

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor fotografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Psychokinetika fotografického obrazu

Jan Maštera

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Pospiszyl Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Praha 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL OF ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

Department of Photography

MASTER THESIS

Psychokinetics of an photographic image

Jan Maštera

Thesis supervisor: Mgr. Tomáš Pospiszyl Ph.D.

Thesis opponent:

Thesis defence:

Praha 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma Psychokinetika fotografického obrazu vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, 14. 4. 2016

.....

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Poděkování

Chtěl bych poděkovat Mgr. Tomáši Pospiszylovi Ph.D. za vedení této práce, zapůjčení odborné literatury a ochotu a trpělivost při konzultacích. Též bych rád poděkoval Kataríně, bez jejíž podpory by tato práce jen těžko vznikla.

Abstrakt

Fenomén tzv. myšlenkové fotografie, tedy zaznamenávání myšlenek formou fyzických artefaktů fotografické povahy, se poprvé objevil v 19. století, nedlouho po vzniku samotné fotografie. Vycházejíc z tradic spiritismu, tento fenomén se brzy stal nedílnou součástí metod záznamu paranormálních jevů spadajících pod širší pojem psychokinetika. Předložená práce vytváří základ pro definici psychokinetických fotografických jevů prostřednictvím jejich kategorizace a následné analýzy určujících historických etap vývoje. Následně klade základy pro analýzu vztahu mezi psychokinetickou reprodukcí a klasickým médiem fotografie. Cílem této práce je tak především konfrontovat psychokinetické jevy s jednotlivými aspekty čtení fotografického obrazu a objasnit vztah těchto jevů k realitě v kontextu technologické reprodukce. Tento vztah je klíčovým prvkem ovlivňujícím vnímání psychokinetických jevů i samotné schopnosti fotografie reprodukovat realitu.

Abstract EN

The phenomena of so-called thought photography, or reproduction of thoughts in the form of physical artefacts of photographic character, has emerged for the first time in the 19th century not long after the birth of the photography itself. Based on the traditions of spiritism it quickly became one of the established methods of reproduction of paranormal phenomenas known under the term of psychokinesis. This work creates basis for definition of psychokinetic photographic phenomena through their categorization and analysis of main historical events. It also creates analytical basis for relationship between psychokinetic reproduction and classical media of photography. The goal of this work is to confront and clarify relationship between psychokinetic reproduction and different aspects of common reading of photographic image with regard to the context of reality. This relationship is also key element influencing the reception of psychokinetic images and even of the ability to reproduce reality of the photography itself.

Obsah

| | |
|---|----|
| Psychokinetika fotografického obrazu (Uvedení do problematiky)..... | 15 |
| Úvod..... | 21 |
| Paranormální jevy, psychokinetika..... | 21 |
| Východisko z radiačních jevů..... | 22 |
| Fotografie jako nástroj..... | 23 |
| Myšlenková fotografie..... | 24 |
| Metodologie..... | 25 |
| Historické etapy..... | 27 |
| Hippolyte Baraduc (1850–1909)..... | 28 |
| Tomokichi Fukurai (1869–1952)..... | 33 |
| Ikuko Nagao..... | 35 |
| Sadako Takahashi..... | 36 |
| Theodore Judd Series (1918–2006) a Dr. Jule Eisenbud (1908–1999)..... | 39 |
| Obrazy odjinud..... | 41 |
| Blackies & Whities..... | 41 |
| „Neúspěšné“ pokusy..... | 42 |
| Experimentální skupina Scole..... | 44 |
| Fotografické experimenty..... | 46 |
| První etapa pokusů s fotografickým médiem (do dubna 1994)..... | 47 |
| Druhá etapa od 13. ledna 1995..... | 48 |
| Třetí etapa – Projekt Alice, 27. květen 1997..... | 50 |
| Náhlý konec experimentů..... | 50 |
| Obrazy..... | 53 |
| Fotografický obraz..... | 54 |
| Artefakty myšlenky..... | 60 |
| 1. etapa..... | 60 |
| 2. etapa..... | 61 |
| 3. etapa..... | 62 |
| 4. etapa..... | 63 |
| Realita fotografie..... | 64 |
| Od virtuality k realitě a od reality k virtualitě..... | 65 |
| Fotografie jako ideologie..... | 67 |
| Závěr..... | 71 |
| Myšlenková fotografie?..... | 71 |
| Fotografie a (ne)realita..... | 72 |
| Bibliografie..... | 75 |
| Seznam ilustrací..... | 80 |

Psychokinetika fotografického obrazu

(Uvedení do problematiky)

Od počátků vzniku fotografie jsme se fotografický obraz naučili vnímat jako přirozenou extenzi reality. Fotografie se stala naší součástí, nebo spíše součástí našeho světa. Fotografický obraz, tak jak ho známe, ale nemusí být vždy konstantou. Technologický proces záznamu reality s sebou již od svého zrození nesl pochybnosti. Pochybnosti o své pravdivosti, o své vypovídací hodnotě, o své neutralitě, o naší schopnosti mu věřit a mnoha dalších.

Zvláštní místo v celém spektru využití technologického obrazu má kategorie záznamu paranormálních jevů. Paranormální jevy, neboli jevy, které nelze vysvětlit za pomoci jakýchkoliv současných vědomostí, vždy existovaly v šedé zóně. Jako jevy nevysvětlitelné a často velice obtížné či absolutně neprokazatelné jsou kategorií přesahující hranice věrohodnosti. Přes nespočetné pokusy o jejich „normalizaci“ dosáhly jen málokteré z nich statutu exaktní vědy. Fotografie je s existencí paranormálních jevů, tak jak je známe dnes, neodlučitelně svázána. Bez možnosti technologického záznamu by často nebylo možné tyto jevy ani vnímat, natož pak posuzovat či porovnávat. Stejně jako v řadě legitimních vědeckých odvětví,¹ fotografie se stává ústředním motivem existence i těchto jevů.

Samostatné odvětví na poli paranormálních jevů přímo závislých na jejich technologickém záznamu tvoří psychokinetické jevy² stavějící svoji existenci přímo na médiu fotografie ve spojení s paranormálními schopnostmi lidské mysli. Tento fenomén, často nazývaný jako myšlenková fotografie (*thought photography*, *thoughtography*, *nensha*)³, zahrnuje poměrně široké pole jevů.

Rozhodl jsem se zpracovat téma psychokinetických jevů se zaměřením na kontext fotografického obrazu z několika důvodů. Jedním z nich je moje dlouhodobá fascinace daným tématem v rámci studia. Obecné téma paranormálních jevů ve fotografii jsem již zpracovával v rámci bakalářské práce a pokračování do hlubších poloh analýzy těchto jevů bylo logickým krokem. Zároveň se ve své vlastní tvorbě často zabírám tématem mýtů a umělých konstruktů, jejichž paralelní proudy

1 Od svých počátků se fotografie stala nedílnou součástí odvětví přírodních a humanitních věd jako jsou například astronomie, archeologie, medicína, botanika a další.

2 Psychokinetika, psychokineze, telekineze – obecný termín zaštiťující psychickou schopnost umožňující manipulovat či ovlivňovat fyzické objekty bez jakékoliv fyzické interakce mezi subjektem a objektem. *Encyclopædia Britannica* – <http://www.britannica.com/topic/psychokinesis>, vyhledáno 5. prosince 2015.

3 Termín myšlenkové fotografie, nebo spíše „myšlenko-grafie“ - *thoughtography* se poprvé vyskytuje v díle Tomokichi Fukuraie *Clairvoyance and Thoughtography* v původním japonském znění vydaném v roce 1913 (*Toshi to nensha*, Tokyo: Hobunkan). Do anglického jazyka byl tento termín vnesen až mnohem později, a to vydáním přeložené a doplněné verze Fukuraiovi *Clairvoyance and Thoughtography* nakladatelstvím Rider v Londýně v roce 1931.

můžeme identifikovat právě i v oblasti paranormality. V neposlední řadě byl mojí motivací i osobní zájem zjistit, nakolik můžeme věřit fotografickému obrazu jako takovému. Jde tedy o téma, jímž se systematicky zabývám již delší dobu.

K tématu obrazového pojetí psychokinetických (nebo obecně paranormálních) jevů dnes již existuje poměrně rozsáhlá báze relevantní zdrojové literatury. Ta se zabývá okultními fenomény, různými variacemi na telekinezi, neidentifikovatelnými létajícími objekty a mnoha dalšími paranormálními či jinak nevysvětlitelnými jevy. V základu lze tyto zdroje dělit do třech základních kategorií.

Za první kategorii můžeme považovat asi nejobsáhlejší a nejfrekventovanější variantu – pseudovědeckou literaturu faktu. Zdrojové materiály tohoto typu jsou bohužel často nepoužitelné. Ať už z důvodu neexistence referencí, necitování zdrojů či nemožnosti sekundárního ověření faktů. Díky nim ale můžeme zkoumat vztah lidí k nevysvětlitelnému, konstrukci pseudovědeckých argumentů a roli fotografie v nich. Této kategorii zdrojů se budu snažit pokud možno vyhýbat jako primárnímu zdroji informací, je ale užitečná k objasnění celkového náhledu do problematiky paranormálních jevů. Mezi zdroje tohoto charakteru, ze kterých jsem se rozhodl čerpat některé z doplňkových informací, patří zejména *Beyond the Spectrum – A Survey of Supernormal* od Cyrila Permutta z roku 1983, práce s poměrně specifickým zaměřením na obrazově reprezentovatelné jevy,⁴ dále *Psychic Discoveries Behind the Iron Curtain* od autorské dvojice Sheila Ostrander a Lynn Schroeder z roku 1971 se zajímavými vhledy do experimentální scény za Železnou oponou – v tomto případě již bohužel bez zaměření na vizuální jevy.⁵ A v neposlední řadě jsem čerpal i ze všeobjímající teoreticko-encyklopedické báze od Rameshe Chidambarama – *Thought-Forms and Hallucinations* z roku 2014.⁶ Je zapotřebí též neopomout ani historické zdroje v podobě studií Herewarda Carringtona⁷ a Edouarda von Hartmanna⁸, bez kterých by dobový pohled do teoretického pozadí prvopočátků ohledávání paranormálních jevů byl možný jenom stěží.

Druhou kategorií zdrojové literatury jsou autorské texty formálně vědecké povahy, vytvářené přímo experimentátory na poli paranormálních jevů. Tato skupina primárních zdrojů výrazně osciluje co do povahy textu samotného. Můžeme zde najít jak čisté vědecká metodická pojednání se striktně danými pravidly, tak subjektivně zabarvené osobní výklady. Velká část zdrojů této povahy

4 Permutt, Cyril, *Beyond the Spectrum - A Survey of Supernormal Photography*, 1983, Cambridge: Patrick Stephens Limited, ISBN: 0-85059-620-3.

5 Ostrander, Sheila, Schroeder, Lynn, *Psychic Discoveries Behind the Iron Curtain*, 1971, New Jersey: Bantam Book, Prentice-Hall Inc., ISBN 01-373-2230-5.

6 Ramesh, Chidambaram, *Thought-Forms and Hallucinations - Some Curious Effects of the Holographic Mind Process*, 2014, Chennai Tamil Nadu: Notion Press Media Pvt Ltd, ISBN: 9-383-80843-8.

7 Carrington, Hereward, *The Problems of Psychical Research*, 1921, New York: Dodd, Mead and Company, Internet Archive.org
Carrington, Hereward, *Modern Psychical Phenomena*, 1919, London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Internet Archive.org

8 Hartmann, Edouard von, *Spiritism*, 1885, Reprint by Cambridge University Press, 2012, ISBN: 978-1-108-05271-9.

se bohužel pohybuje v šedé zóně přílišné angažovanosti a nedostatečné disciplinovanosti na to, aby bylo možné je brát zcela vážně. Z jejich podstaty však často jde o jediné dostupné primární zdroje popisující dané jevy. Zdrojové materiály jsou podrobněji rozebírány v jednotlivých historických kapitolách, zde tedy uvedu pouze jejich výčet. Z díla Hippolyta Baraduca jde zejména o výjimečně komplexní teoretickou práci *The human soul : its movements, its lights, and the iconography of the fluidic invisible* z roku 1913, doplněnou o výsledky experimentů.⁹ Z prací Tomokichi Fukuraie jde o jedinou do anglického jazyka přeloženou studii – *Clairvoyance and Thoughtography* z roku 1931.¹⁰ Z prací Jule Eisenbuda na téma experimentů s Teodorem Seriosem je to práce *The World of Ted Serios* vydaná v roce 1967.¹¹ A z literatury týkající se experimentální skupiny Scole je to dvojice titulů – *The Scole Experiment : Scientific Evidence for Life After Death* od Granta Solomona z roku 2006, popisující působení skupiny na základě přímých rozhovorů s jejími členy a *The Scole Report* od kolektivu autorů z britské Society for Paranormal Research, vydanou s dodatečnými dokumenty až v roce 2011, mapující zejména striktněji vedené a dokumentované experimenty.¹²

Třetí kategorii tvoří novodobá přehledová literatura. Zde je situace dostupnosti zdrojové literatury již o něco nadějnější. Vzhledem k popularitě tématu (zejména paranormálních jevů spojených se spiritismem) se báze zdrojové literatury hledá o něco snadněji. A to i v případě, že jde o specifictější selekci tématicky návaznou k médiu fotografie. Pokud ale naše zaměření zúžíme na spektrum psychokinetické manipulace fotografických materiálů, situace bohužel už tak přehledná není. Hlavními zdrojovými materiály se staly zejména dvě knihy.¹³ První je katalog k výstavě *Photography and the Occult*¹⁴, vytvořený kolektivem autorů v roce 2004, a druhou studie Rolfa H. Krausse *Beyond Light and Shadow* z roku 1995.¹⁵ První ze jmenovaných studií prokresluje celou oblast paranormální fotografie s důrazem na lidský element a její východiska ve spiritismu. Tématu

9 Baraduc, Hippolyte, *The human soul : its movements, its lights, and the iconography of the fluidic invisible*, 1913, The Internet Archive.org

10 Fukurai, Tomokichi, *Clairvoyance and Thoughtography*, 1931, London: Rider & Co., reprinted 1975, New York: Arno Press, ISBN 0-405-07029-2.

11 Eisenbud, Jule, *The World of Ted Serios*, 1967, New York: William Morrow & Company.

12 Solomon G. & J., *The Scole Experiment – Scientific Evidence for Life After Death*, 1999, Campion Books, reedited 2006, Waltham Abbey, ISBN 0-954-63384-9.
Keen M., Fontana D., Ellison A., *The Scole Report: An account of an investigation into the genuineness of a range of physical phenomena associated with a mediumistic group in Norfolk, England*, 2011, England: Saturday Night Press Publications, ISBN 978-190-8421-005.

13 Mezi další zdrojové materiály patří například:
Jolly, Martin, *Faces of the Living Dead: The Belief in Spirit Photography*, 2006, London: The British Library, ISBN 0-7123-4899-9; Tucker, Jennifer, Tom Gunning a Maren Gröning, Keller, Corey (ed.), *Brought to light: photography and the invisible*, 2009, ISBN 03-001-4210-2;
Harvey, John, *Photography and Spirit*, 2007, London: Reaktion Books, ISBN 18-618-9324-8;
Jay, Bill, *Cyanide & Spirits: An Inside-Out View of Early Photography*, 1991, Munich, Germany: Nazraeli Press, ISBN 39-239-2204-3.

14 Chéroux, Clément, Fisher, Andreas, Apraxine, Pierre, Canguilhem, Denis, Schmit, Sophie, *The Perfect Medium – Photography and the Occult*, 2004, London: Yale University Press, ISBN 978-030-0111-361.

15 Krauss, Rolf H., *Beyond Light and Shadow – The Role of Photography in Certain Paranormal Phenomena: An Historical Survey*, 1995, München: Nazraeli Press, ISBN 3-923922-38-8.

myšlenkové fotografie věnuje dvě kapitoly, z nichž jedna je povahou historicky analytická. Jejím autorem je Andreas Fisher, který postupnou rešerší hledá návaznosti a historický vývoj samotné myšlenkové fotografie. Druhá kapitola od Stephen E. Braudeho je zaměřená čistě na konkrétní případ Teodora Seriose. Obě dvě kapitoly jsou z informativního hlediska velice přínosné, nicméně ani jedna z nich nedává přílišný prostor k analýze motivů či ke hledání souvislostí s fotografickým obrazem. Fisherova kapitola zahrnuje též masivní poznámkový aparát, v mnohých případech objasňující kontext vzniku diskutovaných subjektů a mapující další nezahrnuté jevy. Kapitola o Seriosovi ale bohužel spíše působí jako pouhý atraktivní spektakl citující relativně konzistentní informace a vyskytující se v téměř identické podobě napříč dříve datovanými souhrnnými publikacemi. Vzhledem k primárnímu vzniku publikace jako katalogu k výstavě v Metropolitním muzeu umění v New Yorku¹⁶ je kniha velice přínosná co do množství obrazového materiálu. Druhou knihou, ze které jsem čerpal v rámci obecného přehledu a globální orientace v problematice, je *Beyond Life and Shadow* od Rolfa H. Krausse. Oproti *Photography and the Occult* vychází Krauss ve stavbě tématu z historického hlediska, a dává tak do vzájemných souvislostí první experimenty s radiačními jevy, užití fotografie jako důkazního materiálu a fenomén spiritismu. Krauss se v knize věnuje explicitně myšlenkové fotografii několika kapitolami v rámci sekce zaměřené na radiační fenomény. Jeho přístup se vyznačuje vyšší mírou provázanosti jednotlivých fenoménů a komplexnějším výkladem kontextu. Zároveň dává více prostoru citacím původní literatury a odkazům na množství zmapovaných zdrojů. Je třeba mít na vědomí, že i zde jde především o přehledovou literaturu, Krauss do přílišných detailů jednotlivých případů nezabíhá. Část faktických informací tak lze dále vyčíst v poznámkovém aparátu a podrobnějším průzkumem užitě bibliografie. Třetí, poměrně užitečnou publikaci k celkovému přehledu a zasazení jevů do kulturního dění je kniha Johna Harveyho *Photography and Spirit*.¹⁷ Harvey na rozdíl od výše zmíněných autorů sleduje paranormální jevy a jejich fotografickou reprodukci globálně a kategorizuje ji pouze z hlediska úhlu pohledu (vědecký, náboženský, umělecký). Kniha je tak užitečným pomocníkem pro orientaci v kulturním a společenském kontextu zejména počátků zobrazování paranormálních jevů. Harvey však nezachází příliš do hloubky a analyzuje jevy primárně z hlediska kulturního dopadu.

Jako úvodní orientace k tématu vznikla v roce 2012 bakalářská práce na téma *Paranormální jevy ve fotografii*,¹⁸ zběžně mapující historicky významnější momenty vztahu paranormálních jevů v kontextu lidského elementu a fotografie. Faktická část práce se člení na čtyři kapitoly: Radiační jevy, Mediumistická fotografie, Dokumentace paranormálních jevů a Myšlenková fotografie. Z této práce primárně čerpat nebudu, může ale sloužit k dokreslení faktických detailů experimentů, kterými se tato práce zabývat nebude.

16 The Metropolitan Museum of Art, New York, 27. září – 31. prosince 2005, citováno z Chérourx 2005 (zkrácené citace zde i dále v práci odkazují na Bibliografii na s. 71-75) a The Metropolitan Museum of Art – <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/exhibitions/2005/the-perfect-medium-photography-and-the-occult>, vyhledáno 5. prosince 2015.

17 Harvey, John, *Photography and Spirit*, 2007, London: Reaktion Books Ltd., ISBN 1-86189-324-8.

18 Maštera, Jan, *Paranormální jevy ve fotografii : konflikt technologického média a lidské mysli ve světle paranormálna*, 2012, Nepublikovaná bakalářská práce, Praha: FAMU.

Touto prací se pokusím v rámci strukturování fenoménu vystihnout základní směry a kategorie označované společně pojmem myšlenková fotografie. Na základě výběru specifických příkladů bude cílem práce zkoumání okolností vzniku, povahy a funkce těchto jevů a definice identity vznikajících obrazů nebo artefaktů fotografické povahy. Následně budou tyto obrazy analyzovány a budou identifikovány jejich možné styčné body s médiem fotografie.

Cílem práce je pak zejména pokusit se o objasnění vztahu procesů vytváření klasického fotografického obrazu a myšlenkové fotografie. Její součástí bude porovnání vlastností vznikajících obrazů a samotná analýza podstaty psychokinetického obrazu v kontextu obecného čtení fotografického obrazu.

Úvod

„A stejně jako médium je ovládáno hlasem, jež si jej přivlastňuje zpoza hrobu, i já jsem podlehl prvnímu návrhu, který mi byl dál prostřednictvím telefonu.“¹⁹

Fotografický obraz a lidskou mysl tradičně vnímáme jako jakési zdánlivé protiklady. Prvním z nich je obraz – reprezentace založená na technologickém přenosu reálné informace na fotosenzitivní médium, a druhým samotná esence vnímání reality jako takové. I přes svoji odlišnost jsou provázané a svým způsobem komplementární. Kde končí jedno, začíná druhé a naopak.

Vynálezem fotografie se změnil náš pohled na svět. Co dříve nebylo možné pozorovat, se najednou stalo blízkým – až důvěrným. Vstup fotografie do našich intimních prostor tak do jisté míry změnil samotné vnímání času a prostoru. Zatímco před fotografií nebyla možnost vnímat čas jinak než jako plynoucí dimenzi, s jejím příchodem se tento druh vnímání vytrácí a postupně se transformuje až do vnímání času jako čtvrté dimenze prostoru. Tento čtvrtý prostor ale není vnímán jako kontinuální – namísto linearitu je dělený do mnoha menších částí / obrazů, které jsou časově izolované od sebe samých. Do popředí se tak dostává jistá podoba kvantového vnímání průběhu času. Prostor uvnitř fotografie nám tak poskytuje právě onu analogickou vytrženost z časového proudu. Jde o moment fixovaný v čase a prostoru. Uvnitř technologického obrazu se tak setkává realita s myšlenkovou interpretací viděného. Pokud půjdeme ještě dále, můžeme říci, že fotografie se postupem času stala médiem definujícím realitu.

V kontextu paranormálních jevů se tak dostáváme právě na hranici reality samé. Jakým způsobem na tuto hranici reaguje technologický obraz? Kde končí realita a začíná fotografie? Co se odehrává přímo na tomto rozhraní?

Paranormální jevy, psychokinetika

První polovina 19. století byla svědkem zlomových okamžiků v pojetí lidského vnímání. Rychle postupující průmyslová revoluce a první vynálezy umožňující komunikaci napříč prostorem a časem změnily naše vnímání civilizace. Brzy po vynálezu fotografie již byla tato forma technologického obrazu začleňována do experimentální vědecké praxe. Semi-vědecké odvětví parapsychologie ale

19 Benjamin 2008, s. 78 [“*And just as the medium obeys the voice that takes possession of him from beyond the grave, I submitted to the first proposal that came my way through the telephone.*”], překlad citací z anglického jazyka zde i dále – autor práce.

oficiálně vzniklo až v roce 1882, kdy byla v Londýně založena Společnost pro psychický výzkum²⁰ s cílem systematicky organizovat a zkoumat paranormální jevy.

K samotnému uznání a zavedení termínu psychokinetika, tedy schopnosti mysli manipulovat fyzickou realitu bez přímé fyzické interakce, došlo až mnohem později, v 50. letech 20. století. Termín psychokinetika vychází z řeckých kořenů slov „psyché“, nesoucí významy mysl, duše, duch či dech a „kinesis“, neboli pohyb.

