

GLEDALEC

»Kino ne ureja nikakršne strukture alienacije, marveč prej strukturo realizacije in prilastitve nekega realnega, ne pa možnega: to realno je gledalec.«

Gledalec, o katerem in s stališča katerega govori Jean-Louis Schefer v knjigi *L'homme ordinaire du cinéma* (Navadni človek iz kina), seveda ni gledalec, ki je predmet statističnih, ekonomskih ali socioloških analiz: njihov gledalec je striktno množinski, to je občinstvo kot del populacije, ki obiskuje kino. Občinstvo je kajpada še kako pomembna sestavina kinematografske institucije in te analize ga tako tudi obravnavajo — namreč v funkciji rentabilnosti obratovanja kinematografske institucije. To vsekakor ne velja za vse, saj ne manjka kritičnih pristopov, ki se v glavnem znašajo nad 'politiko' kinematografske institucije in raziskujejo občinstvo kot njen manipulacijski objekt. Pri nas so še posebej priljubljene raziskave določene kategorije občinstva — mladine, ki ji sociološke ankete zastavljajo vprašanja, kakšne filme najraje gleda, s katerimi liki se identificira, ali te like tudi v vsakdanjem življenju imitira ipd.

Tu nam potemtakem ne gre za tega množinskega gledalca, občinstvo, marveč za gledalca kot subjekta individualnega, psihološkega in estetskega izkustva — tj. izkustva, ki je v samem jedru konstituiranja filma kot 'estetskega objekta'. Ta trditev ima nemara prizvok fenomenološke estetike, vendar bi ji lahko poiskali še veliko bolj oddaljen vir. Vprašanje filmskega gledalca, ki mu sodobna filmska teorija posveča tolikšno pozornost, je namreč tako staro kot filmska teorija sama. Knjiga, ki velja za prvo filmsko-teoretsko delo, *The Film: A psychological study. The Silent Photoplay in 1916* (Film: Psihološka študija. Nema fotodrama v 1916) Huga Münsterberga, si zastavi tale raziskovalni cilj: s kakšnimi mentalnimi sredstvi *photoplay* vpliva na gledalca? To pa seveda pomeni, da se je filmska teorija s tem 'izvornim' vprašanjem zastavila kot edina umetnostna teorija, ki se ni omejila zgolj na proučevanje svojega objekta, marveč je konstituirala objekt 'v korelaciji' s subjektom, tukaj gledalcem, in ga celo definirala kot replikacijo mentalnega mehanizma. Tako nam filmska teorija že na samem svojem začetku dopoveduje, kako jo je očaralo odkritje, ki je v filmu, temu poganjku tehnike reprodukcije, zagledalo takorekoč 'drugobit duha' ali vsaj napravo, ki je nekakšno utelešenje človeškega duha. Pri Münsterbergu sicer še ne zasledimo podobnih mašinskih metafor, zato pa Jean Epstein kakšnih 30 let za njim prav nič ne okleva primerjati film z robotom.

Hugo Münsterberg (1863 – 1916) je v Leipzigu študiral pri utemeljitelju eksperimentalne psihologije Wundtu. Ameriški psiholog in filozof William James ga je povabil v ZDA, kjer je kmalu zaslovel kot oče aplikativne psihologije in si pridobil ugledne prijatelje tudi med politiki (Woodrow Wilson, Th. Roosevelt) in industrialci. Knjigo o filmu je napisal malo pred svojo smrtjo in le slabo leto zatem, ko je skoraj celo poletje preživel v kinodvoranah; to je bilo njegovo prvo in edino filmsko izkustvo, ki pa je povsem zadostovalo za teorijo, docela izvirno, saj ni imela na razpolago nobenega relevantnega zapisa o filmu. Kljub temu je Münsterbergova knjiga o filmu oziroma o *photoplay*, kot ga imenuje, v ZDA ostala skoraj brez odmeva, kar dokazuje že dejstvo, da je ponovno izšla šele leta 1970.

