreativní typy falšovatelů. Deleuze zmiňuje nietzscheovského člověka pravdy (žábu) a „člověka nemocného sebou samým“ (štíra), který v sobě mnoha způsoby ztělesňuje ducha pomsty. Podle Deleuze naznačuje vztah obrazu k síle klamu, že v normálním vnímání stejně jako ve filmu

nejde o to soudit život ve jméno nějaké vyšší instance, jíž by bylo dobro, pravda; jde naopak o to hodnotit veškeré bytí, každý čin a vášeň, dokonce každou hodno-

31) G. D e l e u z e, *Film 2*, s. 159.

tu ve vztahu k životu, který implikují. Afekt jako imanentní hodnocení namísto soudu jako transcendentální hodnoty.³²⁾

Otázkou teď pochopitelně zůstává, do jaké míry se tato Deleuzova „moc klamu“ váže k problematice vizuálních iluzí, o nichž byla řeč výše. V první řadě platí, že představuje-li film polo-subjektivní způsob vyprávění, který má ze své podstaty ambivalentní vztah k realitě a pravdě, a je-li zároveň vnímání samo mentální operací, která jen částečně souvisí se skutečností, znamená to, že klam není ze své podstaty zlý nebo špatný (iluzi či faleš už nelze považovat za chybu, je-li sama realita dvojznačná). Stává se však nade vši pochybnost mocí. Klamná narace a vizuální iluze – ať už jsou součástí prožívané reality nebo reality na plátně – vesměs počínají působením ve světě; ve stejném okamžiku však zároveň vytvářejí nové okruhy v mozku. Moc klamu se tudíž stává mocí vůle – nebo, jak říká Nietzsche, vůlí k moci: „Ani pravda, ani lež, nerozhodnutelná alternativa, ale moc klamu, rozhodná vůle.“³³⁾

Pokud jde o problematiku pozornosti a reflektovaného vědomí, je třeba promyslet ještě několik věcí. Podle Münsterberga představuje film úžasnou a manipulativní uměleckou formu, která na jednu stranu vede pozornost diváků, a je tak schopna vyvolat mimořádně intenzivní dojmy, avšak zároveň v sobě film skrývá poměrně nebezpečný potenciál. V jednom z textů, vydaných po jeho smrti v roce 1917, se Münsterberg ptá: „Jak si můžeme být jistí, že tento tak vášnivě vyhledávaný zdroj zábavy naší mysli pomáhá místo toho, aby jí škodil?“³⁴⁾ Jestliže Münsterbergovu pozici rozpracujeme a obohatíme o neurovědecké poznatky týkající se způsobů, jimiž mozek zpracovává vizuální informace, uvidíme, že moc klamu se může projevovat na třech rovinách: na nevědomé rovině automatického zpracování běžných senzomotorických obrazů; na rovině explicitně nevyjádřitelných, leč stále ještě (omezených) vědomých rezonancí (možná je to právě tato úroveň, kam je třeba situovat intuice a předtuchy); a na rovině detailně strukturovaných rekurentních okruhů. Moc klamu má pravděpodobně na různých rovinách různý dopad – to koneckonců bezpochyby bude předmětem dalších zkoumání. Důležité však je, že klíčovou otázkou už není záhada, zda Eisenheim klame své publikum, nebo zda mu předvádí skutečné spiritistické fenomény, nýbrž otázka „Proč to dělá?“ nebo „Jaká vůle jej vedla k rozhodnutí vytvořit právě tuto pravdu?“ Abychom odpověděli na tyto otázky, měli bychom zhodnotit jeho kouzelnické schopnosti a srovnat je s dalšími typy falšovačů – dozvěděli bychom se tak, jaké motivy člověka vedou ke snaze, aby se určité obrazy staly pravdou (tak jako inspektor Uhl, který pochopí, že nezáleží na tom, zda byl svědkem triků či skutečných zjevení; podstatné bylo to, že Eisenheim podnikal vše proto, aby mohl být se Sophií).

Konečně je možné na tomto místě zmínit ještě jeden aspekt vizuálních iluzí, který lze vztáhnout k moci klamu. Představuje-li filmové plátno manipulativní sílu s mocí vytvořit v mozku (nové) synaptické okruhy, disponuje i mozek sám určitou kontrolní silou. Neurovědci podnikli řadu experimentů s vizuálními iluzemi, které měly za cíl rozhod-

32) Tamtéž, s. 169.

33) Tamtéž, s. 173.