Dalším ze zásadních termínů je dvojice po jazykové stránce lehce zaměnitelných výrazů *spiritualismus* a *spiritismus*. Spiritualismus můžeme definovat jako formu náboženské monoteistické nadstavby zakládající se na víře v posmrtný život a schopnost s tímto posmrtným světem komunikovat.²¹ Ačkoliv je z podstaty svého původu vázán za křesťanskou ideologii, není jí podmíněn a existuje tak ve variacích i v jiných monoteistických kulturách. Jeho kořeny můžeme hledat v učeních švédského vědce Emauela Swedeborga (1688–1772) a německého lékaře Franze Mesmera (1734–1815). Ačkoliv hnutí spiritualismu jako takové nemá konkrétní počátek, je jím často označován případ sester Foxových od roku 1848.²² Spiritismus oproti tomu vznikl na základech spiritualismu jako doktrína vystavěná na učení Allana Kardec (1804–1869) a kodifikovaná pěticí jeho knih.²³ Jednou z hlavních nosných myšlenek odlišujících proud Kardecova učení od spiritualismu je idea opakované reinkarnace lidské duše.

Východisko z radiačních jevů

Počátky diskurzu psychokinetických jevů vztahujících se k fotografickému médiu můžeme hledat v prvních experimentech a studiích mapujících takzvané radiační jevy. Zkoumání těchto jevů v průběhu 19. století vycházelo z předpokladu, že určité substance vyzařují jisté formy energie, které lze měřit, poznávat a snad i následně využít. Mezi jedny z nejlépe zmapovaných a ověřených jevů tohoto druhu lze zařadit paprsky X Wilhelma Conrada Röntgena,²⁴ identifikované a vědecky potvrzené jako světelné paprsky procházející hmotou. Výzkum mnoha dalších druhů radiačních fenoménů, počínaje Reinbachovým Od²⁵, přes Dargetovi V-Paprsky, effluviografie, nervové paprsky,

20 Society for Psychical Research – <http://www.spr.ac.uk/page/history-society-psychical-research-parapsychology>, vyhledáno 24. listopadu 2015.

21 Encyclopædia Britannica – <http://www.britannica.com/topic/spiritualism-religion>, vyhledáno 4. prosince 2015.

22 Encyclopædia Britannica – <http://www.britannica.com/biography/Margaret-Fox-and-Catherine-Fox>, vyhledáno 4. prosince 2015.

23 Pětice knih v chronologickém pořadí: *The Spirits' Book*, *The Mediums' Book*, *The Gospel According to Spiritism*, *Heaven and Hell*, *Genesis*; Encyclopædia Britannica – <http://www.sgn.org/spiritism-guide/>, vyhledáno 4. prosince 2015.

24 X-Ray - "Wilhelm Conrad Röntgen – Biography"; Nobelprize.org – http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1901/rontgenbio.html, vyhledáno 15. července 2012.

Medianim, Xx paprsky a mnoho dalších²⁶ se dotýká fotografie často velice volně, avšak vychází právě z její podstaty zaznamenávat okem neviděné či neviditelné.

Snaha o zachycení neviditelných sil a paprsků provází moderní věk už od doby teorií Franze Antona Mesmera (1734–1815). Mesmerova publikace jeho studie o animálním magnetismu se objevila v roce 1779²⁷. Tato teorie, kontroverzní už od svých počátků, často provází teoretický výklad (ať už zcela úmyslně, či jen náznakem v pozadí myšlenky) raných výskytů paranormálních jevů spojených s psychickými silami. V rámci západní civilizace (Mesmer učil na akademiích v Ženevě a Paříži) vyšel tento autor relativně nečekaně z úvah velice blízkých metodám a naukám východní medicíny. V jeho systému hraje velkou roli univerzální organická (animální) magnetická aura proudící celým kosmem. Nemoci, ať už fyzického či psychického charakteru, jsou pak způsobovány právě nerovnováhou v rozpoložení této síly v lidské těle. Jeho učení čerpá též z orientální tradice hypnotismu. Skloubením těchto učení spolu s původním křesťanským základem vzniká podivná směs zajímavě popisující věk rychlého technologického pokroku.

Výskyt podobných tendencí přitom není v dané době nijak zvláštní. 19. století, zejména ve své druhé polovině, bylo přímo nabitě přelomovými vynálezy. Civilizace se změnila od kořenů s příchodem elektrifikace, možnostmi záznamu zvuku a obrazu, dálkové komunikace, rozvojem přepravy a plošné industrializace. Svět se výrazně zmenšil během velice krátkého časového úseku – co by dříve bývalo bylo nemožné si i jen představit, najednou se stalo dosažitelným.

Fotografie jako nástroj

Je zřejmé, že dalším nevyhnutelným krokem navazujících vědeckých oborů bylo odhalit přesné mechanismy funkcí těchto aur, radiací, či jejich sekundárních vlivů na technologické přístroje. Co jiného mohlo být pověřeno důkazem dříve neviděného, než právě nově zrozené médium technologické reprodukce – fotografie, a to vzhledem k úspěšnosti její aplikace na neviditelné v jiných vědních oborech – zejména astronomii, biologii a fyzice.

Fotografie, obdobně jako například o něco dříve se objevující vynález fonografu, se krátce po své popularizaci stala oblíbeným nástrojem dedukčních metod nové vědy. Kde dříve existovaly pouze metody přímého pozorování a následné abstrakce ruční ilustrací nebo symbolikou, nové médium našlo nevyčerpatelné možnosti v přesném a lidským subjektem nezkresleném přenosu informace. Nový, netušený a dříve neexistující svět bylo najednou možné pozorovat vytržený z času a prostoru v zorném poli fotografického obrazu.

Nezpochybnitelnost fotografického obrazu se postupně měnila z metody poznání na nástroj definice a netrvalo dlouho, než se stala esencí viditelné reality. Fotografie je koneckonců zachycení

25 Reichenbach 1992.

26 Krauss 1995, s. 23, 28, 32, 48, 80.

27 Ibid, s. 21.

onoho potvrzujícího „toto se stalo“. V rámci našeho kontextu se ale fotografický obraz dostává do komplikované situace. Na jedné straně zde stojí často ideologicky podložená „nevyvratitelná“ víra v daný jev či realitu, na straně druhé je potom zakotven technologií reprodukováný obraz, vypovídající „objektivně“ o onom jevu či realitě. V nemálo případech je tak fotografie ohýbána a transformována do požadovaného ideologicky vyhovujícího tvaru. Tento aspekt vytváření reality se obzvláště silně váže právě k zachycování paranormálních jevů. Mezi tyto kontroverzi zatížená odvětví tak patří například fotografie spiritistická, mediumistická či fotografie zjevení, emanací, aur, samotných seancí a mnoho dalších. Psychokinetické jevy manifestované prostřednictvím fotografického média spadají do této oblasti samozřejmě také. Fotografie se tak stává nástrojem vytváření reality.

Myšlenková fotografie

Z historicky známých dlouhodobých experimentů na poli myšlenkové fotografie se tato práce zabývá zejména čtyřmi vybranými modely. Jejich selekce je dána rozložením do historických etap, významností daného procesu, charakteristikou vykonané experimentální i teoretické práce a konečně i vyšším výskytem jejich primární a sekundární dokumentace oproti řadě dalších, možná i ikoničtějších, vždy však hůře zmapovatelných experimentů.²⁸ V historickém pořadí budou představeni francouzský doktor Hippolyte Baraduc a jeho vnitřní světlo lidské duše, následně japonský profesor Tomokichi Fukurai se svojí teorií o myšlenkové fotografii, americké duo doktora Jule Eisenbuda a média Teda Seriose a nakonec téměř současné experimenty anglické skupiny ze Scole.

Prvním v práci zkoumaným případem jsou psychokinetické experimenty, zkoumané etablovaným francouzským doktorem medicíny Hippolytem Baraducem (1850–1909), mapující tak vývoj fenoménu psychokinetiky ve svých počátcích. Baraducovy výzkumy odráží zejména jeho křesťanské přesvědčení a dobovou ideologii spiritualismu. Jeho místo ve výběru odráží prvopočátky fenoménu paranormálních jevů a jeho první setkání s fotografickým médiem.

Následujícím předmětem zájmu je práce japonského vysokoškolského profesora abnormální psychologie na Tokijské univerzitě, Tomokichi Fukuraie (1869–1952). Ten se vydal oproti Baraducovi

28 Problém objektivního zkoumání psychokinetických jevů je částečně zapříčiněn problematickou dokumentací těchto pokusů, experimentů nebo projektů, či v případě existence takové dokumentace jejím nezveřejněním. Z hlediska problematičnosti vědeckého uchopení těchto experimentů také chybí potřebná literatura. Mnohé experimenty byly zkoumány lokálně a nejsou dostupné ve světových jazycích, anebo podlehly záměrnému utajení. Vybrané příklady jsou v mnohém omezeny právě na dostupné mezinárodní zdroje. Další zaznamenané výskyty psychokinetické projekce na fotosenzitivní materiály popsali například: Louis Darget, Eva Carrière, Stanislaw Tomczyk, Dr. Constantin I. Istrati, John Traill Taylor, Ada Emma Dean, Madge Donahue, Joseph Ruk, Susi Smith, Inglis Roger, Gonady Pavlovich Krokhaev, Joey Lain, Margaret Schultz, Masuaki Kiyota, Willi Schwanholz, Uri Geller a řada dalších, méně známých. Zdroje: Chéroux 2005; Ramesh 2014; Krauss 1995; Permutt 1983.

jiným směrem, a i přes seznámení se západními fenomény spiritualismu postupoval v souladu s japonskou tradicí. Jeho výzkum byl také zaměřen specifickěji na zkoumání fenoménu myšlenkové fotografie, a jeho pozadí ve vědeckém výzkumu lze poznat ve specifickém a detailním zpracování výsledků jeho zkoumání.

Po delším historickém odstupu jsou dále k dispozici jevy popsané americkým psychologem Dr. Julem Eisenbudem (1908–1999) na základě jeho zkoumání média v osobě Theodora „Teda“ Seriose (1918–2006). Rozsáhlou řadou experimentů na konci 60. let 20. století Eisenbud analyzoval Seriovy schopnosti projektovat obrazy na polaroidový materiál za použití pouhé mysli. Experimenty byly vedeny poměrně svérázným postupem a Eisenbud bohužel v řadě z nich ignoroval metodiku vědeckého výzkumu. Případ Teda Seriose se tak v historickém znění často vyskytuje jako exemplárně polemický – nikdy plně nevyvrácený, ale zároveň bez prokázání jeho psychokinetických schopností.

A konečně, posledním zde rozebíraným případem jsou historicky nejmladší pokusy experimentální skupiny ze Scole (1993–1998). Skupina sestavená z přibližně šesti stálých členů se začátkem 90. let 20. století rozhodla novými metodami oživit ideje spiritualismu. Fotografie hraje v rámci jejich experimentů relativně minoritní roli, přesto však jde o jeden z nejlépe zmapovaných a zároveň relativně kontrolovaných experimentů na tomto poli. Zároveň se přístup skupiny výrazně liší v metodě psychokinetické projekce – obrazy totiž nejsou přenášeny na fotosenzitivní materiál jedincem, ale za jejich vznikem stojí skupinová entita.

Metodologie

Struktura práce bude dále rozdělena do dvou hlavních částí. První částí bude historický kontext a identifikace jednotlivých vybraných případů. V rámci této sekce bude kladen důraz na maximální možnou neutralitu. Analýza zdrojových materiálů bude prováděna z co nejširšího spektra primárních zdrojů a jejich následné doplnění o sekundární zdroje bude hlavní osou popisu jednotlivých případů. V závěru každého z nich potom bude vymezen prostor k identifikaci a interpretaci teoretických a ideologických přístupů k danému jevu. Jednotlivé případy budou v rámci části řazeny dle jejich historického pořadí.

Druhou hlavní částí práce bude analýza a komparace těchto čtyř přístupů k danému tématu v kontextu čtení fotografického obrazu. Práce se bude na jedné straně zabývat hledáním styčných bodů vznikajících psychokinetických artefaktů s konstrukcí fotografického obrazu, na straně druhé se zároveň bude snažit nalézt ve vznikajících obrazech primární znaky původu technologické metody reprodukce reality. Tato část práce se bude také okrajově opírat například o dosavadní studie Waltera Benjamina a Rolanda Barthesa, respektive jejich sekundárních analýz (např. od autorů jako Margaret Iversen, Miriam Bratu Hansen, Walter Benn Michaels, Margaret Olin).

Hlavním cílem práce bude obecně popsat hlavní body v minulosti praktikovaných procesů, dále definovat povahu vzniklých artefaktů, a následně analyzovat jejich vztah k technologické reprodukci obrazu za pomoci teorie fotografického obrazu.

Historické etapy

„Jsem zachycován a stávám se spektrem.“²⁹

„Chtěl jsem pouze strýčka Verna u jeho nového auta (Hudsonu) za jasného dne a dostal jsem ho společně s autem. Taký jsem dostal trochu prádla tetičky Mary a Beau Jacka (psa), močícího na plot, a řádku begónií hlíznatých v květináčích na verandě a 78 stromů a milión oblázků na příjezdové cestě a další. Je to štědré médium, fotografie.“³⁰

29 Barthes 2005, s. 17.

30 [“I only wanted Uncle Vern standing by his new car (a Hudson) on a clear day, I got him and the car. I also got a bit of Aunt Mary’s laundry, and Beau Jack, the dog, peeing on a fence, and a row of potted tuberous begonias on the porch and 78 trees and a million pebbles in the driveway and more. It’s a generous medium, photography.”] Lee Friedlander – citováno podle Michaels 2007, s. 444.

Hippolyte Baraduc (1850–1909)

Lékař Hippolyte Baraduc, působící na přelomu 19. a 20. století v Paříži, se v rámci své praxe dlouhodobě zabýval léčbou psychických nemocí a zkoumáním parapsychologických jevů.³¹ Do velké míry byl ovlivněn trendy současné společnosti a jeho teorie vycházely z metod Mesmerova animálního magnetismu a z radiačních teorií Karla von Reichenbacha³². Baraducovi experimenty oscilují na hraně zachycování duševních radiací / aur subjektů a přímé projekce myšlenek na fotosenzitivní materiály. Na rozdíl od moderního přístupu k myšlenkové fotografii jako k projekci obrazů na fotosenzitivní materiál jde v Baraducově případě spíše o teoretické zachycení samovolného promítání duše do fyzického prostoru.

Baraduc nešel, oproti ostatním častým přístupům k soudobému tématu spiritismu, cestou vyjmenovávání nekonečné řady známých i méně známých případů a experimentů. Jako jeden z prvních průkopníků oboru ani tuto možnost fakticky neměl. V jeho díle shrnutém v knize *The human soul, its movements, its luminosity and the iconography of the fluidal invisible* (1896)³³ staví hlavní důraz na samotné vysvětlení a filosofické zařazení psychokinetických jevů. Experiment se tak pro něj stává pouze vedlejší důkazovou metodou vlastních teorií a vyzývá k němu i čtenáře. Tento na svoji dobu poměrně radikální a nezvyklý krok bohužel sklidil velice nekompromisní odmítavou kritiku jak vědecké, tak okultně zaměřené veřejnosti.³⁴

31 „*Dámy z vyšších vrstev se chodí léčit za Dr. Baraducem, neboť jak se zdá je jediným, kdo je schopený se vypořádat i s těmi nejtěžšími neurózami.*“ [“*The ladies of high society go to Dr. Baraduc for treatment, for it appears that only he has been able to deal with the most difficult neuroses.*“], citace z Baraducovy publikace *La force curatrice a Lourdes et la psychologie du miracle*, předmluva s. III podle Krauss 1995, s. 51.

32 Reichenbach 1992.

33 Baraduc 1913 – Internet Archive – Open Library, <http://openlibrary.org/books/OL24148782M>, vyhledáno 21. července 2012.

34 Krauss 1995, s. 52. Dargetův přístup oproti Baraducovi postrádá jakékoliv ideologické vymezení se k zachycovaným jevům a jde mu zejména o popularizaci fenoménu. Díky tomu byla jeho tvorba – nezátížená ideologií – mnohem snadněji přijímána jak laickou, tak vědeckou veřejností.

S prvními experimenty započal Baraduc kolem roku 1890. Postupně, pravděpodobně také díky spolupráci s Louistem Dargetem,³⁵ upustil od dobově populárních experimentů s elektřinou.³⁶ Krátce nato navázal dalšími pokusy a došel k metodě zachycování fluidních emanací duše působením čisté duševní projekce. Na základě těchto experimentů pak zkonstruoval svůj teoretický systém popisující vznik, funkci a vědecké zařazení celého fenoménu. Baraducovo primární uvažování, na rozdíl od podobného přístupu právě například Louise Dargeta, vycházelo z pilířů vytyčených novým pojetím křesťanství ve věku spiritismu a zároveň Mesmerovým animistickým pojetím duše jako samostatné energetické entity. Nezpochybnitelný vliv má též i teorie Karla Von Reichenbach a jeho kosmické síly Od.³⁷

„Od“ si Baraduc vypůjčil od Reichenbacha s mírnou modifikací. Univerzální koncept kosmické síly, objevující se v Baraducově díle, se kromě původního názvu Od vyskytuje také pod několika dalšími pojmenováními. Oproti Reichenbachovu výkladu je hlavním rozdílem provázanost Od nikoliv s celým kosmem (jak je tomu v případě původního výkladu), ale namísto toho zdůrazňoval Baraduc Od jako intimní kosmickou sílu duše. Její emanaci Baraduc identifikoval termínem „psychicone“³⁸ a její následné projevy a způsobené radiační jevy shrnul pod všeobecný termín „Ob“.



Obr. 1 - Ikonografie extáze v průběhu molitby – fotografie zachycená během molitby s rukou nad fotografickou deskou. Hippolyte Baraduc, duben 1894; reprodukováno z Krauss 1995, s. 53. Baraduc často povzbuzoval laickou veřejnost k vlastním pozorováním ikonografických jevů. Základní forma experimentu nepotřebovala nic více než fotosenzitivní materiál, temnou místnost a chemikálie potřebné k vyvolání obrazu.

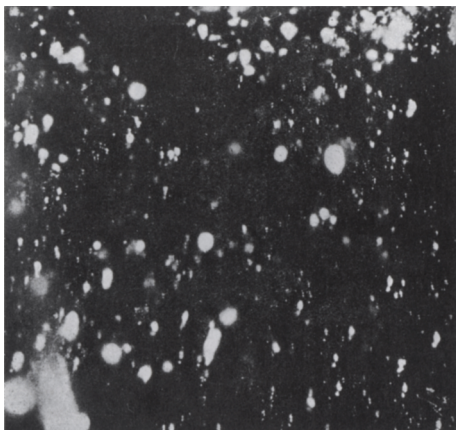
35 „Zdá se že Hippolyte Baraduc a Louis Darget počínajíc rokem 1893 spolupracovali nějakou dobu na fotografickém zachycení fluid. Darget vždy prosazoval své prvenství v zachycení fotografií fyzických emanací bez použití elektřiny, toto tvrzení bylo také potvrzeno Baraducem.“

[„Hippolyte Baraduc and Louis Darget seem to have worked together for a time on the photography of fluids, starting in 1893. Darget always claimed to have been the first to obtain photographs of physical emanations without using electricity and Baraduc confirmed this.“], Hippolyte Baraduc, *Différences graphiques des fluides électrique, vital, psychique*, 1895, Paris, s. 13 – citováno podle Chéroux 2005, s. 143.

36 Krauss 1995, s. 31-34 – metoda effluviogramů, zpopularizovaná ruským vědcem a lékařem Jakobem von Narkiewicz-Jodko, spočívá v exponování fotosenzitivního materiálu na základě slabého elektrického proudu, procházejícího objekty v přímém kontaktu s materiálem.

37 Reichenbach 1992.

38 „Ikonografie zobrazuje světelné vibrace duše zachycené na senzitivní desku a vytvoření fluido-vitálních obrazů duchem modulujícím vitální animistickou sílu.“ [“Iconography show's the luminous vibration of the soul, which is graphed on a sensitive plate, and the creation of fluidico-vital images by the spirit modulating the vital animistic force (psychicones).”] Baraduc 1913, s. 13.



Obr. 2 - Ikonografie pořízená během procesí k soše panny Marie v Lurdech. Fotografická deska byla umístěna u nohou sochy. Hippolyte Baraduc, před rokem 1909; reprodukováno z Krauss 1995, s. 55.

Ve své knize *The human soul, its movements, its luminosity and the iconography of the fluidal invisible* (1896) odlišil viditelné (sluneční) světlo od světla duševního následovně: sluneční světlo, stejně jako duševní, vychází z vibrací. Zatímco u slunečního (viditelného) světla jde o vibrace částic produkující světelný proud, u světla duševního jde o vibrace duše samotné – a výsledným produktem je proud takzvaného živého světla. Samotné vibrace lze podle Baraducových teorií chápat jako výměnu mezi globální kosmickou energií a intimní energií duše, přičemž duše v tomto vztahu figuruje jako určitá forma polarizačního elementu ovlivňující procházející kosmickou radiaci.

Baraduc využil k popisu těchto výměnných jevů dva základní termíny³⁹: Od – kosmickou sílu přítomnou v každém jedinci a zřejmě inspirovanou identicky pojmenovanou kosmickou radiací Karla von Reichenbacha a druhý termín Ob – neboli světelné fenomény animistické emanace Od, které Baraduc dále popsal jako jistou formu exhalace duše. Tuto formu emanace Baraduc rozvinul a dále kategorizoval do jednotlivých forem světelné manifestace. Pokud Baraducovo učení shrneme, tak můžeme říci, že lidský duch / duše využívá ke své manifestaci svoji fluidní formu – světelný pohyb zapříčiněný vibracemi duše. Tento pohyb Baraduc rozdělil do sedmi variant světelné manifestace, řazených vzestupně od nejběžnějších úkazů až po nejzásadnější, ale nejhůře dokumentovatelné.

1. Viditelné světlo
2. Neviditelné světlo
3. Neviditelné okultní světlo zaznamenané za pomoci ikonografie
4. Vitální kosmická síla
5. Světlo (slovo) života⁴⁰
6. Univerzální duše
7. Božská radiace

„Duch je manifestován světelnou formou duše, která ho halí; duše je objektivizovanou formou hmatatelného těla:

39 Ibid, s. 41-70.

40 Ibid, s. 65. V originále „Slovo života“ – „Life word“.

*čím dokonalejší je forma, tím více jím je i duch, jež ji obsahuje – toto je zákon signatury.*⁴¹

Do určité míry lze Baraduca řadit do proudu spiritualismu, ze kterého beze sporu i vychází. Na rozdíl od klasického dobového spiritualistického přístupu však v Baraducově konstruktu není samo lidské vědomí před ani po smrti identifikováno jako vědomá entita, nýbrž jako proud / energie. Z Baraducova pohledu proto není možné přenášet na světlocitlivý materiál jeho konkrétní podoby. Stejně tak, jako světlo působící při exponování fotosenzitivních materiálů za vzniku fotografie, způsobuje lidská duše (nebo její energie) reakci s materiálem (expozici)⁴² bez možnosti plně kontrolovat vznikající otisk. Na zachycených snímcích se tedy nevyskytují žádné konkrétní podoby osob či objektů, ale exponuje se jejich energie. Výsledná podoba této energie je potom dána povahou projektované ideje. Tyto zpětně pozorovatelné výsledky interakce duše / mysli s fotosenzitivním materiálem Baraduc nazval pojmem ikonografie⁴³.

V rámci experimentů uskutečnil celkem kolem 200 až 300 zaznamenaných expozic na skleněné negativní desky. Objektem experimentů byli kromě jeho vlastní osoby i jeho blízká rodina, ale i osoby zcela nespřízněné. Jejich věrohodnost je bohužel do velké míry zkompromitována amatérskou povahou dokumentace i zcela nekontrolovanými podmínkami experimentů.



