

HUGO MÜNSTERBERG

FILM KOT UTELEŠENJE DUHA

V *Leksikonu filozofov* Danka Grlića (Zagreb, 1968) je Hugo Munsterberg (1863-1916) predstavljen kot nemški filozof in psiholog (*Grundzuge der Psychologie*, 1900), ki je predaval v Freiburgu, dokler ga ni William James povabil v ZDA, kjer je na univerzi Harvard v Cambridgeu (Massachusetts) leta 1892 postal profesor za eksperimentalno psihologijo. Kot filozof je bil Munsterberg fichtejanec, kot psihologu so mu v Ameriki pripisali očetovstvo aplikativne psihologije (*Psychology and Industrial Efficiency*, 1912), bil pa je tudi estetik, in to kantovski. Kot estetik se je formiral v kinu, kjer je leta 1915 preživel dolgo vroče poletje in nato še pred smrtjo utegnil napisati knjižico *The Photoplay: A Psychological Study* (1916). To delo je bilo tako v ZDA kot drugod popolnoma spregledano in šele ko so ga leta 1870 ponovno izdali (Dover Publications, New York), so odkrili, da gre za »prvo filmsko teorijo«.

Vsekakor pa za teorijo, ki je na podlagi kantovskega estetskega pogoja, po katerem »predmet postane lep, ko je osvobojen vseh vezi z realnostjo« (H.M.) in ne vzbuja nikakršnega praktičnega apetita ali interesa, konstituirala film kot idealen estetski objekt. Munsterbergova *photoplay* (»fotodrama«) je izpolnila ta pogoj, ko je premagala masivno težo fizične realnosti in njene kategorije prostora, časa in vzročnosti: film je premagal kategorijo prostora s poljubnim menjavanjem prizorišča in sočasnim prikazovanjem dogodkov, ki potekajo na različnih mestih; kategorijo časa je premagal z zmožnostjo obnove preteklosti in vizije prihodnosti ter s prepletanjem obeh časov s sedanostjo; kategorije vzročnosti pa se je rešil s tem, da lahko prekine neko serijo dogodkov s prizorom, ki pripada drugi seriji, pri čemer ta novi prizor nastopi kot učinek, ki mu ne vidimo vzroka. S tem trojnim podvigom je film svojevrstna manifestacija »zmage duha nad naravo«; *photoplay* nam namreč pripoveduje neko zgodbo tako, da »preseže forme zunanjega sveta - čas, prostor, vzročnost - in prilagodi dogodke oblikam notranjega življenja - pozornosti, spominu, imaginaciji in emociji«.

Ta izjava je obenem neke vrste križišče med prvim psihološkim in drugim estetskim delom Munsterbergove knjige, pri čemer si to prekrivanje psihologije in estetike filma daje pod vzglavje gledalčevo glavo. V prvem

delu knjige je skozi klasične psihološke rubrike percepcije, pozornosti, spomina, domišljije in emocije izdelana psihologija gledalca, ki postane v drugem delu subjekt ustanovitve filma kot estetskega objekta. Gledalec je tisti, ki zanj film idealno funkcionira: od najbolj elementarnega nivoja produkcije gibljivih podob pa do višav fikcionalnega vesolja je vse prirejeno tako, da posnema in zastopa delovanje gledalčevega duha: »Človeški duh razvija spominske in domišljjske ideje, ki v gibljivih podobah postanejo

realnost«. To je seveda še zmerom realnost ideje, kajti »v filmu ne vidimo objektivne realnosti, marveč produkt našega duha«. In ko se gledalec ogleduje v tem »duševnem zrcalu«, ga spreleti estetski užitek, ki je - kot pravi Munsterberg - v tem, da je masivni zunanji svet zgubil svojo težo in se uklonil mentalnemu zamahu, ki prileti z gibčnostjo podob, spominjajočo na lahkotnost glasbenih tonov. Toda pojdimo po vrsti, čeprav na hitro. V uvodnem poglavju »O notranjem razvoju gibljivih podob« Munsterberg

najprej opredeli specifično razliko med filmom in gledališčem ter našteje momente v »razvoju gibljivih slik«, ki so *photoplay* popeljali »ne k vse večji reprodukciji gledališča, marveč proč od gledališča«. To so zlasti naslednji momenti: uporaba »naravnih ozadij« (torej snemanje zunaj studia, v eksterierjih), naglo menjavanje prizorov, spreminjanje ritma v dogajanju, predstavljanje fizično nemogočih izkušenj (»ni meje za filmske trike«), realiziranje fantastičnih idej (»vsak sen postane resničen«),

povečevanje detajlov (»close up«). V »Psihologiji *photoplay*« se izkaže, da je film nič manj kot drugobit človeškega duha: film ni produkt tehnike, marveč utelešenje mentalnih funkcij - s parafrazo neke deleuzovske kategorije filmskih podob bi nemara lahko dejali, da je po Munsterbergu film samo »mentalna podoba«.