Filmi, ki jih je Münsterberg videl, so bili vse prej kot na zgledni estetski ravni, vendar to za neokantovca ni bila nikakršna ovira, da ne bi konstituiral filma kot idealni estetski objekt. Ne glede na svojo empirično raznolikost, film že povsem izpolnjuje temeljni (kantovski) estetski pogoj, ki je v tem, da »predmet postane lep, ko je osvobojen vseh vezi z realnostjo« (Münsterberg, op. cit.) in ne vzbuja nikakršnega praktičnega apetita ali interesa. Film izpolnjuje ta pogoj po svoji strukturi, ker je — celo v večji meri kot druge umetnosti, zlasti gledališka, ali vsaj tako kot glasba — premagal masivno težo fizične realnosti in njene kategorije prostora, časa in vzročnosti: film je premagal kategorijo prostora, ker zmore poljubno menjavati prizorišča in istočasno prikazovati dogodke, ki se odvijajo na različnih mestih; kategorijo časa je premagal z možnostjo 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 nastopa kot učinek, ki mu ne vidimo vzroka. S tem trojnim podvigom je film svojevrstna manifestacija »zmage duha nad naravo.« (Münsterberg): *photoplay*

nam namreč pripoveduje neko zgodbo tako, da »preseže forme zunanjega sveta — čas, prostor, vzročnost — in prilagodi dogodke oblikam notranjega življenja — pozornosti, spominu, imaginaciji, emociji«.

To trditev bi lahko predstavili tudi kot stičišče med prvim psihološkim in drugim estetskim delom Münsterbergove knjige. Estetika tedaj na filozofski ravni utemeljuje in potrjuje dognanja, ki jih je na znanstveni ravni postavila eksperimentalna psihologija, pri čemer si to vzajemno prekrivanje daje pod vzglavje gledalčeve glavo. Prvi del knjige je skozi klasične psihološke rubrike zaznave, pozornosti, spomina, domišljije in emocije izdelal psihologijo gledalca, ki postane v drugem delu subjekt ustanovitve filma kot estetskega objekta. Gledalec je tisti, ki zanj film idealno funkcionira: od najbolj elementarnega nivoja reprodukcije gibanja pa do višav fiktionalnega veselja filma je vse prirejeno tako, da posnema in zastopa delovanje gledalčevega duha: »Človeški duh razvija spominske in domišljijske ideje, ki v gibljivih slikah 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 trdi Münsterberg — 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.«

Münsterbergova knjiga je še danes dovolj pomembno delo o problemu gledalca, saj so v njej zajeti skoraj vsi vidiki, ki jih obravnavajo tudi sodobi posegi z različnih teoretskih izhodišč. Tako Münsterberg že na prvih straneh psihologije *photoplay* odkrije to, kar bodo prav potrdile šele kasnejše teoretizacije: da je zaznavanje filmskega gibanja psihološki fenomen, ne pa stvar fiziologije. Glede tega je dolgo prevladovala prav fiziološka razlaga (najdemo jo tudi v Sadoulovi *Zgodovini filma*), ki je pojasnjevala vtis gibanja kot posledico t. i. vztrajnosti mrežnice: po tej razlagi se vsaka faza gibanja nekega objekta vtisne na očesni mrežnici za nekaj delcev sekunde dlje kot traja sama percepcija, in se spoji z naslednjo, ki se prilepi na prejšnjo. Na tem fiziološkem dejstvu so temeljile znane optične igrice, denimo, John Parisov tavmatrop (iz leta 1827), ki ga omenja tudi Münsterberg, da bi dokazal efekt »naknadne podobe«, *after image*: tu gre za to, da oko v menjavanju slik ne zazna prekinitve oziroma nadomestitve ene negibne slike z drugo, marveč zazna zgolj menjavanje samo, kot »naknadno podobo«, ki je prav podoba gibanja. (Tehnika tavmatropa uporablja karto z dvema slikama, z eno na sprednji in drugo na hrbtni strani: če karto hitro zavrtimo okoli njene osi, se obe sliki združita v eno, tako dobimo jezdeca na konju, če sprednja slika kaže jahača in hrbtna konja.)