Obr. 3 - Zachycení emanujícího světla lidské duše 20 minut po smrti Baraducovi manželky Nadine. Hyppolite Baraduc, 1907; reprodukováno z Galerie Creation – <http://www.galerie-creation.com/baradauc-french-researcher-hippolyte-baraduc-photographs-his-wife-nadine-20-minutes-l-4073597.htm>, vyhledáno 20. ledna 2016.

41 Ibid, s. 173. [“The spirit is manifested by the luminous form of the soul, which veils it; the soul is objectivable form of the tangible body: the more perfect the form is, the more so will be the spirit, which it contains – this is the law of signature.”]

42 „Hlavní fenomén spočívá v tom, jak může být otištěn obraz na senzitivní desku i přes předpoklad nemožnosti takového otisku za tmy. Stříbrné soli jsou přeměněny nikoliv pouze tím, co nazýváme externím solárním světlem, ale také vnitřním světlem duše.“ [“The capital phenomenon consists in how the sensitive plate, which is thought not to receive any impressions in the dark, is impressed. The silver salts are converted, not only by what we call exterior solar light, but also by the intimate light of the soul.”] Ibid, s. 31.

43 „Ikonografie, neboli fixace obrazem neviditelných vibrací, nemá nic společného s běžnými solárními fotografiemi, na kterých sluneční světlo přenáší formy a obrácené obrysy objektu na desku danou za hranici ostrosti objektivu.“ [“Iconography, that is to say the fixation by the image of the invisible vibrations, has nothing in common with solar photographs, in which the light of the sun produces the forms and the reversed outlines of an object on a plate put beyond the focus of the lense.”] Ibid, s. 31.

Po technické stránce spočíval princip experimentů v jednoduchém postupu. Subjektu pokusu (ať už šlo o Baraduca samotného nebo jiný experimentální subjekt) bylo řečeno, na co má myslet, a snažit se tak otisknout onu specifickou duchovní energii na fotosenzitivní materiál. Přiložením světlocitlivého materiálu na čelo, popřípadě přiložením ruky, či pouhou duševní silou na kratší vzdálenost bez přímého kontaktu bylo docíleno optimálních přenosových podmínek. Z hlediska chránění materiálu před manipulací jsou Baraducovy experimenty poněkud nedostačující. Pokud byl experiment konán za denního světla, byla skleněná světlocitlivá deska zabalena v nepropustném černém obalu. V případě experimentálních pokusů ve tmě nebyl zřejmě často materiál chráněn nijak.

Cílem Baraducových experimentů bylo zejména sledování stavů lidské duše a jejich projekcí (interferencí) do okolního světa. V experimentech se tedy tématicky zaměřoval hlavně na různé silně emoční stavy lidské psychiky, stavy vytržení, rozjímání, klidu, a stejně tak i její negativní polohy. Pokud se podíváme blíže na samotnou psychokinetickou projekci, tak můžeme říci, že Baraduc zastupuje jistý klasický proud radiačních fenoménů. Tedy zachycoval, jak již bylo řečeno, radiace lidské entity na fotosenzitivní materiál.

Dalším problematickým aspektem Baraducových teorií je jeho metoda identifikace a kategorizace jednotlivých aspektů světelných manifestací. Mezi úspěšnými výsledky experimentů můžeme nalézt zejména abstraktní zobrazení, Baraducem popisované jako proudění sil, kosmickou energii, popřípadě působení samotných elektro-vitalních částic. Nikde však nenalezneme klíč, podle kterého došel k identifikaci určitého jevu bez zkreslení subjektivním záměrem. Stejně jako Baraducovy experimenty i jeho teorie mají bohužel tendenci předpokládat svoji nezvratnost. Málokdy se zatěžuje vysvětlováním svých závěrů, a je tudíž téměř nemožné duplikovat konstrukce, jež k prezentovaným závěrům vedly. Co začíná jako slibně vypadající pokus o filosofické prohloubení poznatků na poli paranormálních jevů, rychle sklouzává do neudržitelné spirály fantazie.

Tomokichi Fukurai (1869–1952)

Tomokichi Fukurai, student nově vzniklého oboru psychologie na Tokijské císařské univerzitě, zakončil v roce 1906 své studium dizertační prací „Psychologický výzkum hypnózy“.⁴⁴ Krátce poté byl na univerzitu přijat jako profesor se zaměřením na obor abnormální psychologie.⁴⁵ Po několika letech úspěšné profesorské praxe a souběžných vlastních výzkumů se Fukurai definitivně odchýlil od vědecky uznávaného kurzu a zaměřil se na zkoumání jevů hluboko v poli parapsychologie – jasnovidectví. Mezi lety 1910 a 1911 tak započal sérii experimentů se subjekty s potenciálními jasnovidectvími schopnostmi.

V souvislosti s dobovým kontextem v Japonsku koncem 19. století je nutné poukázat na fakt, že se zde spiritismus právě tehdy začal šířit v souvislosti s vlnou importu západní kultury. Tradiční japonské kulturní prostředí dalo spiritismu až netušenou možnost se rozvíjet. Společenské figury šamanů, mystiků a tradičních ženských médií *itako*⁴⁶ přesně zapadají do schémat spiritismu a jeho seancí a médií. A ačkoliv zde samotné seance nikdy nedosáhly valné popularity, řada spřízněných forem zapustila kořeny velice rychle. Společně s kulturou ale byla importována i nová vědecká odvětví. Na Tokijské císařské univerzitě byla v roce 1903 založena první japonská psychologická laboratoř pod vedením Yujiro Motory. Spolu s psychologií docházelo i na populární západní ideové proudy – hypnotismus a animismus.⁴⁷

Fukurai se v rámci svých studií podrobně zabýval právě hypnotismem a jeho možným využitím v rámci psychologické praxe.⁴⁸ Jeho snahy legalizovat hypnotismus jako metodu léčby a rozšířit možnosti jeho používání i mimo klinickou praxi ale neměly příliš pozitivní odezvy. V rámci svého výzkumu se tak začal hlouběji orientovat na parapsychologické jevy jasnovidectví a psychokineze. Nově též přišel s teorií ideo-organizmu⁴⁹, který se stal teoretickou bází stojící za experimentálními

44 Sato 2007, s. 135 [“Psychological Research on Hypnosis”].

45 Ibid, s. 135.

46 Takasuna 2012, s. 150 – *Itako* je výraz pro tradiční japonské ženské médium. Typickými zástupci *itako* jsou starší slepé či špatně vidící ženy. Po zasvěcení a tréninku fungují tradiční *itako* jako vědkyně, rádcové či léčitelky. Schopnost komunikace se záhrobím je doménou „pravých šamanů“.

47 Mezi první publikace tohoto druhu patřili *Outline of Animal Magnetism* od Franze Antona Mesmera, vydaná v překladu v roce 1885, a publikace *Hypnotism* od Alberta Molla, vydaná v roce 1889; Ibid, s. 151.

48 Sato 2007, s. 135. Jednou z Fukuraiových motivací byly i publikace Williama Jamese, které Fukurai přeložil z angličtiny do japonského jazyka. Jamesovy teoretické práce v oblasti hypnotismu Fukurai dlouhodobě studoval.

49 Takasuna 2012, s. 156 cituje práci T. Fukuraie z roku 1917.

pozorováními. Základem jsou tři koncepty⁵⁰ – prvním je „*idea je požadavkem*“ ve smyslu, že idea samotná požaduje vlastní seberealizaci v materiálu. Druhým je „*idea je síla*“, bez kterého (třebaže s potřebou sebe-realizace) není samotná existence organismu možná. A třetím konceptem je „*idea je ku-sei*“, co je v překladu chápáno zhruba jako prázdnota (odvozeno z Budhistického ekvivalentu). Na základě této ideologie dále pokračoval v prohlubování pokusů s nen-grafií.⁵¹

Fukuraiovy teze i samotný výzkum na univerzitě i v rámci svých vlastních projektů parapsychologické povahy ale vzbuzovaly nedůvěru jeho univerzitních kolegů. Stupňující se tlak okolí vyvrcholil v roce 1911 Fukuraiovou částečnou suspendací z jeho pozice na univerzitě. Odezvy se rychle šířily i vědeckou komunitou a brzy poté byl Fukurai zdiskreditován i na vědecké rovině. Vyloučení Fukuraie z vědeckých kruhů s sebou neslo dalekosáhlé následky. Neshody s ostatními profesory na univerzitě vedly k dohodě Fukuraie s vedoucím katedry psychologie Yujirem Motorou o dočasném přerušení Fukuraiova působení na univerzitní půdě. Výzkum jasnovidectví a myšlenkové fotografie byl mnohými považován za příliš neprofesionální a skandální na to, aby mohl být veden na akademické půdě. Náhlá smrt vedoucího katedry Yujira Motory v prosinci 1912 ale posunula celou událost o krok dále. Do funkce nového vedoucího nastoupil Matataro Matsumoto a motem katedry psychologie se stalo doporučení psychologům zabývat se normálními fenomény, s úmyslem vydobýt zpět ztracenou důvěryhodnost profese. Dva roky poté, po vypršení přerušovací lhůty, byl Fukurai z Tokijské císařské univerzity oficiálně propuštěn.⁵²

Anglicky vydaný překlad Fukuraiovy studie *Clairvoyance and Thoughtography* z roku 1931 popisuje Fukuraiovy experimenty uskutečněné mezi lety 1910 a 1928, vycházející ze zkoumání možností fenoménu jasnovidectví. Z hlediska zaměření této práce spíše na oblast jevů manifestujících se na fotosenzitivních materiálech je následující zjednodušený přehled experimentů nekompletní a jsou z něj opomenuty experimenty s médii zaobírající se spíše jasnovideckou polohou parapsychologie.

50 Ibid, s. 156.

51 Nengrafie – *nengraphy*, *nensha*, 念写 – je Fukuraiem vytvořený japonský výraz překládaný do angličtiny označením *thoughtography* (viz. poznámka č. 2). Z japonského *nen* – 念 – myšlenka, idea, pocit, smysl.

52 Tento proces zanechal v Japonsku stopy až do 90. let 20. století. Fukuraiovo jméno postupně zmizelo z veškerých univerzitních materiálů, historických knih o výzkumu psychologie v Japonsku a zpětně i z oficiálních historických pramenů. Abnormální a paranormální jevy v psychologii přestaly po vědecké stránce existovat. Začátek velké hospodářské krize a hrozba druhé světové války vedly již od 30. let 20. století k razantnímu snížení státní podpory vědy a následné naverbování mnoha specialistů do armády. Hledání nových či experimentálních metod na poli psychologie tak bylo na dlouhou dobu zcela znemožněno a obory abnormální a klinické psychologie se podařilo funkčně resuscitovat až koncem 80. let 20. století; Kokubo 1998; Sato 2007; Takasuna 2012. Pro podrobnější informace dokreslující scénu japonské nengrafie v období jejího nového rozvoje v 70. letech 20. století viz Permutt 1983, s. 93-97.

Ikuko Nagao

Po počátečních experimentech s Chizuko Mifune⁵³ (1886–1911), zaměřených výhradně na schopnosti jasnovidectví, rozšířil Fukurai experimentální sezení i na další média. Prvním z médií schopným psychokinetické projekce se stala Ikuko Nagao (1871–1911). Již během prvních fází experimentů Fukurai zjistil, že se zdálo být možné jasnovidecky „přečíst“ nejenom text či znak viditelně zaznamenaný, ale i obsah, který je zaznamenán pouze ve formě latentního obrazu na skleněném negativu.⁵⁴ Pozdější vyvolání čtených negativů ale už do experimentu vneslo jisté pochybnosti. Z celkového počtu tří negativů byl jeden zcela exponovaný a zbylé dva značně, nicméně se stále čitelnými původně exponovanými znaky. Fukuraiův úsudek, že šlo o manifestaci psychických sil, se díky nedostatečné dokumentaci ukazuje spíše jako velice podezřelý podvrh. Stejným způsobem tak byl nahlížen i z pozice Fukuraiových kolegů a vědecké veřejnosti.

26. prosince 1910⁵⁵ proběhl první kontrolovaný experiment se záměrem obtisknout znak napsaný na papíře jako předlohu na fotosenzitivní materiál (čtvrtinovou skleněnou desku) prostřednictvím myšlenkové fotografie. Bohužel i v tomto případě byla metoda kontroly nad procesem do značné míry nedokonalá a i přes exponování nezřetelného rozmazaného obrazu jej nelze uznat jako úspěšný experiment. Experimenty během následujících dní byly sice co se týče expozic úspěšné, ale proces experimentu byl vždy v jejich průběhu různými způsoby⁵⁶ narušen a jeho validita tím devalvována.

Pozdní experimenty (leden 1911) byly z hlediska kontrolovaných podmínek na vyšší úrovni. Experimentů se



Obr. 4 - První Fukuraiův experiment s přenosem myšlenky na světlocitlivý materiál. Ikuko Nagao, 26. prosince 1910; reprodukováno z Fukurai 1931, s. 98.

53 Často označované jako podvrh a zpochybňované i samotným Fukuraiem; Takasuna 2012, s. 154.

54 Fukurai 1931, s. 91.

55 Ibid, s. 97.

56 Ibid, s. 99–104. Jednalo se o narušování prostoru experimentu dalšími osobami (dětmi či přáteli), přesuny mezi místnostmi z důvodu lepší koncentrace či manipulace se samotnými negativy (přesun z úložného boxu do látkových obalů, klobouku, atd.).

poprvé účastnili i externí vědečtí pozorovatelé, médium bylo po celou dobu pod dohledem, a stejně tak i fotosenzitivní subjekt. Bohužel však Fukuraiova dosavadní snaha neprodleně publikovat výsledky svých experimentů měla za následek nechtěnou pozornost, a tak došlo k sabotážím úvodních experimentů. Po experimentu s kolegy z vědeckých kruhů byla médiem odhalena nepřítomnost fotosenzitivního materiálu v pokusném kontejneru. Následný konflikt s Dr. Fujim (asistentem zodpovědným za přípravu pokusu) zamezil dalším snahám o přesvědčení vědecké veřejnosti. Velkým úsilím se Fukuraiovi podařilo Nagao přesvědčit k novému experimentu, tentokrát za přítomnosti novinářů. Bohužel ani tento experiment neměl kýžený výsledek a připravené materiály byly ukradeny ještě před samotným zahájením experimentu.⁵⁷

Krátce po nezdařených experimentech Ikuko onemocněla a 26. ledna 1911 velice náhle podlehla nemoci. Z hlediska Fukuraiových studií tak její smrt uzavřela nejdůvěryhodnější etapu experimentů. Zároveň bylo toto období pro Fukuraie nejprůzračnější po stránce rozvoje jeho teoretických tezí. Během experimentů s dalšími médii⁵⁸ již jejich podmínky nedosahovaly takové míry dokumentace, případně jejich realizace byla plně přenechána třetí osobě. Experimenty byly často vedeny „na dálku“ – korespondenčně, popřípadě zcela bez vědeckého dozoru. Odklon od kontrolovaných podmínek vědeckého pokusu zde tedy dosáhl přesného opaku. Mezi experimenty, které i přesto stojí za zmínku z pohledu vývoje myšlenkové fotografie, rozhodně patří zejména pokusy se Sadako Takahashi a Kohichi Mitou.

Sadako Takahashi

Pokusy se Sadako Takahashi (1893–?)⁵⁹ nesou pro Fukuraie hned několik podstatných konotací. V době Fukuraiových experimentů Sadako trpěla jistou formou schizofrenie – její psychický profil byl tak oproti ostatním zkoumaným médiím abnormální. Fukurai tak měl jedinečnou možnost v jejím případě aplikovat i novou metodu psychokinetické manipulace a jasnoviectví pod vlivem hypnózy.⁶⁰ Předmět psychokinetických projekcí zůstal povahově identický – japonské znaky systému kandži. Experimenty byly částečně i úspěšné, ačkoliv se jejich povaha se blížila spíše formě klasické seance. Médium tak bohužel nebylo plně kontrolováno, resp. kontrolovatelné, a stejně tak nebyl zcela konzistentně držen dohled nad experimentálními materiály. Ke konci této etapy se dokonce dařilo s relativně stabilní frekvencí přenášet myšlenky / znaky na fotocitlivé skleněné

57 Ibid, s. 106. Namísto ukradených filmů zanechal pachatel výhrůžnou zprávu. Filmy se poté podařilo za pomoci jasnovideckých schopností Nagao nalézt, nicméně experiment tím byl ukončen.

58 Mezi média, jež se podrobila Fukuraiovým experimentům či alespoň analýzám patří: Chizuko Mifune (1886–1911), Ikuko Nagao (1871–1911), Tetsuko Moritake (1878–?), Sadako Takahashi (1875–?), Tsuneyo Mifune (1893–?), Tenshin Takeuchi (?–?), Kohichi Mita (1885–1943), Isai Watanabe (1895–?), William Hope (1863–1933); Ibid.

59 Se Sadako Takahashi začal Fukurai experimenty zprostředkovaně již koncem roku 1910 a probíhaly až do jejich nenadálého konce v květnu 1911. Ibid, s. 163–186.

60 Ibid, s. 164, 166, 181.

desky. Poslední sezení z dubna a května patřila mezi nejúspěšnější – podařilo se zachytit hned tři rozlišitelné obrazy ve dvou skupinách skleněných desek. Na základě studií materiálů vzešlých z těchto experimentů sestavil Fukurai svoji teorii o ideo-organismech.⁶¹ Etapa pokusů se Sadako byla ukončena jejím náhlým odjezdem z Tokia společně s rodinou a vymezením se jakýmkoliv dalším pokusům o navázání spojení.

I přes zdokumentované výsledky se Fukuraiovi nadále nedařilo prosadit smysl svého výzkumu před vědeckou veřejností. Po dlouhé prodlevě, způsobené komplikacemi na univerzitě, tak Fukurai v experimentech pokračoval až po svém vyloučení z vědeckých kruhů a po přesunu z Tokia. Otázkou tedy zůstává, proč Fukurai usiloval o další a další experimenty, když nedokázal zaručit jejich věrohodnost?

Odpovědi mohou být experimenty s médiem mužského pohlaví Kohichi Mitou (1885–1943), uskutečněné v roce 1917.⁶² Mita, jako zavedený performer v rámci divadelně komponovaných večerních show, provozoval již od roku 1911 jistou formu myšlenkové fotografie před publikem. Z Fukuraiem vedených a zdokumentovaných experimentů s Mitou vynikají zejména výsledky veřejných vystoupení. Fukurai u některých experimentů osobně přítomen nebyl a místo sebe nechával jako objektivního pozorovatele svého kolegu. V rámci popisu takových experimentů pak Fukurai poukazoval zejména na nedostatky konzistentních výsledků, a to hlavně z důvodu Mitovy neschopnosti koncentrace pouze na samotný akt přenosu myšlenkové fotografie.⁶³ Mitova motivace vždy



Obr. 5 - Myšlenková fotografie. Sadako Takahashi, 27. dubna 1911; reprodukováno z Fukurai 1931, s. 180.

Dle Fukuraiovy interpretace jde o snímek vycházející z konfliktní schizofrenické povahy média. Médium v hypnóze vypovědělo, že jde o dílo druhé osoby – mytické osobnosti „skřítka“ záškodníka. Obtisknuté znaky tak měla na svědomí primární mysl média a texturu pokrývající celý obraz potom identita druhé osoby; Fukurai 1931, s. 181.

61 Fukurai tuto teorii vydával ale až v roce 1917, po experimentech s Kohichi Mitou; Takasuna 2011, s. 156, 162.

62 Fukurai 1931, s. 199-218.

63 „Vzhledem k mým dlouhodobým, zkušenostem se studiem jasnovidectví a myšlenko-grafie bych řekl, že dobré výsledky mohou vzniknout pouze tehdy, pokud médium soustředí svoji mysl jen na onu jednu konkrétní myšlenku a nezaobírá se ničím jiným, jakkoliv povrchním. Za účelem realizovat jasnovidectví či myšlenko-grafii nesmí být médium zaneprazdňováno jakoukoliv myšlenkou osobního zájmu, ale musí se soustředit výhradně na objekt samý [...] Nikdy nezkoušet experimentovat z osobních důvodů: to je „příkázáním“ psychického světa.“ [“In my long experience of the study of clairvoyance and thoughtography, I would say that good results can be gained only when the medium concentrates his mind exclusively on the one thing concerned and is not occupied with anything else, however trifling. In order to realize



Obr. 6 - Myšlenková fotografie hradu Ohgaki.

Kohichi Mita, 11. října 1916; reprodukováno z Fukurai 1931, s. 212.

V rámci performance dne 11. října 1916 bylo na výzvu publika Mitovi navrženo reprodukovat hrad Ohgaki, a to nikoliv jako reprezentaci názvu znaky kandži, ale jako přímý obrazový záznam. Výsledek je vidět výše. Experimentu přihlíželo publikum performance v divadle Hiyoshiza v Ohgaki a vyvolání desek probíhalo přímo na jevišti za pouhé změny osvětlení.

spočívala v sebe prezentaci publiku a vydobytí si jisté popularity.

Fukuraiova práce se po jeho vyhoštění z univerzitního prostředí, a tím i z vědeckých kruhů, od roku 1914 zkomplikovala. Ztratil motivaci v podobě kariérního postupu i vědeckého akceptování svých teorií. Přesto ale dále místo pečlivě plánovaného a striktně vedeného vědeckého výzkumu, který mu do jisté míry mohl přinést zpátky alespoň rozvážnou reakci vědecké obce, podnikal stále méně vědecky relevantní experimenty. Takový vývoj však zdaleka není na poli zkoumání paranormálních jevů ojedinělý. Napříč historií můžeme podobné situace sledovat u valné většiny dlouhodobějších projektů. K možnému impulzu dalšího rozvoje Fukuraiovy práce došlo pak v roce 1928, kdy založil vlastní institut zaměřený na parapsychologické jevy. Institut dále sdružoval vědecké, semi-vědecké a laické pokusy o výzkum a jejich aplikaci v oblasti paranormálních jevů. S Fukuraiovou smrtí v roce 1952 byla jím založená instituce přejmenována na *The Fukurai Institute of Psychology, Inc.*⁶⁴

clairvoyance and thoughtography, the medium must not be occupied by any idea of personal interest but must be intent on the object itself (...) Never try the experiment for the sake of personal interest: that is a „commandment“ of the psychical world.] Ibid, s. 201.

64 The Fukurai Institute of Psychology, Inc. – <http://www1.odn.ne.jp/fukurai-psycho/text/index.html>, vyhledáno 6. prosince 2015.

Theodore Judd Serios (1918–2006) a Dr. Jule Eisenbud (1908–1999)

Spolupráce Teda Seriose a Dr. Jule Eisenbuda patří mezi jeden z typičtějších případů zaznamenání paranormálních jevů. Jde však o jeden z mála relativně dobře zmapovaných exemplářů tohoto fenoménu na poli myšlenkové fotografie druhé poloviny 20. století. V roce 1964, po několikanásobném neodbytném doporučení kolegy z Chicaga, se doktor medicíny Jule Eisenbud (1908–1999) poprvé setkal s Theodorem „Todem“ Seriose (1918–2006). Seriosův případ byl už v té době okrajově zaznamenán několika psychology, a dokonce vyšel článek rozebírající toto téma v magazínu Fate.⁶⁵ Nicméně Eisenbud byl prvním, kdo přišel s možností dlouhodobé spolupráce se Seriose na sérii experimentů prohlubujících pole znalostí v oblasti jasnovidectví, psychokinetiky a myšlenkové fotografie.