34) H. Münsterberg, *The Photoplay*, s. 191.

nout, zda lze mozku přiřknout volní kontrolu nad různými způsoby vidění. V případě známé iluze otáčejícího se kola dokáže třeba mozek rozhodnout, zda bude vnímat, že se kolo otáčí po nebo proti směru hodinových ručiček. Raymond van Ee a další zase nedávno při studiu soupeřících stimulů (jaké známe třeba v případě Neckerovy kostky) ukázali, že „zkoumaní jedinci disponovali značnou mírou kontroly nad schopností přepínat mezi oběma alternativními vjemy Neckerovy kostky.“³⁵⁾ Nejsme-li si jisti, jaké rysy obrazu odpovídají pravdě, musí náš mozek rozhodnout sám a zvolit jednu z nabízejících se interpretací. Jakkoli opět platí, že filozofické důsledky těchto neurovědeckých závěrů nejsou ještě zcela jasné, lze tušit, že jde o důležitý poznatek. Pokud falšovatel (ať už umělec nebo idiot) dokáže v mozku vytvořit pomocí nových obrazů s částečnou vazbou k realitě nové okruhy, je jasné, že i při recepci obrazů na filmovém plátně není vše rozhodnuto a vypočítáno dopředu, že i zde vstupuje do hry rozhodná vůle umožňující zpracovat obrazy vícero způsoby.

Závěry

Vrátíme-li se teď k ILUZIONISTOVI a DOKONALÉMU TRIKU, můžeme celý text uzavřít dvojím konstatováním. Třebaže se vizuálními iluzemi, kouzly a mocí klamu zabývají oba filmy, zdá se, že každý ze snímků zaujímá k iluzionismu přeci jen odlišný postoj. Neil Burger na konci svého komentáře k filmu říká:

Jak to můžete v životě někam dotáhnout, jestliže nedokážete zjistit, kde je pravda – ať už v politice nebo v duchovní sféře? Existují síly, které nelze vysvětlit? Má svět nějaký morální smysl? Nejspíš se to nikdy nedozvíme. A přesně o tom ILUZIONISTA vypráví. (Burger, 2006)

Burger tato slova pronáší ve chvíli, kdy Uhl usoudí, že odhalil způsob, jakým Eisenheim provedl své kouzlo, a že ví, co se ve skutečnosti stalo. V tuto chvíli už není podstatné, zda byly Eisenheimovy nadpřirozené praktiky skutečné, nebo zda šlo o pouhý trik, protože kouzelník „to vše udělal jen proto, aby mohl být s ní“ (Burger, 2006). ILUZIONISTA se tak ztotožňuje s afektivním rozměrem hodnocení, které Deleuze připisuje moci klamu. V DOKONALÉM TRIKU se hraje o něco jiného. Důraz tu není kladen ani tak na to, že jsme nuceni (kvůli konkurujícím si principům nebo soupeřícím etickým postojům) rozhodovat, co je pravda, nýbrž na to, že coby diváci si často *přejeme* být klamáni. Když Angier přijde s číslem, které není založené na triku, ale opravdové záhadě (Teslově elektrickém teleportačním stroji), dá mu majitel divadla pozoruhodnou radu: „Jen zřídka je možné vidět *skutečné* kouzlo. Zahalte to závěsy, nakaširujte to. Dejte divákům dost důvodů, aby o tom mohli pochybovat.“ Publikum ve skutečnosti ví, že je během představení klamáno, ale právě to je věc, po které touží. „Svět je šedý a přehledný,“ říká Angier. Uvádět

35) Raymond van Ee – André J. Noëst – Jan W. Brascamp – Albert V. van den Berg, Attentional Control over Either of the Two Competing Percepts of Ambiguous Stimuli Revealed by a Two-parameter Analysis: Means Do Not Make the Difference. *Vision Research* 46, 2006, č. 19, s. 3129.

lidi v úžas je tudíž ta nejvyšší ambice, kterou kouzelník nebo filmař může mít. Nezáleží však na tom, která z obou alternativ platí. Zda vizuální iluze našemu mozku sdělují, že ve skutečnosti nikdy nedokážeme odhalit pravdu, a nezbývá nám tak než se ustavičně rozhodovat, co za pravdu budeme považovat. Nebo zda nám naznačují, že si přejeme být klamáni, protože svět je ve skutečnosti nudně předvídatelný. Záhady mozku a kouzla plátna především znovu a znovu vyzývají, abychom se dívali pozorněji a vnímali svět po každé jinak.

Přeložil Jan Kolář

Přeloženo z anglického originálu:

Patricia Pisters, *Illusionary Perception and Cinema: Experimental Thoughts on Film Theory and Neuroscience*. In: Mark Poster – David Savat (eds.), *Deleuze and New Technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 224–240.

Citované filmy:

Dokonalý trik (The Prestige; Christopher Nolan, 2006), *F jako falzifikát* (F for Fake; Orson Welles, 1973), *Iluzionista* (The Illusionist; Neil Burger, 2006).

Poznámka o autorce:

Patricia Pistersová je vedoucí katedry mediálních studií na Amsterdamské univerzitě. Svou výuku i výzkum soustředí na otázky týkající se filozofie filmu ve spojení s neurovědou. Zabývá se také politickými důsledky nadnárodní kultury obrazovky. Právě dokončila práci na knize *The Neuro-Image* (Stanford University Press, 2012), ve které zkoumá vztah mezi filmem v digitální éře, neurovědou a deleuzeovskou filozofií.

Více informací na její webové stránce: www.patriciapisters.com.