V kinu oziroma za zaznavanje filmskega gibanja pa taka naknadna podoba ni več dovolj. Münsterberg navaja ugotovitev eksperimentalne psihologije, da je videnje gibanja edinstveno izkustvo, ki je lahko povsem neodvisno od dejanskega gledanja menjave zaporednih položajev. Toda ta ugotovitev spominja prej na dognanja Gestalt psihologije, ki je prekinila s paralelizmom med dražljajem in zaznavo ter se z odkritjem znanega fenomena »fi« posvetila pojavi navideznega gibanja. Tako se Münsterberg sklicuje na eksperiment (podoben Wertheimerjevemu), ki potrjuje zaznavo gibanja neodvisno od zunanjega dražljaja; to ga privede v bližino gestalt-psihološkega stališča, da se zaznava 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 pomenska aktivnost, in v filmu — trdi Münsterberg — kjer gibanje v primerjavi z gibanjem v gledališču »ni realno«, je bistveni pogoj za videnje gibanja gledalčeva »notranja mentalna aktivnost, ki zedinjuje ločene faze v idejo povezanega dejanja.² Gibanje v filmu ni realno, vendar je navzoče — navzoče kajpada kot realno odsotno in imaginarno prisotno. Navzoče je kot podoba — ali kakor pravi temu Münsterberg — »mešanica dejstva in simbola«.

To »mešanico« bi prav lahko pripeli na ustroj fetišistične utajitve, ki jo Octave Manonni povzame v formuli »dobro vem . . . , pa vendar . . . « (»Je sais bien, mais quand même . . . «, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, 1969, Paris). Gledalec dobro ve, da gibanje v filmu ni realno, marveč predstavljeno, pa vendar ga vidi, zaznava, in ga potemtakem ne more zanikati. To formulo pravzaprav najdemo že pri Münsterbergu, ki verjame, da v kinu nismo nikoli prevarani: zavedamo se gibanja, vendar ga nimamo za realnega. Tako se zdi, kot da bi gledalec nekoliko spodmaknil fetišistično pozicijo, ki jo — po Freudu — določa zanikanje realnosti oziroma utajitev zaznave, da mati nima penisa; v utajitvi preživi verovanje, da ga (penis) mati vendarle ima, tako da postane fetiš »znamenje zmage nad grožnjo kastracije in znamenje zaščite pred njom« (Freud, »Štirje spisi o psihologiji nezavednega«, v zborniku *Psihoanaliza in kultura*, DZS, 1981, Ljubljana). Utajitev materinskega falosa začrta model vseh drugih utajitev realnosti in predstavlja izvor vseh kasnejših transformacij verovanja. Bržkone tudi filmskega verovanja, pa čeprav Münsterbergov gledalec verjame, da ni prevaran. V tem je pravzaprav jedro zadeve: gledalec sicer prav dobro ve, da v kinu ni priča realnosti, marveč predstavam, pa vendar se pusti prevarati in verjame v kinematografsko simulacijo realnosti, ne da bi zato moral utajiti zaznave. Prej nasprotno, saj gledalca celo vznejevolji, če v filmski fikciji zazna kakšen spodrseljav v hlinjenju realnosti ali kakršnokoli malenkostno hibo, ki popači režim verjetnosti (seveda so filmi, ki namerno pačijo režim verjetnosti, vendar morajo to početi na dovolj utemeljen ali, bolje, verjeten način, sicer jim gledalec ne verjame). To pa seveda pomeni, da v kinu prav zaznave utrjujejo vero v realnost, in sicer zato, ker so edino zaznave realne, čeprav ne zaznavajo nič realnega: gledalec zaznava dozdevke, fantome objektov, podobe, predstave, toda predstave, ki se prek zaznav dajejo kot realnost.