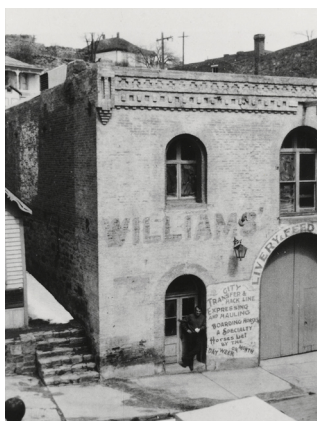
Po osudovém setkání doktora a jeho média v Chicagu dne 3. dubna 1964⁶⁶ následovaly tři roky průběžných experimentů a sledovaných sezení v Denveru. Ted Serios svým charakterem tak, jak ho popisuje Eisenbud, téměř přesně odpovídal sociálnímu profilu klasických spiritistických médií 19. století. Byl v podstatě nezaměstnaný, s občasnou brigádou či krátkodobým zaměstnáním, silným vztahem k alkoholu a s volnější vazbou k respektování společenských pravidel. Stěží šlo o ideální objekt vědeckého pozorování a experimentů. Tomu nenapomáhala ani podmíněnost Seriosovy schopnosti pracovat pouze pod vlivem alkoholu. Eisenbudovi na druhou stranu, alespoň zpočátku, nešlo o moc více než o jistou formu sebepropagace. Situace tedy byla vzdálena od té ideální.

Seriosovy schopnosti myšlenkové fotografie spočívaly v transferu obrazů na zjevně neexponovaný polaroidový film. V rámci experimentů byly předlohou těchto obrazů různé motivy – od budov, krajinných celků, lidí, až po techniku a elektroniku. Tyto předem vybrané obrazy byly Seriosovi předkládány v zapečetěných obálkách, ze kterých měl obraz telepaticky přečíst a následně přenést na film. Ne vždy ale experimenty probíhaly s takto striktně daným materiálem. Seriosova byla též během sezení často dána volná ruka k projekci libovolného obrazu, který mu v danou chvíli přišel na mysl.

Samotný průběh vytváření myšlenkových fotografií měl u Teda Seriose relativně konstantní podobu. K zachycování fotografií byl používán klasický polaroidový fotoaparát (modely se lišily dle sezení a zúčastněných pozorovatelů)⁶⁷ se standardně dodávanými baleními polaroidových instant-

65 Fate Magazine, April 1967: World of Ted Serios (Vol. 20, No. 4). Citováno podle Fate Magazine Store - <http://fatemag.com/store/product/1967-04/>, vyhledáno dne 5. března 2016, také v Eisenbud 1967, s. 12-13.

66 Eisenbud 1967, s. 18.



Obr. 7 a 8 - Snímek zachycený Tedem Seriosem (nahore, Obr. 7). Při pokusu o zachycení Central City Opera House se Tedovi podařilo zachytit budovu stájí naproti. Jak je možné porovnat s referenčním snímkem (dole, Obr. 8), vytvořeným o několik dní později (Ted ve dveřích budovy), řada reprodukován z identifikačních prvků budovy nesedí. Obr. 7 reprodukován z Eisenbud 1967, s. 169 a Obr. 8 z Eisenbud 1967, s. 167-168.

ních filmů.⁶⁸ Fotoaparát byl používán výhradně v poloze čelně k Tedovi, a snímky byly následně exponovány spuštěním spouště fotoaparátu buď jeho rukou, nebo některým z přítomných pozorovatelů. Vzdálenost mezi fotoaparátem a Tedem se pohybovala v rozmezí několika centimetrů až několika metrů. Ted často k dostatečnému soustředění využíval krátké papírové tuby (cca 1-2 cm v průměru, dlouhá 3-5 cm), kterou během „projekce“ obrazu držel (nebo byla držena druhou osobou) mezi ním a fotoaparátem. V rámci některých sezení bylo používáno i připojené zábleskové světlo.

Důležitým faktorem zůstává Tedova nevědomost celého procesu. V průběhu experimentů nebyl Ted schopen určit, zdali daný snímek skončil úspěšným zachycením či nikoliv, co na snímku vlastně bude zachyceno, či co se pokoušel na snímek přenést. Výsledkem byly též často Tedovy naprosto neznámé obrazy. Tedova pozice v procesu by se tak dala přirovnat k tomu, co Mesmer ve svých teoriích animálního magnetismu popisoval jako cestujícího jasnozřivce – ačkoliv fyzicky na jednom místě, dokáže sledovat či vnímat i naprosto jiná místa o půl světa dále pouze jako „vidoucí pohled“.⁶⁹ Ovšem v tomto případě bez možnosti vědomého směřování zraku.

Zdokumentované výsledky Eisenbudových pokusů s Tedem Seriosem jde za účelem snažší orientace rozdělit do tří základních kategorií. Můžeme je nazvat jako „Obrazy odjind“, „Blackies & Whities“ a „Neúspěšné pokusy“. Eisenbud takové dělení sám nepoužívá, je tedy nutné jej považovat spíše za provizorní prostředek ke snadnějšímu uchopení zkoumaných jevů.

67 Nejčastěji používaným byl model Polaroid Land Model 95 a 100; Eisenbud 1967, s. 23, 104, 235, 262.

68 Nejčastěji byly používány instantní filmy typu Polaroid 47, 3000ASA; Ibid.

69 Permutt 1983, s. 100.

Obrazy odjinud

Obrazy odjinud zahrnují hlavní sekci pokusů, které byly považovány za úspěšné. Na výsledném „fotografickém“ obrazu těchto experimentů je zaznamenán nemožný obraz. Tedy obraz bez přímého vztahu s okolím či se skutečností reálného konání experimentu. K tomuto druhu zaznamenání docházelo jak při experimentech s předlohou, tak při volných nástřelech bez daného cíle. Úspěšnost zaznamenání se pohybovala přibližně pod pěti- až deseti procentní hranicí pokusů. Do této skupiny tzv. obrazů odjinud spadají dvě časté varianty úspěšných pokusů – tou první je zachycení reálného pohledu relativně odpovídajícího skutečnosti, druhou pak zaznamenání reality modifikované či alternativní.

Právě Seriosovy modifikované snímky jsou zásadním prvkem pro interpretaci jevu psychokinetické projekce na fotosenzitivní materiál. Jejich podstata spočívá v zachycení jakési kombinované nebo alternativní verze reality – na těchto snímcích totiž dochází k mísení časových rovin, lokací a jisté dodatečné dezinformaci. Tato distorze se projevuje například mizícími nápisy na zdech budov⁷⁰, odlišnou úpravou fasád⁷¹, časově jinou stavební dispozicí zachyceného objektu⁷², či odlišnostmi v zachycených textových informacích.⁷³ To, co tedy Serios zachycuje, je svět imaginární, nebo chceme-li svět záměrně nepravý, a vytvářející tak iluzi halící realitu.

Blackies & Whities

Velkou část vytvořených obrazů tvoří záznamy jevů Eisenbudem nazvané jako Blackies a Whities⁷⁴ – respektive snímky zcela černé a snímky zcela bílé. Oba



Obr. 9 - Fotografie vytvořená v Colorado Psychopatic Hospital v Denveru. Ted Serios, 4. října 1964; reprodukováno z UMBC Jule Eisenbud collection on Ted Serios (online – citace viz Bibliografie), vyhledáno dne 1. února 2016.

⁷⁰ Eisenbud 1967, s. 168.

⁷¹ Ibid, s. 91.

⁷² Chéroux 2005, s. 163.

⁷³ Ibid, s. 207.

⁷⁴ Ibid, s. 85, 94, 97.



Obr. 10 - Fotografie vytvořená v Colorado Psychopatic Hospital v Denveru. Ted Serios, 2. ledna 1965; reprodukováno z UMBC Jule Eisenbud collection on Ted Serios (online – citace viz Bibliografie), vyhledáno dne 1. února 2016.

fenomény jsou v řadě případů nevysvětlitelné okolními podmínkami při zachycení.⁷⁵ Zatímco černé snímky napovídají o nedostatku světla, bílé jsou jejich přesným opakem. Oba jevy jsou za běžných podmínek dosažitelné relativně snadno, ne však při kontrolovaných podmínkách experimentu s několika nezávislými pozorovateli a alespoň základní mírou kontroly. Otázkou ale zůstává, nakolik je světlo zásadní pro vytváření obrazů Seriosovou metodou.

„Neúspěšné“ pokusy

Třetí kategorií vytvořených snímků jsou takzvané neúspěšné pokusy. Snímky zachycující to, co by pravděpodobně na snímku při dané situaci být mělo. Ve většině případů tedy Seriosova tvář s blízkým okolím v pozadí. Nedá se však zcela jistě říci, že v těchto případech jde o pokus neúspěšný. Jak posoudit, nakolik se vytvořený obraz liší od reality? Je taková možnost posouzení vůbec pozorovatelná? Seriosova schopnost projekce má velice nepředvídatelné výsledky, je tedy možné, že projekce sebe sama je právě jedním z výsledných obrazů.

Eisenbud shrnul hlavní období experimentů s Tedem Serioseem do své knihy *The World of Ted Serios, „Thoughtphotographic“ Studies of an Extraordinary Mind*, vydané v New Yorku v roce 1967. Experimenty pokračovaly ještě asi další tři roky, ale už s mnohem nižší intenzitou. Po celkových šesti letech spolupráce se Eisenbud rozhodl experimentální období ukončit.⁷⁶ Zda

75 Ibid, s. 97, 339. Výskyt jevu je možné pozorovat jak na pokusech s bleskem, tak i bez něj. Stejně tak se v různých situacích liší vzdálenost Seriose od fotoaparátu. Bohužel je Eisenbudova dokumentace v rámci monografie nekonsistentní a nejsou v ní precizně zdokumentovány všechny případy. Řada z těchto snímků je k nahlédnutí v online archivu Albin O. Kuhn Library & Gallery, University of Maryland, Baltimore County, <http://contentdm.ad.umbc.edu/cdm/landingpage/collection/Eisenbud>. Bohužel ani zde zatím není k dispozici kompletně zdigitalizovaný Eisenbudův archiv.

76 „Mému otci se nikdy nepodařilo nachytat Teda při nějakém podvodu, a nemohl tak předložit jiné vysvětlení k těmto událostem než psychické schopnosti. Pro nás, děti, byl Ted absolutní zábavou, jistým druhem anarchistického kouzelníka. Když zmizel po šesti letech, co byl součástí našich životů, všechny nás to zasáhlo, mého otce o to více.“ [“My father was never able to catch

ho k tomu vedlo snižující se množství úspěšných pokusů, či z jeho pohledu už téma vyčerpal, nelze jednoduše říci. Samozřejmě svou váhu nesla i Tedova vlastní nezvladatelnost. Na druhou stranu, nelze přehlédnout zřejmou jednostrannost experimentů či snad nevůli reálně potvrdit validitu pokusů jinou autoritou. Proč Eisenbud nikdy trvale nevyhledával konzistentnější metody zkoumání? Čeho se skutečně snažil dobrat nekonečným opakováním stejně neefektivních experimentů? Hlavní z neduhů experimentů na poli paranormálních jevů tak zůstávají nedotčeny již od dob spiritistických seancí a kouzelnických vystoupení předešlého století. Ne zcela snadně čitelná je též motivace Teda Seriose. Zpočátku, jak je z Eisenbudovy výpovědi jasné, spočívala Tedova motivace v dokázání tohoto fenoménu vědě a ve snaze o oficiální prokázání jeho jedinečných schopností. Na druhou stranu, Ted se nikdy nechoval navenek dostatečně uvědoměle ve smyslu čeho konkrétně chtěl dosáhnout popularizací svých schopností. Spíše je vnímal jako něco, co jednoduše existuje, a co není potřeba hlouběji zkoumat.

Ted out in any deception and could offer no explanation for these events other than psychic abilities. To us kids, Ted was the ultimate entertainment, some sort of anarchic magician. When he disappeared after six years of being part of our lives, we were distraught, my father especially so."] Eisenbudův syn Rufus; Eisenbud R. 2007, s. 72.

Experimentální skupina Scole

Experimentální skupina Scole, nazvaná podle místa svého vzniku – vesnice Scole v hrabství Norfolk ve Velké Británii, vznikla v roce 1993 jako jeden z mnoha nenápadných malých projektů se zaměřením na zkoumání idejí spiritismu a obecných možností či samotné existence komunikace s vědomými entitami mimo naši dimenzi.⁷⁷ Zakladatelé skupiny, manželé Robin a Sandra Foyovi, postupně sestavili stálou skupinu či kruh šesti osob sdílejících jejich fascinaci světem za oponou. Začátkem roku 1993 tak Robin Foy, Sandra Foy, Alan Bennett, Diana Bennett, Ken Britten a Bernnette Head začali pořádat pravidelné seance ve sklepě rodinného domku manželů Foyových.

Foyovi se do Scole, malé vesničky na východě Anglie, přistěhovali již s předchozími zkušenostmi z účasti na spirituálních seancích. V rámci experimentů svého vlastního kruhu chtěli vynechat často využívaný komunikační systém, zahrnující ektoplazmické jevy, a soustředit se na jiné formy komunikace.⁷⁸ První stálé členy kruhu se Foyovým podařilo získat na víkendovém kurzu pro zájemce o paranormální psychické jevy – Kena a Bernette. Jelikož energie skupiny stále nebyla dostatečná pro konstantní výsledky, Foyovi hledali dále a pomocí novinové inzerce se jim podařilo do kruhu přizvat i Alana a Dianu Bennettovi, oba již s předchozími zkušenostmi v oblasti paranormálních psychických jevů.⁷⁹

Primárním zaměřením skupiny se stalo soustředění se na fyzicky reprezentovatelné paranormální jevy – tedy ty, u kterých je možné zkoumat a pozorovat jejich výsledky i po ukončení seance, a díky těmto jevům následně ověřit či vyvrátit existenci lidské mysli i za horizontem tělesné smrti. Sekundární důraz byl potom kladen na experimentální, tzn. opakovatelnou povahu jednotlivých sezení.

V průběhu seancí se postupně podařilo skupině navázat kontakt, a posléze i pravidelně komunikovat s šesti zástupci spirituálního týmu.⁸⁰ Kooperace se „spirituálním týmem za oponou“ se ná-

77 Experimentální skupina Scole vychází z ideologických základů spiritismu. Jejich cílem je navázat spojení s „dimenzí existence věčných duší“, neboli se záhrobním světem; Solomon 2006, s. 23.

78 Ibid, s. 35. Ve zdrojové literatuře je zmiňováno navázání kontaktu v rámci dříve držných seancí, a jejich prostřednictvím informování o alternativních (a preferovaných) metodách komunikace. Důvodem k hledání alternativní metody byla relativně vysoká nebezpečnost ektoplazmických seancí pro médium zprostředkující komunikační kanál.

79 Ibid, s. 37. Ve zdrojové literatuře jsou popisovány jejich telekinetické schopnosti – především manipulace s objekty, interference s elektrickými obvody apod. Diana Bennetová též provozovala léčitelskou praxi.

80 Spirituální tým („spirit team“) byl tvořen pěti stálými entitami vystupujícími pod konkrétními (i když občas nekompletními) jmény a týmem doprovodných specialistů. K hlavním osobám zprostředkovávajícím komunikaci byli spirituálními průvodci Manu a Raji a trojice komunikátorů Patrick McKenna, Emily Bradshaw a Edward Mathews; Ibid.

sledně stala jedním z hlavních bodů fungování Experimentální skupiny Scole (dále jen ESS⁸¹). Konverzace byla často vedená přes dvě média ESS – Dianu a Alana Bennetovi. Výrazným rysem sezení byla jejich experimentální povaha. Zatímco tradiční spiritistická sezení či spirituální seance se často zaměřují na jednu konkrétní formu komunikace a tu dále rozvíjejí, v případě ESS je v rámci každého sezení rozvíjeno a zkoušeno více forem komunikace se spirituálním týmem v návaznosti na předchozí a nadcházející experimenty. Mezi realizované formy komunikace patří například komunikace přes médium, komunikace prostřednictvím elektronického zvukového zařízení, světelné efekty, levitace a jiné kinetické jevy, aporty objektů, ovlivňování fotosenzitivních materiálů a jiné způsoby interakce s elektronickými zařízeními. V rámci následujícího stručného představení bude pozornost věnována zejména experimentům s fotosenzitivními materiály, je ale nutné zdůraznit, že experimenty této povahy ve skutečnosti tvořili pouze marginální část celého rozsahu dokumentovaných jevů.

Zvláštním faktem je, že většina realizovaných forem komunikace byla navržena a dále rozvíjena spirituálním týmem. ESS zde až defenzivně zaujala pouze úlohu pozorovatele jevů, bez možnosti sledovat své vlastní cíle či provádět své vlastní experimentální zkoumání. Tento postup se bohužel následně odráží i na možnostech pozorování členy britské Society for Psychical Research⁸² a ostatními zástupci vědeckých kruhů.

I tak je ale přístup ESS do značné míry unikátní. Jde o jeden z mála sledovaných dlouhodobých experimentů na poli psychokinetiky a interdimenzionální komunikace. Téměř po celou dobu průběhu experimentů byli k sezením zváni zástupci vědecké komunity a konstantní účastí byla při sezeních zastoupena též britská větev Society for Psychical Research jejími členy Arthurem Ellisonem, Davidem Fontanou a Montaguem Keenem.

Od jednodušších experimentů (světelné jevy, zvuky, komunikace přes média, levitace menších objektů) se za vedení spirituálních průvodců postupně přecházelo ke složitějším (aporty, přenos energie na filmový materiál, fyzická prezence, interakce s elektronickými zařízeními). Sezení probíhaly ve sklepě zcela pod úrovní terénu malého farmářského domku, patřícího manželům Foyovým.⁸³ Vstup byl možný pouze po schodišti ukončeném po obou stranách dveřmi. Sezení probíhaly v kruhu kolem menšího⁸⁴ dřevěného stolu obklopeného židlemi.

81 ESS = Experimentální skupina Scole – v původním anglickém znění The Scole Experimental Group.

82 Keen 2011, s. 21-31. Přístup vědeckého pozorování k ESS ale rozhodně nebyl jednoduchý ani okamžitý. Society for Paranormal Research kontaktovala ESS opakovaně od jejich seznámení se s experimenty prostřednictvím periodicky publikovaných materiálů, nicméně odpovědi na výzvu k vědeckému pozorování seancí byly striktně zamítnuty. Vzhledem k místy nelichotivé historii Society for Paranormal Research to nebylo příliš překvapivé. Ke kompromisu se podařilo dojít až po vytvoření samostatného vyšetřujícího tělesa – PRISM (Paranormal Research Involving Selected Mediums), tvořeném 1:1 z médií a z vyšetřovatelů.

83 Část sezení, zejména v pozdějších etapách projektu, se odehrávala i v jiných prostorách. ESS v rámci svého edukativního poslání jezdila po roce 1997 na demonstrační seance po celém světě; Keen 2001.

84 Cca 1,2 m v průměru; Keen 2011, s. 38.

Fotografické experimenty

První fotografické experimenty probíhaly na výzvu spirituálního týmu metodou klasického „exponování“⁸⁵ ve fotoaparátu na pokyny spirituálního průvodce, popřípadě samovolně. Vzhledem ke zvýšení objektivitu a úspěšnosti došlo ke konečné shodě spirituálního týmu a zástupců Society for Paranormal Research a byla vytvořena metoda bezpečnostních schránek k uložení a volné manipulaci s fotosenzitivními materiály⁸⁶ bez prostřednictví fotoaparátu. Během následujících sezení byly experimenty vedeny metodou uzavření filmů do bezpečnostních schránek a jejich expozice již probíhala bez jakékoliv fyzické manipulace.

Co se týče charakteru pozorovatelných výsledků na exponovaných filmech⁸⁷, můžeme je primárně dělit do čtyř kategorií. Není výjimkou, že tyto kategorie se mezi sebou prolínají a vyskytují se na výsledných materiálech společně v přímém kontaktu. První, a nejspíš nejmarginalnější skupinou jsou záznamy fragmentů již existujících fotografií – zejména jde o obrazové otisky novinových fotografií, historických ikonických momentů a podobných. Druhou skupinou je již frekventovanější výskyt takzvaných záznamů „kreativní“ energie, nebo její přímé interference s filmovým materiálem. Což je zároveň skupina nejsnadněji označitelná jako chyby ve fotografickém procesu. Třetí skupinou co do četnosti výskytů je vizuální okruh nazývaný spirituálním týmem jako „*oblasti existence*“ nebo „*oblasti komunikace*“⁸⁸, objevující se až v průběhu poslední fáze experimentů s kamerovým záznamem. A konečně poslední a nejčtenější kategorií jsou záznamy přímé komunikace – symboly, podpisy, portréty, hádanky, texty přenesené na filmové médium a zahrnující jak komunikační pokusy, tak řadu návodů, fragmentů konverzace a hádanek k rozluštění experimentální skupinou.

Je též třeba zdůraznit, že exponované materiály se radikálně liší od většiny ostatních dochovaných záznamů psychokinetických jevů. V prvé řadě jde o 35mm filmový formát diapozitivního materiálu. V druhé řadě, velice málokdy filmy zobrazují fotografický obsah. A v neposlední řadě, film zde má spíše funkci poznámkového aparátu k experimentům. Je tomu tak co do obsahu exponovaných filmů, tak co do vnímání samotného média oběma skupinami⁸⁹ v průběhu sezení.

85 Expozice probíhala v absolutně zatemněné místnosti.

86 Užité fotografické materiály: Polaroid 600 (ploché instantní filmy), Polapan, Polablue, Polagraph, Polachrome, Kodachrome (vše dia-pozitivní 35mm materiály ve 24 nebo 36ti políčkových verzích); Keen 2011, s. 216-218.

87 Solomon 2006, s. 286.

88 Ibid, s. 286: „*Areas of existence*“, „*Areas of communication*“.

89 Jak spirituální tým, tak experimentální skupina Scole.

První etapa pokusů s fotografickým médiem (do dubna 1994)

V kontextu fotografie, respektive využití světlocitlivého materiálu k psychokinetickému přenosu, došlo k prvním experimentům během sezení 28. února 1994. Tento moment se též stal zásadním bodem transformace malého kruhu amatérských zájemců v experimentální vědeckou skupinu.⁹⁰ Předem plánovaný pokus zahrnoval jeden automatický fotoaparát se založeným barevným kinofilmem. Fotografie byly pořízeny Sandrou Foy v průběhu seance zpočátku na pokyn spirituálního průvodce, poté libovolně, a několik posledních samovolně s fotoaparátem umístěným na stole mimo dosah kohokoliv z přítomných.

Po vyvolání filmu laboratoří bylo nalezeno 11 úspěšných expozic různých motivů. Mezi jinými například kouř a oheň kolem katedrály sv. Pavla v Londýně během náletu ze 40. let (Obr. 11), titulní strana Daily Mirror ze 16. prosince 1936, skupina vojáků za 1. světové války a další. Během pozdějších sezení byly vytvořené snímky konzultovány se spirituálním týmem.⁹¹ Z hlediska ověřitelnosti je ale většina z raných experimentů s fotografickým obrazem z důvodu nekontrolovaných podmínek neakceptovatelná. Stejným způsobem, více či



Obr. 11 - Snímek experimentální skupiny Scole, zachycený na 35mm fotoaparát během sezení dne 28. února 1994. Nejspíše jde o zobrazení fotografie reprodukované v denním tisku, zobrazující katedrálu Sv. Pavla během náletu na Londýn. Reprodukováno z Solomon 2006, Plate 45.

90 „Předpokládám, že toto byl moment, kdy se z naší „Skupiny Scole“ stala „Experimentální skupina Scole“, naše „díra ve Scole“ se stala „experimentální vědeckou místností“ a naše „sešlosti“ se stali „experimentálními sezeními“. [“I suppose this is the point when our „Scole group“ became the „Scole Experimental Group“, our „Scole Hole“ became „the experimental science room“ and our „sittings“ became „experimental sessions“.“] Robin Foy podle Solomon 2006, s. 61.