Najprej je že tridimenzionalnost podobe (ali t.i. globina polja) bolj mentalna oziroma »simbolna« - Munsterberg torej uporabi isti izraz, kot ga je kasneje Erwin Panofsky za perspektivo - kakor pa realna, ker je navidezna: »Ploskost podobe je samo objektivni del filmske tehnike, ne pa značilnost tega, kar zares vidimo v filmski predstavi: tam smo sredi tridimenzionalnega sveta«. Bistveno pa je seveda dopolnilo: »Kljub temu pa nismo nikoli prevarani: zavedamo se globine, vendar je nimamo za realno«. Za Munsterberga torej film ne funkcionira kot *trompe-l'oeil*: globina polja ni toliko optična prevara, dosežena s kratko žariščno razdaljo in dobro luminoznostjo, ki so jo poznali še prvi objektivni, kakor pa je prav kot navidezna globina nekakšen poganjek k videnju kot mentalni aktivnosti. Tu gre pravzaprav za gestalt-psihološko stališče, ki je razvito v razlagi zaznave filmskega gibanja. Munsterbergova razlaga je absolutno pionirska, saj je odkrila to, kar so potrdile šele kasnejše raziskave: to pa je, da zaznavanje filmskega gibanja ni stvar fiziologije, marveč je psihološki fenomen. Fiziološka razlaga (najdemo jo še v Sadoulovi *Zgodovini filma*) je pojasnjevala vtis gibanja kot posledico t.i. vztrajnosti očesne mrežnice: vsaka faza gibanja nekega objekta naj bi se vtisnila na očesno mrežnico za nekaj delcev sekunde dlje kot traja sama zaznava in se spojila z naslednjo, ki se prilepi na prejšnjo. Gestalt psihologija pa je prekinila s paralelizmom med dražljajem in zaznavo ter se posvetila pojavom navideznega gibanja, ki potrjujejo, da seznavna ne omejuje na registracijo tega, kar ji je predpisano z vizualnimi dražljaji, marveč te dražljaje tako preuredi, da sama vzpostavi homogenost vidnega polja. Zaznava je potemtakem predvsem mentalna in simbolna aktivnost, in v filmu - trdi Munsterberg -, kjer gibanje v primerjavi z gledališčem »ni realno«, je bistveni pogoj za videnje gibanja gledalčeva »mentalna aktivnost, ki zedinjuje ločene faze v idejo povezanega gibanja«. Lahko bi dejali, da po Munsterbergu

film pravzaprav ni toliko v kinu kot je v naši glavi.

Tako tudi ekselentna filmska invencija - veliki plan - ni nič drugega kot »objektivacija naše mentalne aktivnosti pozornosti«. Pri tem pa le ne gre za pozornost na karkoli, marveč predvsem za tisto, ki je osredotočena na obraz. Munsterberg je takšno pozornost pojasnjeval z odsotnostjo govora v *photoplay*. Prav zoprno je, da namesto odsotnosti govora ni raje uporabil izraz neslišnost govora, ker mi njegove razlage sploh ne bi bilo treba veliko »popravlјati«, če bi dejal, da se veliki plan ni usmeril na obraz zato, da bi zamašil odsotnost govora, marveč da bi, nasprotno, dal videti, kako govor v nemem filmu prav v svoji neslišnosti aficira govoreče osebe. Veliki plan ni kazal, o čem osebe govorijo (za to so bili pač bolj primerni mednapisi), temveč prav to, da so, brž ko govorijo, že prizadete za afektom. Sam Munsterberg to lepo nakaže, ko glede t.i. nehotene pozornosti omeni, da jo še posebej pritegne to, kar »vzbuja upanje ali strah, navdušenje ali ogorčenje«. Veliki plan pritegne pozornost na emocijo, ne pokaže nič drugega kot emocijo in s tem - prav za to pa Munsterbergu tudi najbolj gre - na neki način izniči ali vsaj marginalizira vso realnost. Munsterberg je odkril v filmu še dve objektivaciji naših mentalnih aktivnosti: *flash back* je objektivacija »naše spominske funkcije« in *flash forward* objektivacija »naše imaginacije, ki zmora dogajanje anticipirati«. Zastavek vseh teh objektivacij oziroma asimilacij filmskih tehnik in prijemov mentalnemu mehanizmu je zajet v estetskem postulat (postavljenem v »Estetiki *photoplay*«), ki zahteva od filma »preseganje« in »preoblikovanje objektivne realnosti«; ta postulat je morda res kantovski, toda pri Munsterbergu izhaja tudi iz definicije same narave filma kot »svetlobne imaterialnosti«, ki omogoča popolno desubstancijalizacijo sveta, se pravi, njegovo kreacijo. Z velikim planom je bila realnost presežena z afektom, medtem ko s *flash backom* in *flash forwardom photoplay* dokazuje, da »uboga bolj zakone naše imaginacije kot pa zakone zunanjega sveta«. In končno je tu še montaža, s katero *photoplay* gledalcu ponuja »priložnost za vsenavzočnost«. Munsterberg edino glede montaže ne pove, katero mentalno funkcijo objektivira, a saj vemo, da gre za boga.

ZDENKO VRDLOVEC



Leonardov kragulj, Heglova sova, Marxov petelin - to so le nekatere izmed ptic, ki so preletavale filozofijo. Ptice pa je zelo zgodaj začel loviti tudi film. Spomnite se le foto-puške, s katero je hotel Marey ujeti trepet ptičje peruti, in ki nas bežno preleti v poglavju o montaži Deleuzove Podobe-gibanja. Prav Deleuzov pregled zgodovine filmske teorije nas je vzpodbudil k temu, da tudi v Ekranu še enkrat preletimo nekaj njenih najbolj histeričnih faz. Rubrika, ki jo pričenjamo s pričujočo številko, bo torej razpeta med filozofijo in film, med ontologijo in ornitologijo.