Münsterbergovo »mešanico dejstva in simbola«, ki sicer opredeljuje gibanje v filmu, bi v polju filmske teorije torej lahko šteli za prvo metaforo razcepa med (realno) vednostjo in (simbolnim) verovanjem, razcepa, v katerem se gledalec premetava kot nejeverni lahkovernež. Tu bi nam Lévi-Straussova etnologija postregla z dokazom, da se ta gledalec ne vede skoraj nič drugače kot otroški domorodec plemena Hopi, ki verjame v maske oziroma duhove. Tudi ta mladi domorodec uporabi Mannonijevo formulo in si reče: dobro vem, da Kacina niso duhovi, marveč moji očetje in strici, pa vendar so Kacina-duhovi tukaj, medtem ko moji očetje in strici plešejo. Ta etnološki primer, ki ga Mannoni povzema po Lévi-Straussu, lepo pokaže, da magično verovanje ali verovanje v duhove lahko vznikne šele iz utajitve (realne) vednosti, da se za maskami duhov skrivajo navadni strici. Vendar niso otroci edini, ki tako radi verjamejo v maske, čeprav je morda res – kot trdi Edgar Morin (*L'homme imaginaire du cinéma*) – da si skupaj z nevrasteniki in primitivci delijo »magični svet« in zlahka razumejo film. Dejali bi raje, da nam otroška lahkovernost pomaga pri utajitvi naših lastnih verovanj, kar pomeni, da so otroci nekakšna opora našim verovanjem, ki jih kinematografski dispozitiv tako umetelno reproducira: kot da ni tudi gledalec v poziciji, kjer prav dobro ve, da so maske, ki poplesujejo na ekranu, igralci iz krvi in mesa, pa vendar verjame v like, ki jih utelešajo, in v dogodke, v katerih nastopajo. (S)lepilo verovanja je zvarjeno prav iz utajitve vednosti, da realnost ,manjka' oziroma je potvorjena. Ta utajitev pa je obenem pogoj ,estetskega užitka', a ne le pri Münsterbergu, saj jo najdemo še lepo ohranjeno v tej Bazinovi formulaciji: »Za estetsko polnost filmskega podjetja je potrebno, da lahko verjamemo v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so potvorjeni (podčrtal André Bazin, »Montage interdit«, v *Qu'est-ce que le cinéma*, 1975, Paris).

Etnologija pa nam lahko ponudi podoben primer tudi za filmske delavce: gre za šamana, ki se seveda prav dobro zaveda vseh trikov in prevar, ki jih uporablja pri svoji čarovniji, pa vendar se mu lahko pripeti, da ga povsem očara in uroči drugi šaman, ki je večš istih trikov in prevar. Prevarant se tako sam prevara oziroma si sfabricira dobro vero v lastno početje. Filmskega režiserja sicer nočemo imeti za prevaranta, pa vendar . . . mar ni tako, da mu pogosto pri skrbi vero v to, kar počne, ali ga celo napelje k temu početju, prav drugi režiser, ki ga očara s svojim mojstrstvom (tovrstnih biografskih pričevanj je nič koliko).

Povod za ta ovinek je bilo gibanje, ker je prav gibanje tisto, ki ,oživlja podobe' in je v največji meri zaslužno za gledalčevo verovanje v realnost filmskega veselja. To je še posebej prizadevno skušala dokazati prva znanstveno zasnovana filmska veda – filmologija: tako je med številnimi filmološkimi avtorji, ki so obravnavali gibanje v zvezi z vtisom realnosti, Jean-Jacques Rinièri v članku »Vtis realnosti v filmu: fenomeni verovanja« (Filmske sveske, št. 1, 1970) zapisal, da se »vtis realnosti in fenomen verovanja predstavljata kot dojemanje gibanja«, ker se prav v gibanju potrjuje realnost in obenem utrjuje naše verovanje v realnost filmskih dogodkov. Refleksivni zavesti se sicer filmofanska realnost in ekransko gibanje kažeta kot kvazi-realnost in kvazi-gibanje, »vendar sta tako ta realnost kot to gibanje dojeta kot taka po zaslugi spektakelske spontanosti, kar pomeni, da sta predmeta verovanja«.

Gibanju so zapeli hvalnico skoraj vsi filmski teoretiki, ki tudi niso veliko oklevali, da mu ne bi prisodili vloge ,bistva' filma ali vsaj njegove ,magične formule': tako je, denimo, za Krauerja gibanje »alfa in omega filma«, medtem ko je za Edgarja Morina »mana filma, njegova duša«. In če se zadržimo pri Morinu, moramo še dodati, da se filmu s pomočjo gibanja posreči »popolna iluzija realnosti, a taka popolna iluzija bi že lahko veljala za realnost samo (*L'homme imaginaire du cinéma*). Gibanje je namreč »odločilna sila realnosti« in tako obdari filmske slike s »telesno realnostjo«. Pri tem pa Morin ne zanemari gledalca, ki ima – tako kot za Münsterberga – odločilno vlogo, čeprav se je ne zaveda: »Gledalec se pogosto ne zaveda, da on sam – ne pa gibljive slike – vzpostavi globalno videnje.« Tako kot Münsterberg je tudi Morin prepričan, da za gledanje filma ni dovolj le ,fizično oko' – tu je še neko ,notranje oko', ki ga Morin imenuje »psihološko videnje«: temu vlada oko, ki je nekako ločeno od telesa in kroži zunaj njegovih ovir – »kot da vidi zunaj meja vidnosti očesa«.