91 „Spirituální tým během těchto raných experimentů osvětlil, že valná většina obdržených snímků byly kopie fotografií nebo tisku již někde na světě existujícího.“ [“The spirit team explained that, in these early experiments, the great majority of the images received were actually copies of photographs or printed material that already existed somewhere in the world.“] Solomon 2006, s. 70. Myšleno jako převážná většina zachycených snímků během první etapy experimentů.

méně úspěšným, tak bylo exponováno dalších 4 – 6 filmů⁹² na SLR fotoaparáty v průběhu následujících sezení.

Druhá etapa od 13. ledna 1995

Během druhé etapy pokusů s přenosem na fotografické médium byl vynechán prostředník v podobě fotografického přístroje, a filmy tak byly exponovány přímo. U prvních experimentů nebylo užito žádné zvláštní ochrany nebo zapečetění materiálů po dobu experimentu. Později byly filmy na naléhání zúčastněných pozorovatelů ponechány zapečetěné v původních celofánových obalech a zalepeny do igelitových obálek či uzavřeny do zamykatelného dřevěného boxu. Zároveň byli u významnějších experimentů vždy přítomni zástupci SPR – Arthur Ellison, David Fontana, a Montague Keen, popřípadě další nezávislí pozorovatelé.

Výrazně se změnila i povaha zaznamenaných / přenesených obrazů – místo klasických fotografických forem se častěji objevovaly jasně zřetelné tvary, neostře barevné skvrny, text a technické nákresy. Textová podoba spirituální komunikace se začala objevovat už při prvním sezení bez fotografických přístrojů. Filmy byly exponovány ve větších kontinuálních celcích (kolem 40 cm) a v některých případech pokrývají exponované sekce i celou délku filmového pásu.⁹³

Textový obsah je často psán v cizím jazyce⁹⁴ a obsahuje široké spektrum forem od poezie až po technické popisy. Neopomenutelnou částí byly též často přítomné podpisy autorů takto přenesených zpráv.

92 Zde je patrna nekonzistentnost záznamů – v mezidobí jsou popsány tři sezení s užitím dvou fotoaparátů při každém z nich, vyvolány a popsány jsou však jen čtyři filmy.

93 Zachycený obraz tak často pokrývá i více než 12 kinofilmových políček bez přerušení či ukončení.

94 Mezi zastoupené patří např. staro-němčina, řečtina, čínština, sanskrt, latina.

Obr. 12 - zleva doprava

Ruth poem – 9/11/1996, Polachrome a Kodachrome. Dva filmy exponované v rámci sezení ESS dne 9/11/1996, nesoucí celkem 11 částí básně Ruth od Williama Wordswortha. Jde o nepublikovanou verzi, pravděpodobně dřívější rozpracovanou variantu. Po konzultaci s Manuscript Library, Yale University v USA byla potvrzena podobnost rukopisu se zachovanými Wordsworthovými spisy. Šlo též o jedno z prvních sezení, kdy spirituální tým informoval přítomné o úspěchu se záznamem na fotosenzitivní materiál.⁹⁵

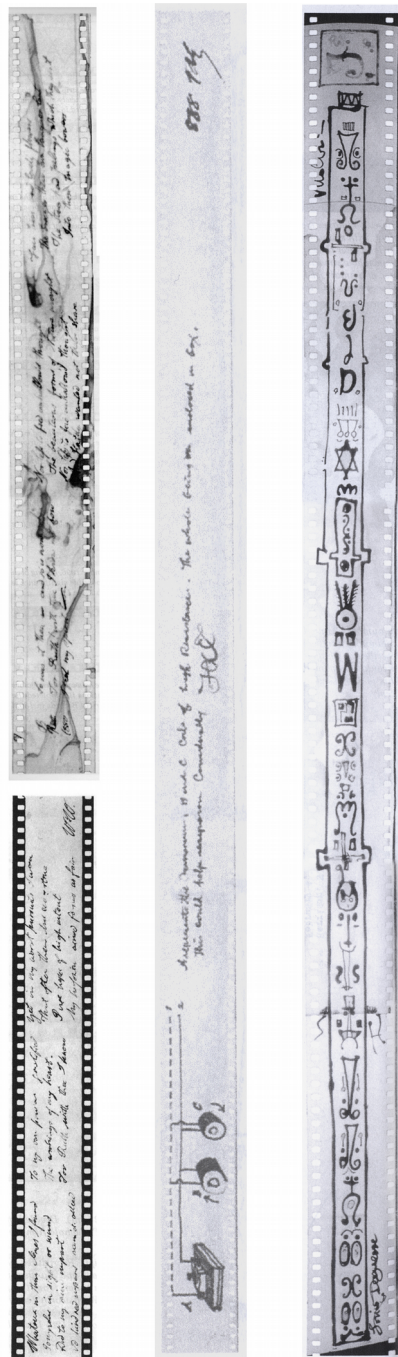
Reprodukováno z Keen 2011, s. 115-116.

Germanium receptor – 11/1/1997, Kodachrome. Exponovaný film obsahuje náčrty pro úpravu zařízení používaného při sezeních k usnadnění audio-komunikace ESS se spirituálním týmem. Podpis „TAE“ byl interpretován po vysvětlení spirituálním týmem jako významný vědec jménem Thomas. Po následující rešerši byla díky spolupráci s Edisonovým Institutem v USA zjištěna podobnost se zkráceným podpisem Thomase Alvy Edisona.⁹⁶

Reprodukováno z Keen 2011, s. 118.

Daguerre film – 24/1/1997, Kodachrome. Na filmu je jasně exponována řada symbolů v objektu interpretovaném jako „totem“ s čitelným podpisem pod jménem Louis Daguerre. Podpis není identický s podpisem Louise-Jacques-Mandé Daguerra, vynálezce daguerrotypie a průkopníka počátků fotografie. Některé ze symbolů jsou ovšem shodné se symboly nacházejícími se na exponovaném filmu ESS z 22/11/1996 a část z nich byla úspěšně identifikována jako symboly zatím nerozluštěného jazyka Rongo rongo (Velikonoční ostrovy).⁹⁷

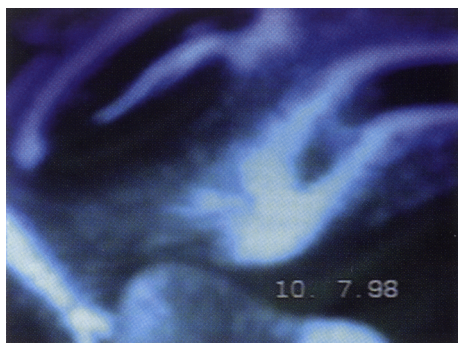
Reprodukováno z Keen 2011, s. 120-121.



95 Solomon 2006, s. 194.

96 Ibid, s. 158.

97 Karin U. Walter Schnittger, Claudius-portal.de – http://claudius-portal.de/Englisch/Claudius_English/Themen/Scole_Film_Wie_der_Staub_englisch.html, vyhledáno 12. prosince 2015.



Obr. 13 - Snímek zachycený na videokameru JVC GR-AX600 v rámci sezení Experimentální skupiny Scole dne 10. července 1998 s poznámkou k neschopnosti kamery automaticky zaostřit na nahrávaný obraz. Tyto experimenty, mající za cíl obrazový záznam inter-dimenzionálních světů, pokračovaly ve shodě obou stran i po oficiálním ukončení komunikace se spirituálním týmem. Ačkoliv byli k sezení dále zváni nezávislí pozorovatelé, byla tato nová etapa experimentů uzavřena vědeckým pozorováním SPR.

Reprodukováno z Solomon 2006, Plate 45.

Třetí etapa – Projekt Alice, 27. květen 1997

Třetí etapu experimentů se světlocitlivým médiem tvoří experimenty s videokamerou. Počínaje 27. květnem 1997 dostala ESS instrukce ke konstrukci skládající se ze dvou zrcadel a videokamery⁹⁸ – zadní zrcadlo odráží obraz z hledáčku do zrcadla přímo před kamerou, a tvoří tak uzavřenou video smyčku. Zařízení mělo podle spirituálního týmu sloužit k zachycování vizuálního obrazu entit procházejících interdimenzionální bránou. Během následujících seancí bylo experimentováno s modifikacemi zařízení proměnami pozic kamery a zrcadel a k pokusům též poprvé došlo i za standardního žárovkového osvětlení místnosti.

Výsledky variovaly od počátečních neúspěchů přes etapu „barevných skvrn a rozmlžených tvarů“⁹⁹ k občasným úspěchům v podobě poblikávajících obrazů nezřetelné povahy (často identifikovaných jako tváře). Zlom přišel v říjnu 1997, kdy se na videu poprvé podařilo zaznamenat kontinuální obrazy – šlo o transformující se geometrické tvary a těžko identifikovatelné objekty rotující ve vizuálním poli kamery. Podobné výsledky se s proměnlivou úspěšností podařilo zaznamenávat až do října 1998, kdy se poprvé podařilo zaznamenat pohyblivý obraz i se zvukovou stopou.¹⁰⁰

Náhlý konec experimentů

Experimenty ve Scole byly nečekaně ukončeny dne 23. října 1998. ESS vydala prohlášení o nenadálém ukončení svých aktivit z důvodu interference v interdimenzionální komunikaci.¹⁰¹ Po domluvě se spirituálním týmem se členové ESS rozhodli experimenty ukončit a přerušit spojení, než aby riskovali stále se stupňující interferenci

98 Solomon 2006, s. 167 – šlo o tzv. dvojitého psychomantea.

99 Ibid, s. 169.

100 Ibid, s. 181. Zvuková stopa byla nahrána samostatně během stejného sezení na MC rekordér.

101 Ibid, s. 235-238 – stanovisko skupiny veřejně oznámené 23. října 1998.

třetího subjektu.¹⁰² Skupina už dál nemohla fungovat v zavedeném složení, ani komunikovat skrze stejné komunikační kanály, jež se podařilo otevřít.

Validita experimentů ESS zůstává navenek diskutabilní. Přes snahy o udržení zdání vědecké úrovně experimentů a jejich nemožnosti manipulace či podvrhu vyvstává řada opatření neslučitelných s objektivním výzkumem, jak je mimo jiné i řečeno ve spisu Society for Psychical Research, mapujícím experimenty ve Scole.¹⁰³ Nikdy též nebylo dovoleno dokumentovat sezení pomocí kamer s nočním viděním – důvodem byla spirituálním týmem zdůrazňovaná distorze komunikačních cest v případě přítomnosti elektronických zařízení. Jednou z posledních, ale zároveň možná nejproblematictějších limitací byla relativní nemožnost konání sezení na „neutrálním“, plně prověřitelném místě. Přizvání pozorovatelé sice vždy měli možnost místnost sezení předem podrobit detailnímu průzkumu, ale s plně kontrolovatelnými podmínkami laboratorních prostor nelze podobný postup porovnávat. Na druhou stranu, ESS ze své podstaty postrádala jakékoliv motivace ke snaze jednat podvodným způsobem. ESS od počátku přistupovala k projektu s ambicemi šířit vědomosti a znalosti, nikoliv se na projektu finančně či sociálně obohacovat. Z důvodů nezaujatosti tak například bylo odmítnuto financování experimentů různými organizacemi včetně nabídky ze strany Society for Paranormal Research. Stejně tak zůstala i motivace jednotlivých členů věrná projektu i po jeho ukončení a řada z nich dále hledá alternativní metody pokračování experimentů.¹⁰⁴

102 Ibid, s. 236. Vytvořený komunikační kanál přilákal pozornost třetího subjektu, spirituálním týmem identifikovaného jako osobu z budoucnosti s ne zcela jasnými úmysly. Mísění energií pak zapříčinilo stupňující se interferenci a tím pádem i znesnadnění komunikačních procesů.

103 „Produkce filmů, které sice byly jedním z hlavních hmatatelných jevů, nicméně ne jediným, neodpovídala přesně stanovenému procesu. Spirituální tým se nehodlal podříditi vyšetřovatelům v otázce plné kontroly poskytnutého filmového materiálu ani pozitivním nakloněním takového postupu.“ [“The production of films, which were the chief but not the only tangible effect created, did not conform to a rigidly determined procedure. The spirit team did not so much acquiesce in the investigators’ bringing and controlling their own film as to positively commend this course.”] Keen 2001, s. 170.

104 Solomon 2006, s. 254 – experimenty v Norfolku.

Obrazy

„Přirozenost média jako indexikálního otisku má za následek přízračnou přítomnost každého fotografovaného objektu nebo osoby, jistou tísnivost porovnatelnou s návratem mrtvých.“¹⁰⁵

105 [“The nature of the medium as an indexical imprint of the object means that any photographed object or person has a ghostly presence, an uncanniness that might be likened to the return of the dead.”] Margaret Iversen; Iversen 1994, s. 450.

Fotografický obraz

Fotografický obraz s sebou nese dnes již dobře zažitá paradigmata. Ať už tedy jde o jeho indexální povahu, časoprostorovou vytrženost, přeměnu momentu v objekt, manipulaci s aurální povahou zobrazovaného či vytváření nových kontextů a subjektivních vazeb, fotografie byla jako médium technologické reprodukce zkoumána už od svých počátků. Oproti tomu, fotografické jevy indukované psychokinetickou aktivitou jsou dodnes podstatně méně zkoumané a identifikované. Cílem následujících stran je zjistit, do jaké míry a zda-li vůbec je možné zkoumat psychokinetický otisk na fotosenzitivní materiály prismatem teorie fotografického obrazu, a nakolik jsou si jevy „myšlenkové fotografie“ a fotografie příbuzné.

Se zvýšeným zřetelem je nutné brát na vědomí fakt diskutabilní důvěryhodnosti psychokinetických jevů a jejich zaznamenávání. S pohledem zpět na předchozí strany může být zřejmé, nakolik jsou tyto fenomény autentické, nebo lépe řečeno, skutečné. Historie paranormálních fenoménů je poseta skandálními odhaleními a důvtipnými podvody a podvrhy. Fotografické záznamy těchto jevů na tom nejsou jinak. Ve většině ze zmíněných případů nalezneme pochybení, pochybnosti i nezávislému pozorovateli zcela zřetelně jasné podvrhy. Pokud se zde pohybujeme na tenkém ledě samotnou kompilací dokumentace těchto jevů a zkoumáním jejich historické relevance, pak pokus o teoretický výklad může vyznívat jako čin zcela zbytečný. Domnívám se však, že tomu tak není. Zkoumáním tohoto konkrétního úhlu pohledu i přes možná prismata pochybností či nepravd nám může otevřít nové způsoby uvažování nad fotografickým obrazem jako takovým. Samozřejmě se nelze od tohoto aspektu rozporuplnosti distancovat a zcela ho opomenout. V rámci jedné z následujících částí této práce, nazvané Fotografie a ideologie, se pokusím tento aspekt rozvinout dále. Tato část práce se bude zabírat zejména konfrontací několika zavedených metod analýzy fotografického obrazu reprezentovaných díly Waltera Benjamina a Rolanda Barthesa, s možnými odbočkami do návazných teorií.

Vůle k identifikaci psychokinetických jevů jako fotografického záznamu je nesena historickým vnímáním fotografického obrazu jako záznamu reálného. Zároveň zde hraje svoji roli zasazení technologických obrazů do primárního kulturního a sociálního kontextu jako kultovního objektu.¹⁰⁶ Tento způsob identifikace zůstává v kontextu paranormálních jevů platným i po postupné redukci podobných významu ze samotného média fotografie.

Fotografie je aktem objektivizace reality. Zatímco fotografický obraz staví svoji existenci na zaznamenání fragmentu reality za vzniku fyzického artefaktu,¹⁰⁷ obraz vytvářený psychokinetickou silou zaznamenává či odhaluje fragment skutečnosti, která může být z hlediska své reálnosti vysoce diskutabilní za vzniku povahově identického artefaktu. Tato vlastnost technologického obrazu

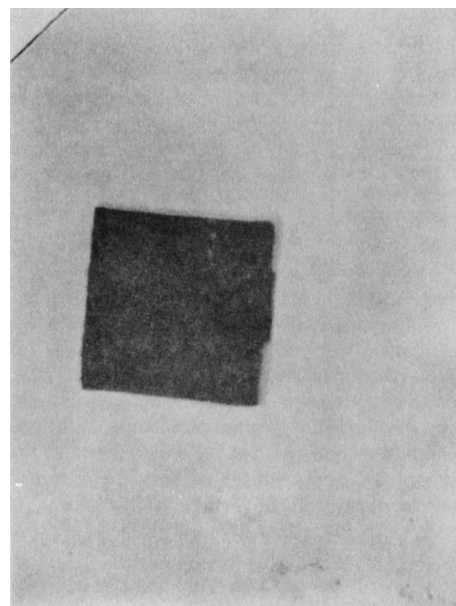
106 „Nejpůvodnější způsob, jímž mohlo být umělecké dílo zasazeno do tradice, vyjadřoval kult.“ Benjamin 2003b, s. 304.

107 Pokud budeme uvažovat o fotografii jako o fyzicky reprodukováném obraze – tisku, zvětšenině, a podobných.

těž konečně provází fotografické médium od jeho vzniku. Jak poukazuje Walter Benn Michaels ve své eseji *Photography and Fossils*,¹⁰⁸ vytvářením fotografického obrazu vzniká otisk reálného časoprostoru do kondenzované podoby fotografického objektu – artefaktu – fosílie. V případě psychokinetických paranormálních jevů nevzniká nutně artefakt reality, ale spíš jistá forma otisku časoprostoru mysli – tedy něčeho, co zjednodušeně můžeme nazvat artefaktem myšlenky – fosílií (ne)reality. Za dovedení této hypotézy do absolutna můžeme považovat experimenty Tomokichi Fukuraie se „zhmotněním“ samotné ideje ve formě fotosenzitivního otisku.

Pokud tedy fotografie umožnila přetváření reality v objekt, fotografický záznam paranormálních jevů na tomto faktu dále staví a využívá aspektu víry k přeměně do podoby objektu s kultovní konotací. Po vzoru klasických středověkých ikon se samo zobrazené stává svatým, nikoliv pouze interpretativním zobrazením. Takýto objekt již není dál užíván k hlubšímu zkoumání, ale v rukou tvůrce je často brán za důkaz s až adorativní povahou.¹⁰⁹ Podstatou tohoto procesu je tedy opačné směřování obecného fotografického obrazu a samotného objektu fotografie. Zatímco fotografický obraz usiluje o legitimizaci své schopnosti reprodukovat realitu, a snaží se tedy od kultovního chápání oprostit, objekt fotografie nejde nutně stejnou cestou. Vzniká tedy forma kompenzace objektivní technické reprodukovatelnosti reality – fenomén zachytitelné paranormální reality.

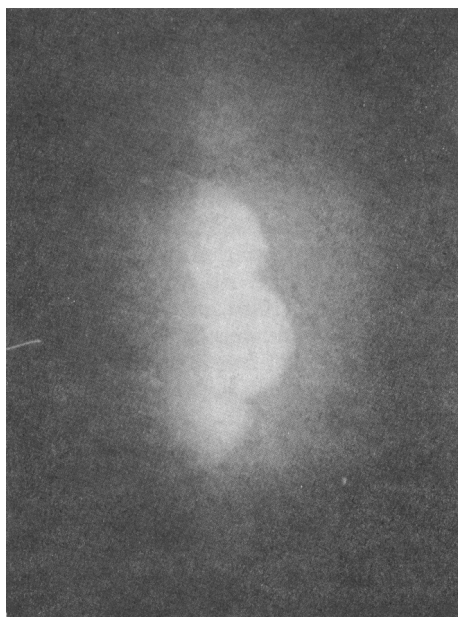
Fotografie samotná se tak v područí paranormálna stává rukojmím víry. Ale není tento jev vlastní fotografii samotné? Technologická reprodukce vjemu identifikovaného jako „realita“ evokuje už od svých počátků ono neutuchající „toto se stalo“, zejména pokud jde o fotografickou formu reprodukce. To, co Walter Benjamin pojmenovává ve svých *Malých dějinách fotografie* jako „přítomnost v onom magickém momentu“, se zde pod



Obr. 14 - Druhá sekvence experimentů s přenosem myšlenky na světlocitlivý materiál. Ikuko Nagao, předloha v podobě obrazu čtverce, 27. prosince 1910; reprodukováno z Fukurai 1931, s. 102.

¹⁰⁸ Michaels 2007.

¹⁰⁹ Více k tématu například – Harvey 2007. Tento jev je natolik spojený se samotnou historií paranormálních jevů, že je až s podivem jak málo se lze zabývat případy opačného typu z důvodu jejich praktické neexistence či nedohledatelnosti.



Obr. 15 - Sadako Takahashi, experiment ze dne 10. května 1911. Exponována byla skupina skleněných světlocitlivých desek (12 ks desek balených po 4 ks) najednou. Sadako identifikovala počet desek a otiskla stopu na dvě z nich. Rozhodnutí o otiskovaném obraze udělala v hypnotickém stavu pod vlivem své druhé osobnosti tři dny před experimentem. Reprodukováno z Fukurai 1931, s. 184.

pojmem „aura“ objevuje znovu.¹¹⁰ Stejně tak tento identický moment rozvíjí ve Světlé komoře Roland Barthes, k čemuž se dostaneme za chvíli.¹¹¹ Fotografie svojí podstatou o jistou formu aury přichází – nikdy z ní už nemůžeme cítit onu přítomnost v realitě, ani ony vzývající horizonty.¹¹² Oproti tomu ale nese jinou, syrovější formu identické povahy. A to právě onu až urputnou existenciálnost okamžiku. A pro ni identicky tak, jak Walter Benjamin praví, platí definice aury jako zástupného prvku pro empatickou zkušenost.¹¹³ Můžeme podobné vlastnosti sledovat i u psychokinetické formy záznamu?

Benjaminova definice pojmu aura se v kontextu fotografického obrazu rozvíjí ve více rovinách.¹¹⁴ Dvě z nich můžeme považovat za výchozí pro naši analýzu. První je aura jako oběť technologizace civilizace, tedy prvek postupně redukovaný z naší reality vlivem technologizace produkce a rozvojem metod reprodukovatelnosti. Benjamin rozvíjí myšlenku aury jako prvku, který se objevuje teprve s technologizací metod reprodukce – je to tedy něco, co dříve nebylo viděno z důvodu své absolutní přítomnosti.¹¹⁵ Až technologická reprodukce začíná v tomto kontinuu vytvářet díry (nebo spíše portály) do alternativních vrstev reality – hyperreality.¹¹⁶ Benjamin tento druh aury také popisuje jako „schopnost dívat se na nás zpět“.¹¹⁷ Tento pohled se stává substancí / halem obklopujícím osobu či objekt, a zahrnujícím tak jejich individualitu a autenticitu.¹¹⁸

V druhé rovině můžeme nalézt auru (nebo její simulaci) v samotných artefaktech reprodukce. Jako takovou můžeme vnímat auru například ve snímcích vylidněných

110 Benjamin 2004, s. 15.

111 Barthes 2005, s. 78.

112 Benjamin 2004, s. 15.

113 Walter Benjamin rozvíjí myšlenku aury mimo jiné na slovním „vyobrazení“ rozprostírající se scény a jejím přesahu dále, až za naše hranice vnímání. Právě tyto „vzývající horizonty“ jsou dle Benjaminova prvkem aury původní, ještě nereprodukované reality; Costello 2005, s. 21.

114 Pro celistvější náhled do Benjaminovy tematiky aury srov. Bratu Hansen 2008.

115 Bratu Hansen 2008, s. 343.

116 Baudrillard 1994, s. 12.

117 Benjamin 2003a, s. 338.

118 Bratu Hansen 2008, s. 340.

Pařížských ulic od Eugène Atgeta.¹¹⁹ Z hlediska fotografického obrazu může být tato aura připodobněna punktu Rolanda Barthesa. Stává se prvkem vnímaným subjektivně a vlastním některým obrazům se subjektivnějším kontextem. Aura fotografického obrazu nás pohlcuje a umožní nám krátce (či opakovaně) vnímat tuto formu technologické reprodukce jako realitu již zmizelého, realitu minulosti.

Jaké implikace můžeme z těchto dvou rozdílných rovin vnímání aury vyvozovat pro vztah psychokinetické projekce, její technologické reprodukce, a následujícího pozorování takto vzniklého obrazu? Víme, že technologická reprodukce deformuje naše vnímání aury reality. Tuto auru obchází a vytváří její simulovanou variantu. Psychokinetická reprodukce tento jev otáčí naruby. Reprodukci (ne)reality¹²⁰ myslí, tedy jistého protikladu fyzické reality a jejích aurálních vztahů k mysli, vytváří realitu fyzického artefaktu. Vzhledem k povaze reprodukováného obrazu se s ním nelze identifikovat v rámci reprodukce reality, a proto aurální vlastnosti takového artefaktu vycházejí primárně z jeho existence a jedinečnosti v prostoru a čase. Oproti fotografické reprodukci nemá psychokinetický záznam potenciál generovat nadstavbu hyperreality, ale spíše se realitou stává. Tato realita zachycené psychokinetické projekce je výjimečná svojí pozicí v rámci celého kontextu aury. Stává se totiž obrazem – artefaktem reprodukováným z (ne)reality mysli. Tak jako fotografie porušuje (nebo otevírá) auru reality, psychokinetická reprodukce se zdá mít schopnost tento druh aury naopak vytvářet.

Přístup Rolanda Barthesa nám bude možná v mnohém vzhledem k našemu tématu bližší než analýza technického obrazu od Waltera Benjamina. Jedna z hlavních tezí Barthesovy Světla komory je identifikace fotografického obrazu jako „toto bylo“, tedy jako jakási forma interpretované smrti okamžiku. Tato „malá smrt“ spočívá ve schopnosti fotografického obrazu identifikovat okamžik v minulosti jako uzavřenou, ukončenou realitu.



Obr. 16 - Ted Serios, snímek vytvořen dne 15. června 1967; reprodukováno z UMBC Jule Eisenbud collection on Ted Serios (online – citace viz Bibliografie), vyhledáno dne 1. února 2016. Seriosovy tzv. „neúspěšné“ pokusy nám v kontextu přetváření (ne)reality v objekt vytvářejí zcela nové možné interpretace. To, co se mohlo zdát být realitou v momentu vzniku (a zde je nutné uvažovat o nepřehlednosti a neorganizovanosti samotné formy experimentu), nemá při zpožděném (či pozdějším) vnímání již z existující realitou nic společného. Jediným možným přístupem ke komparaci je porovnání s pamětí (a tedy opět (ne)realitou). Nebo, jak rozebírá ve své studii Ted Hiebert, z halucinace média se stává halucinace pozorovatele – objekt fotografie se tak stává halucinací samotné možnosti své vlastní existence; Hiebert 2005.

119 Benjamin 2004, s. 9.

120 (Ne)realitou je myšlena subjektivní interpretace reálného založená na jeho identifikaci a kontextualizaci s vlastní identitou.

Skrze fotografický obraz, jak říká Barthes, tak můžeme vnímat zachycený okamžik jako referenční znak jak smrti zobrazeného, ale i smrti naší vlastní.¹²¹ Vzhledem k tomu, že každý snímek (pokud uvažujeme o fotografiích osob) je formou / výsledkem přímé „emanace referentu“¹²² – tedy v tomto případě zobrazeného, můžeme o fotografii samotné uvažovat jako o médiu zachytávajícím aspekt existence jdoucí až za její vlastní hranice. Tedy jinak – Barthesovo punktum, vnímané prismatickým výše zmíněného, může indukovat jevy ne nepodobné hlavním idejím proudů jako je spiritismus. Hlavním spojovacím prvkem se zde stává tedy právě ono zachycení momentu smrti. Pokud ale budeme uvažovat o vztahu tohoto aspektu k psychokinetické projekci, měli bychom se ptát, jestli jde ještě stále o aspekt smrti / smrtelnosti, který je čtením obrazu indukován, anebo jde naopak ojev opačného charakteru? Vztah k referentu zde často úplně chybí, či je nedokonalý z hlediska svého ukotvení v konkrétním čase a prostoru.

Barthesova Světla komora oživuje pohled na auru v mnohem specifitější a subjektivnějším vztahu k pozorovateli než Benjaminův přístup. Punktum – prvek individuálně svázaný s osobním a privátním čtením fotografického obrazu, se jeví zcela nezávisle na druhém aspektu čtení obrazu – studiu. Zatímco studium může být obsahem shodné, punktum je zcela závislé na individuální osobě čtenáře / diváka. Ne nepodstatným aspektem Barthesovi analýzy je i jeho vnímání fotografického obrazu, které připodobňuje sdílené (sloučené) halucinaci.¹²³ Obraz vytažený / vyextrahovaný působením světla nese ve stejný moment kontrastní poselství „toto tu není“, „toto tu bylo“. Fotografie nám jako jediné médium umožňuje „bezprostřední“ kontakt s tím, co bylo. Oproti filmu (iluzi) je tak velice individuálním jevem – halucinací. V tom se nachází jeden ze styčných bodů s obrazy vznikajícími psychokinetickou projekcí. Nemůžeme tvrdit, že na takovémto druhu záznamu (ne)reality je okamžik času či prostoru definovatelný jako minulost, zároveň ale musíme brát v úvahu povahu média (fotosenzitivního povrchu) a jeho primární vlastnost zachycovat otisk.

Objekt fotografie je objektem pozorování. Fotografie se postupně stala běžnou a její skutečnost už málokdy udivuje. Společně s přerodem přirozené aury do její simulované varianty tak ubývá primární reality ve prospěch alternativních vrstev hyperreality.¹²⁴ Zároveň, jak rozebírá Barthes, „*fotografie de-realizuje lidský svět od konfliktů a tužeb*“.¹²⁵ Jinými slovy, zasycení veřejného prostoru technologickou reprodukcí má za následek kompletní vymizení auroou indukovaných jevů. K obnovení takto změněného prostoru je třeba obrátit proces de-realizace světa. A právě zachycování (ne)reality myslí a její objektivizace se zdá být oním opačným procesem. (Ne)realita se stává objektem reality, nebo chceme-li – objektem víry v realitu.

121 Barthes 2005, s. 92.

122 Ibid, s. 78.

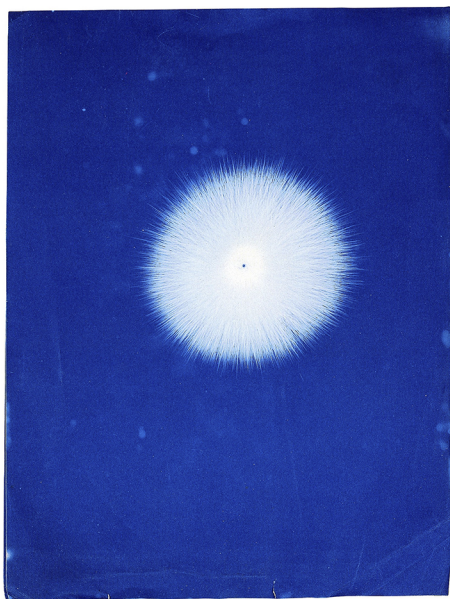
123 Ibid, s. 108.

124 „Je to tak, že obraz dnes už nemůže být imaginací reálného, protože autentická realita je obrazem. Nelze o realitě snít, protože v obraze je obsažena virtuální realita.“; Baudrillard 2001, s. 13.

125 „... stereotypní repertoár obrazů nás obklopujících 'kompletně derealizuje lidský svět od konfliktů a tužeb'“ [“... stereotypical repertoire of photographic images that surround us 'completely derealizes the human world of conflicts and desires'“]; Iversen 2007, s. 142.

„Co mohu pojmenovat, to mne ve skutečnosti nemůže zasáhnout. Neschopnost pojmenovat je dobrý symptom zmatku.“¹²⁶

126 Barthes 2005, s. 53.



Obr. 17 - Hippolyte Baraduc, elektrografie vitálních fluid, zachycená roku 1895. Baraduc zpočátku využíval elektřinu k zesílení ikonografických jevů. Základy této techniky byly položeny Jacobem von Narkiewicz-Jodko v první polovině 90. let 19. století. Baraduc jeho techniky do jisté míry modifikoval. Mezi nejzásadnější změny v Jodkově technice effluviografií patří nekontaktnost procesu. Oproti effluviografiím v Baraducově technice zachycení není nutný fyzický kontakt mezi světlocitlivým materiálem a objektem elektrografie, stačí jejich relativní blízkost. Baraduc se také oproti Jodkovi zaměřuje výhradně na ikonografické emanace lidských subjektů. Reprodukováno z Chéroux 2005, s. 128.

Artefakty myšlenky

V následující kapitole budeme předpokládat existenci psychokinetické projekce a její schopnost být zachycena na fotosenzitivní materiály. Cílem bude kategorizovat a porovnat formální variace fenoménu a pokusit se nahlédnout do implikací vycházejících z jejich existence. Pokusím se zde také nastínit možnou vývojovou řadu reprezentovanou právě vybranými úkazy.

1. etapa

Za první etapu v zaznamenávání psychokinetických jevů můžeme považovat experimentální dílo Dr. Hippolyte Baraduca. Jeho koncept ikonografie hraničí s tradiční spiritistickou fotografií – částečně tak na některých z obrazů můžeme pozorovat i skutečný fotografický obraz doprovázený psychokinetickými jevy. Značná část experimentů se ale zaměřuje výhradně na myšlenkový otisk na fotosenzitivní materiály bez přispění samotného světla.

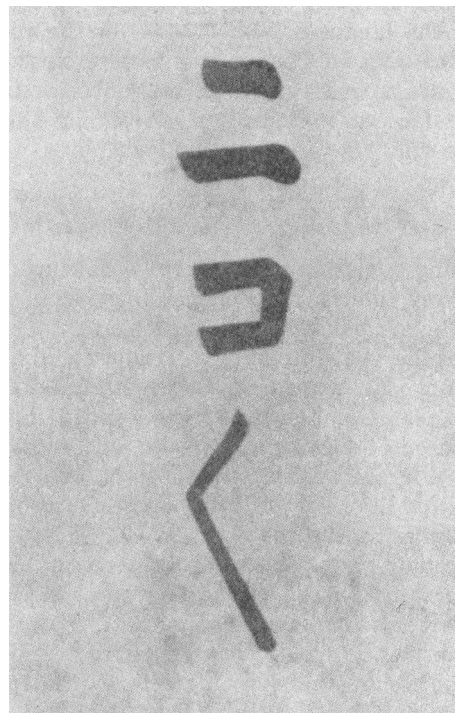
Jak můžeme shrnout k jevům zaznamenaným Hippolyte Baraducem, fotosenzitivní médium se zdá být schopné reagovat i s jinými než čistě fyzikálně měřitelnými energiemi. Psychokinetická forma energie v tomto případě figuruje jako klasický jev projekce na citlivý materiál za vzniku přímého otisku existující skutečnosti – proces je identický s vytvářením obrazu fotogramu, ovšem s jedním zásadním rozdílem. Fotogram potřebuje ke svému vzniku kromě světelných paprsků i sekundární prvek – objekt vrhající stín, nebo alespoň modifikující vlastnosti a povahu dopadajícího světla. Psychokinetická projekce, tak jak ji popisuje Baraduc, však funguje i přes zjevnou absenci objektu vrhajícího stín. Variující expozici fotosenzitivního materiálu má, dle jeho teoretických výkladů,¹²⁷ na svědomí povaha projektovaných energií. Identicky můžeme definovat i fotografii jako záznam

127 Baraduc 1913, s. 31-36.

energetických kvant o různých vlnových délkách, a tím vytvářející záznamy o variující plošné intenzitě (například vzhledem k rozdílné citlivosti fotosenzitivního materiálu na různé vlnové délky). Objektu vrhajícího stín tedy v rámci vytvoření fotografického obrazu není zcela nutno využít. Baraducovo pojetí je tak svojí identitou přece jen blíže fotografickému obrazu než otisku fotogramu.

2. etapa

Jako přímá návaznost na Baraducovy experimenty přišla snaha vědomě a kontrolovatelně tvarovat psychokinetické otisky.¹²⁸ Touto cestou se vydal i Tomokichi Fukurai se svojí tezí myšlenkové fotografie. V jeho pojetí se z jevu rozpolceného mezi radiací neznámých energií a přímým působením média (osoby) stává čistá forma psychokinetické projekce. Postupnou prací s médii dochází k jednomu z nejjasnějších exemplářů této formy. Pokud budeme uvažovat o fotografii jako o záznamu světelných zdrojů přítomných před fotoaparátem, Fukuraiova myšlenková fotografie zaznamenává právě tento jev. Dohází zde ale k oproštění se od veškerých formálních znaků fotografického obrazu. Zachyceným se nestává fotorealistický obraz, ale vizuální reprezentace ideje v podobě znaků kandži, a to dle Fukuraiova výkladu přímým přenosem bez použití fotografického přístroje.¹²⁹ Tento princip je tedy oproti Baraducově konceptu ikonografií o něco bližší pojetí fotogramu.¹³⁰ Stín (v tomto případě světlo) je vrhán pouze v úzkém



Obr. 18: Otisk zachycený médiem Tenshin Takeushi v rámci experimentu dne 19. září 1914. Jde o jeden z mála experimentů realizovaných na fotosenzitivní papír. Znaky ニコニコ (nikoniko – v překladu úsměv) byly vybrány vzhledem k veselé povaze média. Médium byl dán časový horizont osmnácti dní k provedení myšlenkového otisku na tři listy papíru, zapečetěné ve světle nepropustné obálce. Reprodukováno z Fukurai 1931, s. 195.

128 Mezi navazující výskyty psychokinetických jevů lze považovat řadu jevů spadajících do oblasti spirititické fotografie. K médiím zabývajícím se i metodou projekce na fotosenzitivní materiály patří například s menší či větší úspěšností: Ada Emma Dean, William Hope, Andrew Glendinning a další.

129 Pozdější experienty (například s médiem Kohichi Mitou) už vykazují známky obrazovosti blížící se fotografickému obrazu; Fukurai 1931, s. 210.

130 Fukuraiova teorie ideje jako entity dožadující se své realizace ve fyzické formě nám umožňuje spolu s japonským tradičním chápáním idejí jako znaků vnímat tyto experimenty jako zvláštní kombinaci indexu a symbolu. Každý znak v japonské kulturní tradici je reprezentován nejen jako symbol, ale zároveň i jako autenticky subjektivní projev. Otisk této subjektivní interpretace symbolu pak nese individualitu vlastní indexikalitě fotografického obrazu.



Obr. 19 - Snímek zachycený na 35mm fotoaparát během sezení Experimentální skupiny Scole dne 28. února 1994. Jde o fotografii úvodní stránky deníku Daily Mirror ze dne 16. prosince 1936. Oproti archivnímu výtisku, získanému k porovnání, se liší v detailech. Mohlo tedy jít o jinou edici v ten stejný den. Spirituální tým později uvedl, že v rámci těchto raných experimentů šlo zejména o replikaci vzpomínek vizuálního charakteru. Může tedy jít o subjektivně modifikovanou vzpomínku. Reprodukováno z Solomon 2006, Plate 45.

a konkrétním tvaru (stínu objektu) formovaném myslí. Jde o otisk nikoliv objektu, ale subjektu. Dostáváme se zde tedy do polohy, kdy zaznamenávaná (ne)realita a zaznamenávající splývají v jeden a tentýž prvek – objektem záznamu se stává jeho subjekt a vytváří tak objekt ze samotného mediátoru světlocitlivého záznamu – fotosenzitivního materiálu.

3. etapa

Experimenty skupiny Scole se stávají v celkovém vzhledu chronologicky nekompatibilními s postupným vývojem záznamu psychokinetických jevů. Ačkoliv je jejich datace řadí mezi jevy nejpozdější vznikem, svojí povahou odpovídají spíše ranějším výskytům. Stejně jako Fukuraiovy experimenty mají své kořeny v Baraducových prvopočátcích, experimenty skupiny Scole můžeme také díky společným znakům srovnávat s Fukuraiovou myšlenkovou fotografií. Pokud tedy Baraduca budeme přirovnávat k formě nekontrolovatelné fotografie a Fukuraie k technice fotogramu, experimenty ve Scole prolínají části obou těchto variant. Oproti Baraducovým ikonografiím je zde patrný posun hned na první pohled. Zatímco ikonografické jevy se omezují pouze na abstraktní mlžné útvary, filmy ze Scole nesou jasnou informační hodnotu, a tím se tedy blíže posouvají k Fukuraiovým výsledkům. Rozdíl zde můžeme nalézt ve formě psychokinetické projekce – domnělým tvůrcem záznamů na fotosenzitivní materiály totiž není fyzická osoba, ale tým spirituálních bytostí zprostředkovaný dvojicí médií.

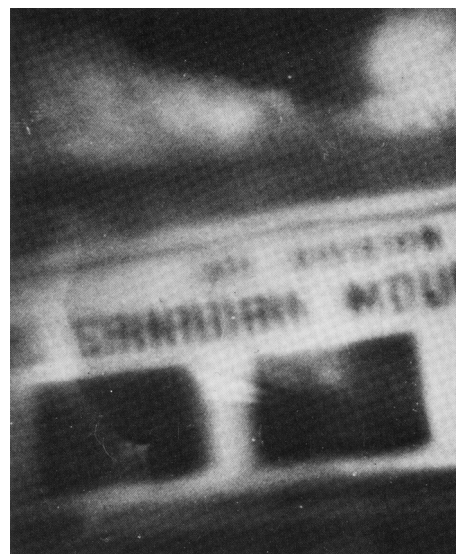
Samotný akt projekce je tedy externalizován a i přesto, že k němu dochází v rámci sezení, děje se jaksi mimochodem, bez jakýchkoliv tradičních aktů doprovázejících vytváření fotografického obrazu. Výsledkem je artefakt, jehož základem je sice dobře definovaná expozice fotosenzitivního materiálu, ale o jehož fotografické povaze se nedá nic konkrétního říci. Na rozdíl od dvou výše zmíněných přístupů zde chybí identifikace elementu autora – a to ať už v podobě zaznamenávatele energetického proudění (Baraduc), či konkrétní osoby média (Fukurai). Fotosenzitivní materiál zde figuruje pouze

jako prostředek záznamu sdělení často v doslovném slova smyslu.

4. etapa

Čtvrtou z forem psychokinetické projekce je forma reprezentovaná experimenty Jule Eisenbuda a Teda Seriose. Seriosovy projekce na fotosenzitivní materiály se v kontextu převážné většiny psychokinetických jevů zdají být právě oním spojovacím prvkem mezi fotografickým obrazem a psychokinetickou projekcí. Dá se ale v tomto případě skutečně mluvit o myšlenkové fotografii? Do jaké míry mají Seriosovy fotografické záznamy relevantní vztah k technologickému médiu fotografie a k fotografickému obrazu samotnému?

Oproti výše uvedeným přístupům se experimenty Eisenbuda a Seriose liší v několika hlavních aspektech. Prvním je užití reálného fotoaparátu jako ústředního mediačního prvku. Serios se zaměřuje na projekci právě prostřednictvím objektivu Polaroidového přístroje – identifikuje se s konceptem fotografovaného objektu a přejímá roli zdroje podobně jako v případě experimentů Fukuraie. Druhým rozdílným aspektem je spektrum výsledků, kterého byl Serios schopen dosáhnout. Experimenty zaznamenávají obrazy od kompletně černých či bílých ploch přirovnatelných k některým Fukuraiovým výsledkům, přes různě zamlžené a nedokonalé víry tvarů připomínajících Baraducovy experimenty, až po plně artikulované obrazy s dobře definovaným a čitelným obsahem, v rámci čehož mohou být porovnávány s experimenty ve Scole. A třetím rozdílným aspektem je Seriosova neangažovanost¹³¹ v samotném vytváření reprodukováného obrazu – opět spíše porovnatelná s experimenty Scole.



Obr. 20 - Ted Serios, snímek vytvořený pod dohledem Curtise Fullera (presidenta Illinois Society for Psychic Research a vydavatele magazínu Fate). Po bližším průzkumu Dr. Eisenbud identifikoval nápis jako Air Division Canadian Moun (...ted Police) a po kontaktování instituce byla potvrzena domněnka, že jde o jeden z jejich hangárů. Důraz je však kladen spíše na samotný nápis, než na jeho vlastní existenci. Detailní pozorování odhalilo chybu v zaznamenání slova Canadian (Cainadain). Je tedy otázkou, co vlastně bylo reprodukováno. Reprodukováno z Eisenbud 1967, s. 207.

131 Pro Seriose je konečný výsledek často stejným překvapením, jako pro externí pozorovatele.



Obr. 21, 22, 23 (postupně odshora): Ted Serios, experiment ze dne 16. února 1966. Tři snímky postupného procesu zachycení snímku Station Wagon. Reprodukováno z UMBC Jule Eisenbud collection on Ted Serios (online – citace viz Bibliografie), vyhledáno dne 1. února 2016.

Realita fotografie

Seriosův případ ale poukazuje na jeden zásadní prvek měnící pohled na výše zkoumané případy. Je jím zřejmá nekonzistence mezi psychokineticky vytvářenou reprodukcí reality a samotnou realitou, která by měla být „fotograficky“ reprodukována. Drobné rozdíly, vyskytující se v případech kdy měl Serios zachytit konkrétní výsek reality¹³², mají povahu zdánlivě nevinných nepozorností na straně diváka či chyby v reprodukovaném objektu, jejich identita se ale zdá jít mnohem hlouběji. Seriosovy „nepovedené“¹³³ obrazy vykazují vysokou míru jevu, který bychom za jiných okolností nazvali halucinací. Tedy viděním, nebo vnímáním nemožného. Halucinaci však už z principu není možné reprodukovat vzhledem k její povaze čistě subjektivního jevu, a tím tedy uzavřenou možností technologické reprodukce. Odkud tedy pochází Seriosův (ale ne jen jeho) záznam „reality“?

*„Ale ta skutečná halucinace zde není ta imaginární, neb tak je nám příliš povědomá na to, aby stála za povšimnutí. Spíše je to inverzní halucinace, naše vlastní, skrze kterou mohou být tyto obrazy přijaty nebo odhozeny – nakonec je to tedy halucinace možnosti samotné.“*¹³⁴

Fotografie jako médium technologické reprodukce zachycuje fragment reality. Tuto realitu v základním slova smyslu chápeme jako ono základní nemodifikované časoprostorové kontinuum, nacházející se před fotoaparátem. Co se nachází před objektivem je reprodukováno. Jakým způsobem tedy může docházet k modifikaci této reality a k její ne-reprodukci? Kde dochází k záměně reality za (ne)realitu? Je možné pomocí technologické reprodukce docílit záznamu (ne)reálného? Vytváří autor psychokinetické projekce nevědomě tuto zaznamenávanou (ne)realitu? Nakolik do takového před-

¹³² Eisenbud 1967, s. 157.

¹³³ Ibid, s. 167, 168, 174, 207.

¹³⁴ Hiebert 2005, s. 137. [“But the real hallucination here is not the imaginary, for that is too familiar to be noteworthy. Rather it is the inverse hallucination, our own, through which these images might be entertained or dismissed - the hallucination of possibility itself, in the end.”]

pokladu potom zapadají ostatní zaznamenané jevy – jako jsou v Seriosově případě blackies, whities, či zcela neúspěšné pokusy?