Mi bi dejali, da je to Morinovo »psihološko videnje« prav pogled, ki predstavlja zmago nad očesom. V dialektiki očesa in pogleda – trdi Lacan – ne gre za koincidenco, marveč v bistvu za slepilo. Subjekt se kaže, a daje videti kot nekaj drugega, kar je, in kar mu dajo videti, ni tisto, kar hoče videti. Pogled sega onstran vidnega oziroma videza, vznikne na narobni strani zavesti, ki daje subjektu iluzijo, da se vidi, da se vidi. Pogled – kakor subjekt, ki sanja – ne vidi, marveč sledi – sledi temu, kar mu kaže želja, ki jo žene izpadli, zgubljeni objekt, rana simbolne kastracije. Pogled sega onstran videza, toda onstran videza ni nič oziroma nič drugega kot prav manko objekta, čista zguba. Vse je potemtakem na površini, tudi ta nič, ki nastopa kot madež: madež je tisto, kar preči razvidni red stvari in ždi kot skrivna groza, grožnja, ki preti z izničenjem subjekta. Madež je past, ki se vanjo ujame pogled in njegov otrpli, prebledeli subjekt.

Car Ivan v Eisensteinovem filmu *Ivan Grozni* ni videl skrite Evfrozine, ki je na obzidek nastavila zločinsko kupo, toda njegov pogled je ujel to kupo in ga napeljal, da jo je ponesel k ustom bolehnice carice Anastazije. Ob njeni krsti si v blede grozi zapriseže, da bo postal »Grozni« – kot da bi potreboval caričino smrt, da bi se mu želja ,izpolnila'. Ivanov pogled, ki je krožil po caričini spalnici, je našel, kar je iskal, prav kolikor ni videl Evfrozinine kretnje. Zločinska kupa se je za Ivana pojavila nekako sama od sebe, pravzaprav tako, kot da bi jo tja postavil njegov pogled. In v luči tega pogleda se tudi razreši protislovje Ivanove trdilno-nikalne izjave: »Sam sem. Samo tebe še imam.« Torej še nisem sam, ker si mi samo še ti napoti, da bi v grozi tvoje zgube vladal sam.

Gledalec je v tej režiji zločina edini, ki je 'vse videl', ker je pač postavljen na mesto pogleda od zunaj. Toda ta njegov pogled od zunaj je določen znotraj same fikcije s pogledom Evfrozine, ki je prav tako na neki način zunaj: Evfrozina ždi kot zloveški ptič za obzidkom, ki kakor nekakšna rampa loči 'gledališko' sceno zakonske spalnice od njene zunanosti. Evfrozina se torej priplazi k rampi kot gledalec, toda gledalec, ki bi rad storil zločin. Obenem pa je gledalec, ki bolj posluša kot gleda. Če bi preveč gledala, bi jo opazili, in s tem bi nehala biti gledalec. Zato se njen pogled ravna po sluhu, kar je dober dokaz, da za pogled niso nujne oči. Evfrozina le enkrat skriva pogleda čez obzidek, toda tedaj kader ne pokaže tega, kar vidi, ne prevzame njenega subjektivnega vidika, pač pa se njen pogled montažno izmenja s pogledom Anastazije, prikazane v velikem planu. V tej izmenjavi dveh velikih planov je izvršeno videnje, da bi se srečala oba pogleda – pogled žrtve in pogled zločinca: Evfrozina namreč tvega pogled čez obzidek šele tedaj, ko je že postavila kupo s strupom na obzidek – s kretinjo, ki jo je videl samo gledalec – in zato, da bi se prepričala o izidu svojega zločinskega podjetja. Tukaj pogled zahteva zločin ali – če rečemo s Hitchcockom – ni zločina razen za pogled. In ta pogled je seveda tudi gledalčev.