Právě Seriosův případ se z množství variací psychokinetického záznamu vymyká až neuchopitelnou realističností zachycených obrazů. Z obdobných experimentů s až foto-realistickým psychokinetickým záznamem lze jmenovat například tvorbu Kohichi Mity, Masuaki Kiyoty, Willi Schwanholze či Uri Gellera. Zachycené snímky jsou téměř na hranici samotné reality. Určité aspekty této zachycené reality však realitě tak, jak ji známe, neodpovídají. Eisenbud v rámci své analýzy tuto nekoherenci obrazového záznamu přisuzuje Seriosově neschopnosti koordinovat svoji obrazotvornost¹³⁵ a neodbytné snaze vtahovat do jakékoliv situace osobní zkušenosti.¹³⁶ Takto zachycené obrazy potom dle Eisenbuda nereflektují realitu přímo. Její aspekty, které se nachází mimo Seriosovo pole vnímání, jednoduše vynechá, či vymění za příhodnější. Vzniká tak obraz subjektivní reality, zkrešlený Seriosovým vědomím.

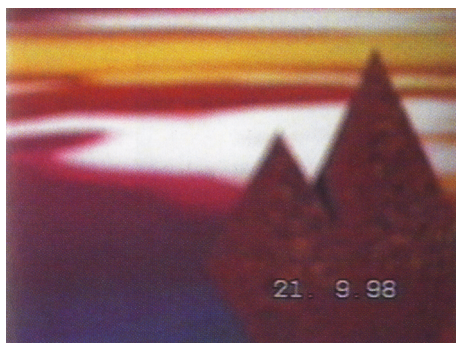
Jakkoliv může být tento přístup funkční v kontextu „úspěšných“ snímků, selhává při identifikaci jevů vedlejších (blackies, whities) i při analýze jiných výskytů psychokinetické reprodukce. Nevysvětluje také, kde se bere základ pro tento pozměněný obraz. Pokud vyjdeme z historie psychokinetických experimentů, pak logičtější závěrem je spíše dosažení jisté dokonalosti v přenosu psychokinetického obrazu – fabrikaci (ne)reality. Eisenbudovo shrnutí nepodařených snímků jako nedokonalých či neuskutečněných přenosů zde zřejmě není zcela dostačující. Tak, jako v případě experimentů Tomokichi Fukuraie, také Serios zkrátka promítá svoji představu zadaného obrazu, ať už jde představu o vědomou, či nevědomou. Tyto obrazy, ačkoliv se to nemusí nutně zdát, mohou podléhat stejným modifikacím jako obrazy „úspěšné“. Zdánlivě nepovedený snímek, který vede k Seriosově autoportrétu, tak může být právě tím nejvýznamnějším výsledkem – cyklickým zobrazením procesu fabrikace (ne)reality. Otázkou se tak stává, nakolik jsme schopni identifikovat naši představu o realitě konfrontovaní s (ne)realitou?

Od virtuality k realitě a od reality k virtualitě

Právě na hranici reality opět nalézáme paralelu s fotografickým médiem. Jak již bylo řečeno, fotografie umožňuje reprodukovat realitu za vzniku artefaktu. Toto tvrzení již ale nemusí být zcela platné. Přerod fotografického obrazu do nového věku s sebou nese dědictví digitalizace. Fotografický obraz ve své digitální podobě přestává existovat ve formě reálného artefaktu a po zachycení zůstává pouhým latentním fantómem. Takovýto obraz je pak možno „vyvolat“ z virtuality kdykoliv se naskytne nutnost. Paralela s psychokinetickou reprodukcí je symetrické povahy. Zatímco digitalizace fotografického obrazu směřuje od reality k virtualitě, psychokinetická reprodukce v realitě výsledného artefaktu končí a virtuální podstatou počátku začíná.

135 Experimenty s kresbou a telepatií; Eisenbud 1967, s. 170-180.

136 Hilton v Chicagu a Denveru; Ibid, s. 234.



Obr. 24 - Snímek z videozáznamu zachyceného během experimentu skupiny Scole dne 21. září 1998. Reprodukováno z Solomon 2006, Plate 51.

Možná paradoxně nám právě digitální obraz odhaluje onu křehkost reality, zaznamenanou za pomoci média technologické reprodukce. Zárodek psychokinetického obrazu má ve své latentní / virtuální fázi s fotografickým obrazem ve své digitální formě zásadní podobnost. A totiž, že existence jejich reality je v obou případech diskutabilní až do momentu jejího zobrazení a konfrontace s divákem. Digitální obraz vytvořený zaznamenáním reality sice informaci nese s největší pravděpodobností nepozměněnou, ale o tomto faktu se nemáme možnost přesvědčit až do chvíle zobrazení a ihned poté zase mizí zpět do stejné propasti neexistence. Také nás může čekat překvapení a nalezneme digitální obraz pozměněný vlivem chyby či poškození.¹³⁷ Oproti tomu, psychokinetický obraz vzniká v mysli – je tedy povahy čistě virtuální a jeho konfrontace s realitou není možná až do momentu transpozice jeho latentní podoby do fyzického artefaktu. Zatímco v případě fotografie je neměnnou konstantou realita, z níž fotografická reprodukce vychází, v případě psychokinetické reprodukce je jí až moment přerodu ve fyzický artefakt.

137 V rámci samotné psychokinetické manipulace digitálního média stojí za zmínku například relativně současné experimenty japonských výzkumných týmů. Řada kompletních materiálů je ale bohužel k dispozici pouze v japonštině. Ke shrnutí historie těchto experimentů viz například články: Kokubo, Hideyuki, Contemporary Active Research Groups in Japan for Anomalous Phenomena, In: *The Japanese Journal of Parapsychology*. 1998, **3** (1), s. 19-63; Kokubo, Hideyuki, Research on Psi with Devices for Photon Detection. *Special Lecture for Students of UNIBEM* [online]. 2004, (September 17th), s. 1-10; Kokubo, Hideyuki, Kasahara Tosio, Japanese Studies on Anomalous Phenomena in the 1990s, In: *International Journal of Parapsychology*. 2000, **11** (2), s. 35-60; Takasuna, Miki, The Fukurai affair - parapsychology and the history of psychology in Japan, In: *History of The Human Sciences*. 2012, **25** (2), s. 149-164; Sato, Tatsuya, Rises and Falls of Clinical Psychology in Japan – A Perspective on the Status of Japanese Clinical Psychology, In: *Ritsumeikan Journal of Human Sciences*. 2007, **13** (1), s. 133-144. Z anglicky dostupných zdrojů potom připadá v úvahu výzkum biofotonických jevů: Van Wijk, Roeland, Van Der Greef, Jan, Van Wijk, Eduard, Human Ultraweak Photon Emission and the Yin Yang Concept of Chinese Medicine, In: *Journal of Acupuncture and Meridian Studies*. 2010, **3** (4), s. 221–231; Vanwijk, Roeland, Bio-photons and Bio-communication, In: *Journal of Scientific Exploration*. 2001, **15** (2), s. 183-197.

Fotografie jako ideologie

V tuto chvíli můžeme shrnout několik hypotéz o psychokinetickém záznamu. Jako první můžeme jmenovat její zřejmou rozporuplnost s fotografickým způsobu reprodukce, s níž nemá příliš společného. Ideologické zatížení artefaktu, vznikajícího jako výsledek psychokinetické projekce, je už od momentu svého vzniku v protikladu s fotografickými jevy. Stejně tak i aurální povaha psychokinetické reprodukce je fakticky v přímém rozporu s obdobným aspektem fotografického obrazu. Identicky protikladný jev můžeme též přisoudit vztahu obou druhů reprodukce k realitě samotné, kdy – pokud tezi zjednodušíme – fotografie reprodukuje realitu, zatímco psychokinetická reprodukce má kapacitu ji vytvářet. A konečně můžeme vnímat i jistou symetrii s digitálním fotografickým záznamem v rámci virtuální podoby existence.

„Společnost se pokouší přivést Fotografii ke zmoudření, temperovat ono šílenství, jež ustavičně hrozí vybuchnout do tváře toho, kdo na ni hledí. Má k tomu dva prostředky.

První záleží v tom, že se Fotografie promění v umění, neboť žádné umění není bláznovstvím. [...] Jiným prostředkem, jak přivést Fotografii ke zmoudření, je zevšeobecnit ji, zestádnit, zbanalizovat ji, aby již nemusela čelit žádnému jinému obrazu, vzhledem k němuž by se musela nějak vyznačovat, stvrzovat svou zvláštnost, své pohoršení, své bláznovství.“¹³⁸

Jakým způsobem tedy můžeme vnímat samotný vztah fotografického obrazu a psychokinetické reprodukce? Do jaké míry je tento druh reprodukce fotografickým obrazem? A jak mění existence psychokinetické reprodukce pohled na obecnou ideologii technologické reprodukce?

Fotografický obraz často považujeme za synonymum reality. Tedy za objekt téměř absolutní pravdivosti (v rámci možností a limitací vizuální technologické reprodukce). Jak do tohoto schématu zapadá reprodukce psychokinetických jevů? Už ze svého principu poměrně kontroverzně. Nemůžeme pominout fakt, že většina experimentů na poli paranormálních jevů je vysoce diskutabilní z hlediska své důvěryhodnosti. Důvodů pro tento postoj je více. Mezi ty nejčastější patří často nedostatečná míra objektivní a ideologicky nezaujaté dokumentace, předběžná zaujatost, improvizovaná až zcela chybějící metodologie experimentů, nekonzistentnost podmínek experimentů, a v neposlední řadě také snaha se zviditelnit, případně alespoň uživit „produkci“ paranormálních jevů víru ve vlastní integritu a věrohodnost. Pokud se podíváme zpětně na zde zmíněné případy záznamů psychokinetických projekcí, můžeme nalézt všechny z výše jmenovaných problémů. Minimálně ve dvou případech (Fukurai a Serios) též můžeme dohledat zcela legitimní snahy externích subjektů o odhalení podvodu stojícího za fenoménem.¹³⁹ Paranormálno vykazuje nedůvěryhodnost

138 Barthes 2005, s. 109.

139 V případě experimentů Tomokichi Fukuraie jde například o záměrné manipulace s materiály v rámci sezení s médiem Ikuko Nagao. V případě Teda Seriose jde například o článek reportérů Charlieho Reynoldse a Davida Eisendratha v Popular Photography, nebo televizní pořady populárního boříče paranormálních mýtů Jamese Randiho.

z dobrých důvodů. Koneckonců, co je jednodušší, než vytvořit mýtus a použít ho k vlastnímu zviditelnění či profitu? Historie paranormálních jevů, zejména co se týče jejich fotografických záznamů, je podobnými případy přímo posetá. Řadu celých odvětví „pseudo-věd“ můžeme považovat za poměrně výhodný byznys. Fenomény jako jsou spiritismus, UFO, fotografické záznamy mýtických bytostí a mnoho dalších jsou zřejmými příklady. Otázkou tedy spíše zůstává, proč bychom existenci těchto jevů (či možnosti jejich záznamu) měli věřit?

Přirozená lidská afinita k neuvěřitelnému může být částečným vysvětlením. Možná i tím nejnějnějším, ale zdaleka ne jediným. Různých variant důvodů víry v paranormální bytost mohli nalézt bezpočet. Mým cílem není hledat odpověď na otázku proč těmto obrazům věříme, ale jak jejich samotná existence mění naše vnímání, a toto poznání dále rozvíjet. Nevyvratitelným aspektem těchto artefaktů, ať už jsou jakkoliv diskutabilní v otázce jejich vzniku, je právě jejich fyzická existence. Dokáže jejich bytí obhájit jevy vedoucí k jejich vzniku? Dokáže je lokalizovat, popsat, definovat? Odpověď zní, že samy artefakty nám cestu vedoucí k jejich vzniku neosvětlí o nic více než nám fotografie řekne o okamžiku, kdy byla zachycena – a totiž pouhé fragmenty. Hledání relevance a kontextu jejich existence i potenciálního vzniku je logickým krokem k nalezení hlubších vztahů s naším pojetím reality.

Nakolik můžeme považovat fotografickou a psychokinetickou reprodukci za spřízněné či příbuzné jevy? Může tedy psychokinetická reprodukce spadat pod kategorii reprodukce fotografické? Je psychokinetická reprodukce technologickou formou reprodukce, nebo se vymyká i tomuto zařazení? Můžeme shrnout, že fotografie a objekt vznikající právě psychokinetickou reprodukcí spolu i přes zdánlivou formální podobnost nemají příliš společného. Z jejich společných rysů fyzického charakteru můžeme jmenovat, že vznikající objekt je v obou případech výsledkem zachycení formy energie, fakticky tedy její reprodukci. Toto zachycení probíhá zpravidla na fotosenzitivní materiál a výsledný objekt může nést informační obsah. Ze společných rysů obsahového charakteru je to potom schopnost být nositelem ideologického obsahu. Liší se ovšem ve vztahu takového obsahu k samotnému objektu.

Pokud budeme vycházet ze spisů autorů experimentů a dostupné dokumentace, tak psychokinetická reprodukce může být vnímána jako schopná zachycovat fragment (ne)reality, fragment myslí subjektu, duševní či jiné energie. Tedy něčeho, co až do svého zaznamenání nebylo součástí reality. Můžeme tedy říci, že v tomto aspektu má blíže k funkci samotné produkce, nikoliv reprodukce, jak je tomu u média fotografie. Výsledkem aktu psychokinetické reprodukce je vznik objektu. Tento objekt je symbolické a zároveň indexikální povahy. Symbolem se stává pro svoji vytrženost z reality a umělost vytvoření, zároveň má také kapacitu pro přímou transpozici symbolického prvku myšlenky.¹⁴⁰ Indexem je tento objekt z hlediska transformace – otisku projekce do média.

U psychokinetické reprodukce je středobodem zájmu spíše samotná existence objektu reprodukce. Vzhledem k její povaze je u ní nemožné zkoumat jevy identifikovatelné při čtení fotografického ob-

140 Tento jev je možné nejzřejměji pozorovat v experimentech Tomokichi Fukuraie či experimentální skupiny Scole.

razu – tyto prvky zde zkrátka nejsou přítomné. Řadu z nich sice můžeme transponovat na samotný objekt reprodukce, nelze ale dojít k ucelené komparaci na úrovni dvou obrazů nebo objektů.

Zatímco fotografický obraz se stává ideologií po vlastní konfrontaci s realitou nebo kontextem svého zobrazení, psychokinetická reprodukce se již rodí jako forma založená na ideologii. Po vzoru fotografie se psychokinetický obraz chce stát metodou legitimizace své schopnosti reprodukce, a zároveň existence reprodukováného. V tomto kontextu Baraduc nazývá obrazy vznikající duševní radiací ikonografiemi, a tím předjímá tuto hypotézu už v raném období prvních psychokinetických reprodukcí. Oproti fotografickému obrazu, k jehož realizování dochází až v konfrontaci s pozorovatelem, ikonografický obraz (ve smyslu Baraducova termínu pro psychokinetickou reprodukci) je realizován už svým vznikem. Samotný proces vzniku se v případě psychokinetické reprodukce stává aktem subjektu. Oproti fotografii vytvořené přístrojem a vážící se k zachycovanému časoprostoru tak dochází k neopakovatelné vazbě subjektu se vznikajícím objektem bez zřejmé interference reality. Pokud fotografii využíváme k externalizaci idejí, pak v případě psychokinetické reprodukce můžeme uvažovat o jejich materializaci.

Podobnost s Baraducovým pojmem ikonografie ale nekončí pouze u onoho zhmotnění ideje. Výsledný materializovaný objekt vnímáme nikoliv jako reprodukci, ale jako reprezentaci. Už se neptáme jakým způsobem došlo k jeho vzniku, ale vynášíme soud nad jeho (ne)realitou. Baudrillard tento moment přirovnává ke vzniku středověkých ikonografií.¹⁴¹ Povrchem fotografického objektu se úspěšně daří zakrýt vlastní otázku jeho identity. Zamáváme-li člověku před očima fotografií,¹⁴² hned nám řekne „To není pravda, to je podvrh...“. Nikdo se ve skutečnosti nezabývá otázkou, zda jde skutečně o fotografii. A zda-li ono tvrzení pravda-nepravda má své opodstatnění.

141 „Byzantští ikonodulové jako lidé důvtipní si předsevzali, že budou zobrazovat Boha pro jeho větší slávu, ale simulací Boha obrazy se jim podařilo zastiřit problém jeho existence. Ve skutečnosti Bůh za každým ze svých obrazů vymizel. To znamená, že otázka se již neklade. Problém byl vyřešen simulací.“ Baudrillard 2001, s. 14.

142 Nebo spíše objektem fotografického charakteru.

Závěr

V předchozích kapitolách jsme měli možnost identifikovat rozdílné varianty psychokinetického přenosu, lehce poodhalit kontext s nimi spojených experimentů a zaměřit se na analýzu hypotetického aktu psychokinetické projekce. Též jsem se pokusil sumarizovat implikace, jaké takto vznikající obrazy přináší v konfrontaci s médiem fotografické reprodukce. V rámci práce jsem nastínil možnou cestu k identifikaci artefaktů vznikajících psychokinetickou cestou jako cestu materializace (ne)reality a rekonstrukce aury. Stejná východiska nás pak dovedla k úvahám o povaze psychokinetického obrazu z hlediska obrazu fotografického, a v neposlední řadě i k možným paralelám s jeho digitální formou. Co zbývá je seskupit tyto jednotlivé prvky a zjistit, jaké závěry z nich můžeme vyvozovat.

Myšlenková fotografie?

Jedním z cílů této práce bylo objasnit vztah psychokinetických jevů a média fotografie. Zásadním východiskem této kategorizace je často mylná identifikace psychokinetických jevů zaměřených na exponování fotosenzitivních materiálů jako fotografie myšlenkou – neboli myšlenkové fotografie. Tento termín se v přesném znění „thoughtography“ poprvé objevuje u Tomokichi Fukuraie v popisu jeho prvních experimentálních sezení. Postupně pak od tohoto pojmenování ustupuje k přesnějšímu *nen-grafie* (*nen* jako japonský výraz pro mysl). V rámci této práce jsem se rozhodl užívat označení psychokinetické jevy a psychokinetická reprodukce. Důvodem k tomuto rozhodnutí je jejich relativní přímočarost. Vycházejíc z primárních zdrojů, zkoumaný jev se teoreticky odehrává na bázi psychického přenosu fyzicky ovlivňujícího fotosenzitivní materiál. Neopomenutelným důvodem se stala též snaha o distancování se od zprofanovaných označení procesu, a také o určité zjednodušení kontextualizace v rámci technologické reprodukce a fotografického obrazu.

Ačkoliv psychokinetická projekce či reprodukce nejsou plně výstižnými pojmenováními (opomíjejí možnost infiltrace realitou – tedy kombinaci s médiem fotografie), jsou pojmenováními neutrálními a nezavádějícími. Oproti tomu, myšlenková fotografie se ukázala pojmenováním nesprávným hned z několika důvodů. Za první z nich můžeme považovat zavádějící kontext slova myšlenková. Ve většině případů (*ne-li* ve všech) je nejasné, o jakou formu energie při přenosu vlastně jde. Experimenty s Tedem Seriosem a skupinou Scole nám připomínají, nakolik byl výsledek často nepředvídatelný a nezávislý na samotném médiu a na jeho snaze o konkrétní ideový přenos. Nedá se tedy přímo mluvit o přenosu myšlenek. Za druhý chybný prvek můžeme považovat pojmenování za použití slova fotografie – jež ve smyslu *phōtos* (světlo) a *graphé* (kreslit) má ke kontextu vzniku psychokinetické reprodukce diskutabilní vztah. V poslední řadě, ale neméně důležité, je nutné zdůraznit nesprávné užití slova fotografie v kontextu obecných představ o médiu fotografie jako o záznamu reality (viz dále).

Na konec stejně vždy budeme uvažovat o paranormálních fenoménech pouze v mantinelech hypotetické a nepotvrzené domněnky. Elementární podstatou paranormálních jevů je už z jejich pojmenování pramenící potenciál vymykat se normalitě. Jakkoliv je myšlenka psychokinetické projekce a jejího zachycení atraktivní, je stále a pouze myšlenkou hypotetickou. I přes dokumentaci zmiňovaných experimentů jsou v jejich integritě značné a snadno odhalitelné mezery. Vědecký experiment by neměl v rámci své věrohodnosti klást nároky na víru v osoby zúčastněné. V rámci paranormálních jevů a specificky v případě psychokinetických projekcí jsme často tlačeni do podobné situace.

Otázkou tak může být i odkud tedy tyto obrazy pochází, pokud ne z mysli média? Kdo a z jakých důvodů je vytváří? Jaké jsou motivace dané entity (osoby)? Dostáváme se tak sice již mimo signifikanci těchto obrazů v rámci kontextu obrazu fotografického, nicméně k jejich dešifrování by mohla leccos napovědět právě oblast psychologie a sociálních vztahů.

Fotografie a (ne)realita

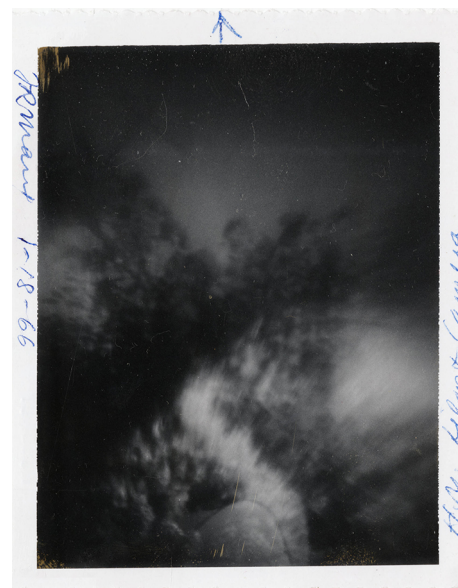
Psychokinetická projekce, stejně jako paranormální jevy obecně, přirozeně spadá do kategorií jevů vzbuzujících v nás podezření, pochybnosti a jistou formu automatického zavržení. Zároveň v nás probouzí zvědavost a snahu hledat, zda-li přece není opak našeho přesvědčení pravdou. Na předchozích stránkách jsme měli možnost nahlédnout do implikací vycházejících z předpokladu, že psychokinetické jevy existují a mohou být považovány za zaznamenané. Nesnažím se toto tvrzení nijak podporovat ani vyvracet. Zkoumané obrazy (artefakty) existují a nehledě na jejich „pravdivost“ či autenticitu jako záznamu psychokinetických jevů na ně můžeme nahlížet právě z úhlu jejich možných relevancí ve vztahu k námi vnímané realitě. Úhel našeho pohledu ale může definovat, jakým způsobem budeme právě tento vztah psychokinetických jevů k realitě posuzovat a stavět na něm budoucí hypotézy. Pokud přijmeme myšlenku, že lidská mysl má schopnost manipulovat fyzickou realitou (případně alespoň procesem její reprodukce), pak pro kontext této práce je třeba vyslovit ještě jednu poslední otázku: Může fotografie sama skutečně zachycovat aspekt onoho časoprostorového kontinua, jež nazýváme pojmem realita?

Fotografický obraz je tvořen a vnímán lidským elementem. Proces čtení takovýchto obrazů vždy byl a nadále bude analyzován ze všech možných úhlů. Možná ale málokdy uvažujeme nad tím, co je fotografickou reprodukcí zachyceno, a nakolik se tato „realita“ skutečně stala. Co když nás naše mysl klame a modifikuje obraz bez našeho povědomí? Barthesovo punktum tu vyvstává jako srovnatelný prvek. Totiž jako prvek implantovaný, nebo modifikovaný silou vědomí a často přitom bez jeho přímé kontroly. Ať už záměrně, či naprosto neúmyslně, fotografická realita by se pak definitivně stávala tvárnou subjektivní interpretací s neomezenými hranicemi. Talbotova identifikace fotografického média jako „kresby tužkou přírody“¹⁴³ už najednou nestačí. Tak jako na Seriosových nepovedených snímcích končících autoportréty, nebo na řadě z Baraducových ikonografií, nemůžeme si nikdy být jisti, že to, co se tváří být autentickou a nepochybnitou technologickou

143 Talbot 1844, Introduction I.

reprodukcí reality, jí opravdu je. Tužka přírody je doplněna o element toho, kdo ji drží. A i když tento subjekt může předpokládat, co na výsledném obraze zachytí, už nikdy si nemůže být absolutně jistý svojí nezaujatou objektivitou provázející ono zachycení. Z reality zachycované za pomoci fotografické reprodukce se stává (ne)realita zaznamenaná. Latence obsahu fotografického obrazu – a to ať už v jeho analogové či digitální podobě – tak dostává nový rozměr neukončenosti reprodukce. To, co bylo zachyceno může, ale nemusí být zaznamenáno, a stejně i naopak. Tato proměna se tak zdá být náznakem postupného mizení hyperreality fotografické reprodukce a úsvitem nového začarovaného vnímání reality světa.

Fotografie se s příchodem psychokinetických jevů stává médiem skutečně neohraničené (re?)produkce.



Obr. 25 - Ted Serios, *Trees*. Snímek zachycený v rámci experimentu ze dne 18. ledna 1966.

Reprodukováno z UMBC Jule Eisenbud collection on Ted Serios (online – citace viz Bibliografie), vyhledáno dne 1. února 2016.

Bibliografie

Baraduc 1913

BARADUC, Hippolyte. *The human soul : its movements, its lights, and the iconography of the fluidic invisible*. 1. Paris: Librairie internationale de la pensée nouvelle, 1913. BD422.F7 B2713 1913x. Dostupné také z: <https://archive.org/details/humansoulitsmove00bara>

Barthes 2005

BARTHES, Roland. *Světla komora: Poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Překlad Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-866-0328-8.

Baudrillard 1994

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. Překlad Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. *The body in theory*. ISBN 04-720-9521-8.

Baudrillard 2001

BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Vyd. 1. Překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum, 2001. ISBN 80-902-8367-5.

Benjamin 2003a

BENJAMIN, Walter. On some motifs in Baudelaire, In: Benjamin, Walter, Bullock, Marcus Paul, Eiland, Howard, Smith, Gary. *Selected Writings: An Introduction to His Work And Thought*. [1st ed.]. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 2003. ISBN 06-740-1076-0. s 313-355

Benjamin 2003b

BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla I*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2009. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-278-3.

Benjamin 2004

BENJAMIN, Walter. Malé dějiny fotografie, In: Karel Císař (ed.). *Co je to fotografie?*. Vyd. 1. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6. s. 9-20.

Benjamin 2008

BENJAMIN, Walter, Production, reproduction and reception, The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version, In: Benjamin, Walter, Jennings, Michael W., Doherty, Brigid a Levin, Thomas Y. (eds.). *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. 1. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2008. ISBN 06-740-2445-1. s. 19-55

Bratu Hansen 2008

BRATU HANSEN, Miriam. Benjamin's Aura. *Critical Inquiry*. 2008, **34**(2), s. 336-375. DOI: 10.1086/529060. ISBN 10.1086/529060. Dostupné také z: <http://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/529060>

Carrington 1919

CARRINGTON, Hereward. *Modern Psychical Phenomena*. 1. New York: Dodd, Mead & Co, 1919. BF1031.G35. Dostupné také z: <https://archive.org/details/modernpsychicalp00carruoft>

Carrington 1921

CARRINGTON, Hereward. *The Problems of Psychical Research*. 1. New York: Dodd, Mead & Co, 1921. BF1031.C37. Dostupné také z: <https://archive.org/details/problemsofpsychi00carr>

Chéroux 2005

CHÉROUX, Clément, Andreas FISHER, Pierre APRAXINE, Denis CANGUILHEM a Sophie SCHMIT. *The Perfect Medium: Photography and The Occult*. London: Yale University Press, 2005. ISBN 978-030-0111-361.

Císař 2004

CÍSAŘ, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Vyd. 1. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

Costello 2005

COSTELLO, Diarmuid, Aura, Face, Photography, Re-reading Benjamin Today, In: Benjamin, Andrew (ed.). *Walter Benjamin and Art*. 1. London: Continuum, 2005. ISBN 18-471-4454-3, s. 164-184.

Eisenbud 1967

EISENBUD, Jule. *The World of Ted Serios: "Thoughtographic" Studies of An Extraordinary Mind*. 1. New York: Morrow, 1967. ASIN: B002JSFYWK.

Eisenbud R. 2007

EISENBUD, Rufus. Remission. In: Lindsay Seers. *Human camera*. 1. Birmingham: Article Press, 2007. ISBN 18-733-5264-6, s. 71-88.

Fukurai 1975

FUKURAI, Tomokichi. *Clairvoyance and Thoughtography*. Reprint, Rider & Co, London. New York: Arno Press, 1975. ISBN 04-050-7029-2.

Hartmann 2012

HARTMANN, Edouard von. *Spiritism*. Reprint. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. ISBN 978-1-108-05271-9.

Harvey 2007

HARVEY, John. *Photography and Spirit*. 1. London: Reaktion Books, 2007. ISBN 18-618-9324-8.

Hiebert 2005

HIEBERT, Ted. Hallucinating Ted Serios: The Impossibility of Failed Performativity. *Technoethic Arts: A Journal of Speculative Research: Volume 3*. 2005, **2005**(3), s. 135-153. DOI: 10.1386/tear.3.3.135/1. ISBN 10.1386/tear.3.3.135/1. Dostupné také z: <http://openurl.ingenta.com/content/xref?genre=article>

Iversen 1994

IVERSEN, Margaret. What is a photograph? *Art History*. 1994, **17**(3), 450-463. DOI: 10.1111/j.1467-8365.1994.tb00587.x. ISSN 01416790. Dostupné také z: <http://doi.wiley.com/10.1111/j.1467-8365.1994.tb00587.x>

Iversen 2007

IVERSEN, Margaret. *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes*. 1. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2007. ISBN 987-027-1029-717.

Jay 1991

JAY, Bill. *Cyanide & Spirits: An Inside-out View of Early Photography*. 1. Munich, Germany: Nazraeli Press, 1991. ISBN 39-239-2204-3.

Jolly 2006

JOLLY, Martin. *Faces of The Living Dead: The Belief in Spirit Photography*. 1. London: The British Library, 2006. ISBN 0-7123-4899-9.

Keen 2001

KEEN, Montague. The Scole Investigation: A Study in Critical Analysis of Paranormal Physical Phenomena. *Journal of Scientific Exploration*. 2001, **15**(2), s. 167-182.

Keen 2011

KEEN, Montague, David FONTANA a Arthur ELLISON. *The Scole Report: An account of an investigation into the genuineness of a range of physical phenomena associated with a mediumistic group in Norfolk, England*. 2nd ed. England: Saturday Night Press Publications, 2011. ISBN 978-190-8421-005.

Kokubo 1998

KOKUBO, Hideyuki. Contemporary Active Research Groups in Japan for Anomalous Phenomena. *The Japanese Journal of Parapsychology*. 1998,

3(1), s. 19-63. Dostupné také z: homepage2.nifty.com/anomalousphenomena/JapanStudy.pdf

Kokubo 2000

KOKUBO, Hideyuki a Tosio KASAHARA. Japanese Studies on Anomalous Phenomena in the 1990s. *International Journal of Parapsychology*. 2000, **11**(2), s. 35-60.

Kokubo 2004

KOKUBO, Hideyuki. Research on Psi with Devices for Photon Detection. *Special Lecture for Students of UNIBEM* [online]. 2004, **2004** (September 17th), s. 1-10 [cit. 2016-02-28]. Dostupné z: homepage2.nifty.com/anomalousphenomena/PhotoDeviceE.pdf

Krauss 1995

KRAUSS, Rolf H. *Beyond Light and Shadow: The Role of Photography in Certain Paranormal Phenomena : An Historical Survey*. 1. Tucson, AZ: Nazraeli Press, 1995. ISBN 39-239-2238-8.

Maštera 2012

MAŠTERA, Jan. *Paranormální jevy ve fotografii : konflikt technologického média a lidské mysli ve světle paranormálna*. Nepublikovaná bakalářská práce, Praha: FAMU, 2012.

Michaels 2007

MICHAELS, Walter Benn, Photographs and Fossils. In: ELKINS, James (ed.), *Photography Theory: The Art Seminar*. 1. New York: Routledge, 2007. The art seminar. ISBN 978-0-415-97782-1, s. 431-450.

- Olin 2002
 OLIN, Margaret. Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification. *Representations*. 2002, **80**(Fall), s. 99-118. DOI: 10.1525/rep.2002.80.1.99. ISBN 10.1525/rep.2002.80.1.99. Dostupné také z: <http://rep.ucpress.edu/cgi/doi/10.1525/rep.2002.80.1.99>
- Ostrander 1971
 OSTRANDER, Sheila a Lynn SCHROEDER. *Psychic discoveries behind the Iron Curtain*. 3. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1971. ISBN 01-373-2230-5.
- Permutt 1983
 PERMUTT, Cyril. *Beyond the spectrum: a survey of supernormal photography*. Cambridge, England: Stephens, 1983. ISBN 0850596203.
- Ramesh 2014
 RAMESH, Chidambaram. *Thought-Forms and Hallucinations: Some Curious Effects of the Holographic Mind Process*. 1. Chennai, Tamil Nadu: Notion Press Media Pvt Ltd, 2014. ISBN 9-383-80843-8.
- Reichenbach 1992
 REICHENBACH, Karl von. *Ódické listy*. 1. vyd. Praha: Anomal, 1992. Ad fontes. ISBN 80-900-2352-5.
- Sato 2007
 SATO, Tatsuya. Rises and Falls of Clinical Psychology in Japan: A Perspective on the Status of Japanese Clinical Psychology. *Ritsumeikan Journal of Human Sciences*. 2007, **13**(1), s. 133-144. NAID: 110006378933. Dostupné také z: http://www.ritsumeihuman.com/uploads/publication/ningen_13/ningen13_Sato.pdf
- Solomon 2006
 SOLOMON, Grant a Jane SOLOMON. *The Scole Experiment: Scientific Evidence for Life After Death*. Updated ed. Waltham Abbey, Essex: Campion Books, 2006. ISBN 0-954-63384-9.
- Takasuna 2012
 TAKASUNA, Miki, The Fukurai affair: Parapsychology and The History of Psychology in Japan. *History of The Human Sciences*. 2012, **25**(2), s. 149-164. DOI: 10.1177/0952695111426659. ISBN 10.1177/0952695111426659. Dostupné také z: <http://hhs.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/0952695111426659>
- Talbot 1844
 TALBOT, William Henry Fox, The Pencil of Nature. The Project Gutenberg EBook of The Pencil of Nature by William Henry Fox Talbot. Dostupné také z: <https://archive.org/details/thepencilofnatur33447gut>
- Tucker 2008
 TUCKER, Jennifer, Maren GRÖNING, Tom GUNNING, Carole TROUFLÉAU-SANDRIN, Erin O'TOOLE a Marie-Sophie CORCY, KELLER, Corey (ed.). *Brought to Light: Photography and The Invisible, 1840-1900*. 1. New Haven: In association with Yale University Press, 2008. ISBN 03-001-4210-2.

Van Wijk 2010

VAN WIJK, Roeland, Jan VAN DER GREEF a Eduard VAN WIJK.
Human Ultraweak Photon
Emission and the Yin Yang
Concept of Chinese Medicine.
*Journal of Acupuncture and
Meridian Studies*. 2010, 3(4), s.
221–231. DOI: 10.1016/S2005-
2901(10)60041-6. ISBN
10.1016/S2005-2901(10)60041-6.
Dostupné také z:
<http://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S2005290110600416>

Van Wijk 2001

VAN WIJK, Roeland. Bio-photons
and Bio-communication.
Journal of Scientific Exploration.
2001, 15(2), s. 183-197.
Dostupné také z:
<http://www.ichikung.com/pdf/BiophotonsAndBiocommunication.pdf>

UMBC Jule Eisenbud

The University of Maryland,
Baltimore County, Jule
Eisenbud collection on Ted
Serios and thoughtographic
photography, 1931-2001, bulk

1964-1989, Collection 23,
Accession numbers: 2002-13,
P2008-14. Records collected by:
Jule Eisenbud. Dostupné na:
<http://cdm16629.contentdm.oclc.org/cdm/landingpage/collection/Eisenbud>

Jednotlivé reprodukce:

Obr. 9 -

<http://cdm16629.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/Eisenbud/id/409/rec/4>

Obr. 15 -

<http://cdm16629.contentdm.oclc.org/cdm/singleitem/collection/Eisenbud/id/248/rec/240>

Obr. 21 -

<http://cdm16629.contentdm.oclc.org/cdm/singleitem/collection/Eisenbud/id/223/rec/226>

Obr. 22 -

<http://cdm16629.contentdm.oclc.org/cdm/singleitem/collection/Eisenbud/id/224/rec/227>

Obr. 23 -

<http://cdm16629.contentdm.oclc.org/cdm/singleitem/collection/Eisenbud/id/225/rec/225>

Obr. 25 -

<http://cdm16629.contentdm.oclc.org/cdm/singleitem/collection/Eisenbud/id/272/rec/223>

Seznam ilustrací

- Obr. 1 - Ikonografie extáze v průběhu motlitby – fotografie zachycená během motlitby s rukou nad fotografickou deskou. Hippolyte Baraduc, duben 1894; reprodukováno z Krauss 1995, s. 53. Baraduc často povzbuzoval laickou veřejnost k vlastním pozorováním ikonografických jevů. Základní forma experimentu nepotřebovala nic více než fotosenzitivní materiál, temnou místnost a chemikálie potřebné k vyvolání obrazu.....29
- Obr. 2 - Ikonografie pořízená během procesí k soše panny Marie v Lurdech. Fotografická deska byla umístěna u nohou sochy. Hippolyte Baraduc, před rokem 1909; reprodukováno z Krauss 1995, s. 55.....30
- Obr. 3 - Zachycení emanujícího světla lidské duše 20 minut po smrti Baraducovi manželky Nadine. Hippolyte Baraduc, 1907; reprodukováno z Galerie Creation – <http://www.galerie-creation.com/baradauc-french-researcher-hippolyte-baraduc-photographs-his-wife-nadine-20-minutes-l-4073597.htm>, vyhledáno 20. ledna 2016.....31
- Obr. 4 - První Fukuraiův experiment s přenosem myšlenky na světlocitlivý materiál. Ikuko Nagao, 26. prosince 1910; reprodukováno z Fukurai 1931, s. 98.....35
- Obr. 5 - Myšlenková fotografie. Sadako Takahashi, 27. dubna 1911; reprodukováno z Fukurai 1931, s. 180. Dle Fukuraiovy interpretace jde o snímek vycházející z konfliktní schizofrenické povahy média. Médium v hypnóze vypovědělo, že jde o dílo druhé osoby – mytické osobnosti „skřítky“ záškodníka. Obtisknuté znaky tak měla na svědomí primární mysl média a texturu pokrývající celý obraz potom identita druhé osoby; Fukurai 1931, s. 181.....37
- Obr. 6 - Myšlenková fotografie hradu Ohgaki. Kohichi Mita, 11. října 1916; reprodukováno z Fukurai 1931, s. 212. V rámci performance dne 11. října 1916 bylo na výzvu publika Mitovi navrženo reprodukovat hrad Ohgaki, a to nikoliv jako reprezentaci názvu znaky kandži, ale jako přímý obrazový záznam. Výsledek je vidět výše. Experimentu přihlíželo publikum performance v divadle Hiyoshiza v Ohgaki a vyvolání desek probíhalo přímo na jevišti za pouhé změny osvětlení.....38
- Obr. 7 a 8 - Snímek zachycený Tedem Seriosem (nahore, Obr. 7). Při pokusu o zachycení Central City Opera House se Tedovi podařilo zachytit budovu stáji naproti. Jak je možné porovnat s referenčním snímkem (dole, Obr. 8), vytvořeným o několik dní později (Ted ve dveřích budovy), řada reprodukován z identifikačních prvků budovy nesedí. Obr. 7 reprodukován z Eisenbud 1967, s. 169 a Obr. 8 z Eisenbud 1967, s. 167-168.....40
- Obr. 7 a 8 - Snímek zachycený Tedem Seriosem (nahore, Obr. 7). Při pokusu o zachycení Central City Opera House se Tedovi podařilo zachytit budovu stáji naproti. Jak je možné porovnat s referenčním snímkem (dole, Obr. 8), vytvořeným o několik dní později (Ted ve dveřích budovy), řada reprodukován z identifikačních prvků budovy nesedí. Obr. 7 reprodukován z Eisenbud 1967, s. 169 a Obr. 8 z Eisenbud 1967, s. 167-168.....40

| | |
|--|----|
| Obr. 9 - Fotografie vytvořená v Colorado Psychopatic Hospital v Denveru. Ted Serios, 4. října 1964; reprodukováno z UMBC Jule Eisenbud collection on Ted Serios (online – citace viz Bibliografie), vyhledáno dne 1. února 2016..... | 41 |
| Obr. 10 - Fotografie vytvořená v Colorado Psychopatic Hospital v Denveru. Ted Serios, 2. ledna 1965; reprodukováno z UMBC Jule Eisenbud collection on Ted Serios (online – citace viz Bibliografie), vyhledáno dne 1. února 2016..... | 42 |
| Obr. 11 - Snímek experimentální skupiny Scole, zachycený na 35mm fotoaparát během sezení dne 28. února 1994. Nejspíše jde o zobrazení fotografie reprodukové v denním tisku, zobrazující katedrálu Sv. Pavla během náletu na Londýn. Reprodukováno z Solomon 2006, Plate 45..... | 47 |
| Obr. 12 - zleva doprava..... | 49 |
| Obr. 13 - Snímek zachycený na videokameru JVC GR-AX600 v rámci sezení Experimentální skupiny Scole dne 10. července 1998 s poznámkou k neschopnosti kamery automaticky zaostřit na nahrávaný obraz. Tyto experimenty, mající za cíl obrazový záznam interdimenzionálních světů, pokračovaly ve shodě obou stran i po oficiálním ukončení komunikace se spirituálním týmem. Ačkoliv byli k sezením dále zváni nezávislí pozorovatelé, byla tato nová etapa experimentů uzavřena vědeckým pozorováním SPR. Reprodukováno z Solomon 2006, Plate 45..... | 50 |
| Obr. 14 - Druhá sekvence experimentů s přenosem myšlenky na světlocitlivý materiál. Ikuko Nagao, předloha v podobě obrazu čtverce, 27. prosince 1910; reprodukováno z Fukurai 1931, s. 102..... | 55 |
| Obr. 15 - Sadako Takahashi, experiment ze dne 10. května 1911. Exponována byla skupina skleněných světlocitlivých desek (12 ks desek balených po 4 ks) najednou. Sadako identifikovala počet desek a otiskla stopu na dvě z nich. Rozhodnutí o otiskovaném obraze udělala v hypnotickém stavu pod vlivem své druhé osobnosti tři dny před experimentem. Reprodukováno z Fukurai 1931, s. 184..... | 56 |
| Obr. 16 - Ted Serios, snímek vytvořen dne 15. června 1967; reprodukováno z UMBC Jule Eisenbud collection on Ted Serios (online – citace viz Bibliografie), vyhledáno dne 1. února 2016. Seriosovy tzv. „neúspěšné“ pokusy nám v kontextu přetváření (ne)reality v objekt vytvářejí zcela nové možné interpretace. To, co se mohlo zdát být realitou v momentu vzniku (a zde je nutné uvažovat o nepřehlednosti a neorganizovanosti samotné formy experimentu), nemá při zpožděném (či pozdějším) vnímání již s existující realitou nic společného. Jediným možným přístupem ke komparaci je porovnání s pamětí (a tedy opět (ne)realitou). Nebo, jak rozebírá ve své studii Ted Hiebert, z halucinace média se stává halucinace pozorovatele – objekt fotografie se tak stává halucinací samotné možnosti své vlastní existence; Hiebert 2005..... | 57 |

Obr. 17 - Hippolyte Baraduc, elektrografie vitálních fluid, zachycená roku 1895. Baraduc zpočátku využíval elektřinu k zesílení ikonografických jevů. Základy této techniky byly položeny Jacobem von Narkiewicz-Jodko v první polovině 90. let 19. století. Baraduc jeho techniky do jisté míry modifikoval. Mezi nejzásadnější změny v Jodkově technice effluviografi patří nekontaktnost procesu. Oproti effluviografiím v Baraducově technice zachycení není nutný fyzický kontakt mezi světlocitlivým materiálem a objektem elektrografie, stačí jejich relativní blízkost. Baraduc se také oproti Jodkovi zaměřuje výhradně na ikonografické emanace lidských subjektů. Reprodukováno z Chéroux 2005, s. 128.....60

Obr. 18: Otisk zachycený médiem Tenshin Takeushi v rámci experimentu dne 19. září 1914. Jde

o jeden z mála experimentů realizovaných na fotosenzitivní papír. Znaky ニ コ ニ コ (nikoniko – v překladu úsměv) byly vybrány vzhledem k veselé povaze média. Médium byl dán časový horizont osmnácti dní k provedení myšlenkového otisku na tři listy papíru, zapečetěné ve světle nepropustné obálce. Reprodukováno z Fukurai 1931, s. 195.....61

Obr. 19 - Snímek zachycený na 35mm fotoaparát během sezení Experimentální skupiny Scole dne 28. února 1994. Jde o fotografii úvodní stránky deníku Daily Mirror ze dne 16. prosince 1936. Oproti archivnímu výtisku, získanému k porovnání, se liší v detailech. Mohlo tedy jít o jinou edici v ten stejný den. Spirituální tým později uvedl, že v rámci těchto raných experimentů šlo zejména o replikaci vzpomínek vizuálního charakteru. Může tedy jít o subjektivně modifikovanou vzpomínku. Reprodukováno z Solomon 2006, Plate 45.....62

Obr. 20 - Ted Serios, snímek vytvořený pod dohledem Curtise Fullera (presidenta Illinois Society for Psychic Research a vydavatele magazínu Fate). Po bližším průzkumu Dr. Eisenbud identifikoval nápis jako Air Division Canadian Moun (...ted Police) a po kontaktování instituce byla potvrzena domněnka, že jde o jeden z jejich hangárů. Důraz je však kladen spíše na samotný nápis, než na jeho vlastní existenci. Detailní pozorování odhalilo chybu v zaznamenání slova Canadian (Cainadain). Je tedy otázkou, co vlastně bylo reprodukováno. Reprodukováno z Eisenbud 1967, s. 207.....63

Obr. 21, 22, 23 (postupně odshora): Ted Serios, experiment ze dne 16. února 1966. Tři snímky postupného procesu zachycení snímku Station Wagon. Reprodukováno z UMBC Jule Eisenbud collection on Ted Serios (online – citace viz Bibliografie), vyhledáno dne 1. února 2016.....64

Obr. 21, 22, 23 (postupně odshora): Ted Serios, experiment ze dne 16. února 1966. Tři snímky postupného procesu zachycení snímku Station Wagon. Reprodukováno z UMBC Jule Eisenbud collection on Ted Serios (online – citace viz Bibliografie), vyhledáno dne 1. února 2016.....64

Obr. 21, 22, 23 (postupně odshora): Ted Serios, experiment ze dne 16. února 1966. Tři snímky postupného procesu zachycení snímku Station Wagon. Reprodukováno z UMBC Jule Eisenbud collection on Ted Serios (online – citace viz Bibliografie), vyhledáno dne 1. února 2016.....64

| | |
|---|----|
| Obr. 24 - Snímek z videozáznamu zachyceného během experimentu skupiny Scole dne 21. září 1998. Reprodukováno z Solomon 2006, Plate 51..... | 66 |
| Obr. 25 - Ted Serios, Trees. Snímek zachycený v rámci experimentu ze dne 18. ledna 1966. Reprodukováno z UMBC Jule Eisenbud collection on Ted Serios (online – citace viz Bibliografie), vyhledáno dne 1. února 2016..... | 73 |