Tako bi lahko malo revidirali Morinovo »psihološko videnje«: česar se gledalec ne zaveda, ni to, da je on tisti, ki vzpostavlja »globalno videnje«, marveč to, da njega, gledalca, vzpostavlja oziroma vpotegne v fikcijo pogled, ki ugleda mrtvaško lobanjo. Jean-Louis Schefer zato ne govori zamen o gledalčevem zločinskem življenju: »Ta imaginarni svet me ne prizadeva, dejanja, ki ga odmerjajo, ne prečijo mojega življenja, pa vendar je prav ta svet tisti, kjer hočem na njegova telesa in videze opreti svoje mračne želje: kot da smo se v tem svetu in njegovih telesih naučili igrati z življenjem drugih v naše lastno zadovoljstvo« (*L'homme imaginaire du cinéma*).

Montažna 'igra pogledov', kot smo jo skušali orisati v nekem odlomku Ivana Groznega, temelji na velikih planih. In z velikim planom smo pri naslednjem poglavju Münsterbergove psihologije *photoplay* – pri pozornosti. To poglavje je nemara najlepši dokaz, kako je skoraj vsa zgodovina filmske teorije mirno spregledala svojega začetnika, saj še danes ponavlja ali izpeljuje to, kar je bilo izrečeno ali implicirano v Münsterbergovih ugotovitvah, ne da bi to kakorkoli omenila. Tako bi kot daljnosežno Münsterbergovo ugotovitev izpostavili tisto, ki sicer skopno in jedrnato zatrjuje, da se je umetnost filma pričela z invencijo velikega plana (ob stalni skrbi, da mora film oziroma 'foto-dramo' primerjati z gledališčem, je Münsterberg že zdavnaj pred Balazsom, Sadoulom in še kom zapisal, da je film prav z velikim planom »močno presegel gledališče«). Ta trditev namreč implicira, da film temelji na različnih planih in s tem na razkosanju prostora, na montaži (gibanja pa ne bi znova premlevali) – torej na vseh tistih elementih, glede katerih še dandanes velja estetski konsenz, da tvorijo bistvo filmske umetnosti.

Münsterberg priliči vlogo velikega plana psihološki potezi pozornosti, ki je v tem, da »stvar, ki pritegne našo pozornost, stopi v ospredje, medtem ko ostale stvari postanejo manj žive, manj jasne in počasi izginejo...« Veliki plan to doseže z izoliranjem posameznega detajla, zato ga Münsterberg opiše kot tehniko, ki »objektivira naše mentalno dejanje pozornosti«. Glede na to, da je imela že pri izkustvu filmskega gibanja bistveno vlogo prav »notranja mentalna aktivnost«, je nemara primerno, da ponovno opozorimo na izvirnost in doslednost Münsterbergovega postopka: ta odkriva sorodnost med filmom in gledalčevim mentalnim mehanizmom v vsaki posamezni tehniki, da bi slednjič izzvenel v estetski tezi, da je v filmu »objektivni svet zunanjih dogodkov tako preoblikovan, da postane priličen subjektivnim duševnim gibanjem«.

Čeprav so se Münsterbergova dognanja opirala na v estetskem pogledu bedna filmska dela, so vendarle upoštevala film le na stopnji, ko je potencialno že dosegel svoje 'bistvo'. Če mu je to med drugim uspelo prav z velikim planom, ki je izhajal iz famozne 'osvoboditve' kamere, tedaj pač moramo spomniti na ugotovitve zgodovinarjev in teoretikov, da je ta invencija pomenila prelomnico v zgodovini kinematografije. Tu je ne bi na široko opisovali, pač pa bi jo povzeli z lucidno Balazsovo ugotovitvijo, da se je z uvedbo velikega plana nemi film »ponotranjil«: dogajanje, ki mu je dotlej kraljevalo burleskno telo, se je preneslo na obraz, kjer »se spopadajo divje strasti, misli in čustva«, oziroma v »duhovno dramo«, kjer »se ne križajo meči, temveč pogledi« (*Filmska kultura*). Münsterberg je osredotočenost gledalčeve pozornosti na igralčev obraz pojasnjeval z odsotnostjo govora v nemem filmu, kar nam ponuja lep nastavek za preobrat: če se je veliki plan usmeril na obraz, tedaj ne zato, da bi zamašil odsotnost govora, marveč da bi prav nasprotno dal videti, kako je govor v nemem filmu že navzoč in kako v svoji neslišnosti aficira govoreče osebe. Veliki plan ni skušal pokazati, o čem osebe govorijo – za to so bili pač bolj primerni mednapisi – temveč prav to, da so, brž ko govorijo, že prizadete z afektom oziroma ujeete v register želje. Sam Münsterberg to nekako že nakaže, ko glede t. i. nehotene pozornosti omeni, da jo še posebej pritegne to, kar »vzbuja upanje ali strah, navdušenje ali ogorčenje«. In film, ki naj usmerja gledalčevo pozornost, jo pač najlažje z velikimi plani, kjer nastopajo emocije, ki najbolj vznemirjajo že našo »nehoteno pozornost«. Veliki plan se potemtakem kot parcialna vizija omeji zgolj na emocijo, ne pokaže nič drugega kot emocijo in na neki način izniči ali vsaj marginalizira vso realnost, ki je enostavno ni več videti: veliki plan namreč eliminira globino polja, na katero se opira iluzija realnosti filmskega prizora, da bi spravil na površje emocijo, razrešeno vseh časovno-prostorskih koordinat.

Gilles Deleuze v svoji knjigi *L'image-mouvement* (Ed. Minuit, 1983, Paris), ki velike-mu planu nameni obširno poglavje, namesto emocije uporablja afekt, ki ga veliki plan oziroma obraz izraža v čistem stanju, takorekoč kot entiteto. Za Deleuza namreč ni velikega plana obraza, ker je obraz sam že veliki plan in veliki plan obraz, »oba pa sta afekt, podoba-afekcija«. Toda afekt nastopa kot izraz, čeprav se lahko obraz tudi zbrše v afektu, ki je v tem skrajnem primeru Strah. Obraz tako postane brezizrazen, vendar je to na bistveno drugačen način kot v znamenitem eksperimentu Leva Kulešova z igralcem Možuhinom: tu obraz ni postal brezizrazen, marveč je Kulešov velike plane istega brezizraznega Možuhinovega obraza montiral enkrat s planom mrliča, drugič s planom razgaljene žene, tretjič s planom obložene mize itn. Kulešovu je šlo predvsem za preizkus montažnih učinkov in za novi način vodenja igralcev, ki naj bi prenehali z zavijanjem oči in pačenjem obraza, rezultat pa je pokazal, da se ta metoda obnese tudi za vodenje gledalca: tisti, ki so prisostvovali temu eksperimentu, so namreč zatrjevali, da so videli na Možuhinovem obrazu izraze strahu, poželenja in lakote. In čeprav igralčev pogled ni bil usmerjen, se je pokazalo, da gledalec išče na zaslonu prav pogled, in sicer pogled, ki bi izdal neko namero ali željo oseb; a vtem ko išče poglede drugih, gledalec pozabi, da vidi pravzaprav samo ekran.

Za gledalca, strmečega v zaslon, bi potemtakem lahko dejali, da je nemara res ujetnik, vendar ne toliko ujetnik platonske votline, kakor ujetnik invalidskega vozička (oziroma stolčka), kjer se – priklemjen na svoj sedež – prepusti pogledu, da ga vodi skozi labirint fikcije. To pozicijo gledalca smo seveda skovali po vzoru invalida v Hitchcockovem *Dvoriščnem oknu* (Rear Window), ki ponuja plodno podlago za nekoliko bolj izčrpno primerjavo.

V tem filmu invalid sedi ob oknu, od koder ima razgled na dvorišče in tri hišna pročelja z okni, ki funkcionirajo kot majhni zasloni. Invalid nenehno fotografira nasprotno okno in na podlagi fotografij rekonstruira oziroma montira zločin. Invalid je tako na neki način režiser te zločinske fikcije, tako kot je *Dvoriščno okno* film o snemanju in montaži. Toda z invalidovim subjektivnim pogledom, ki postane 'režiserski', se ujema tudi gledalčev pogled, pri čemer je to ujemanje čisti učinek same forme. Invalidov pogled lahko zaobjame tri hišna pročelja, le eno ostane skrito – četrto, ki je prav tisto, na katerem je tudi njegovo okno. S tem pa ostane skrita oziroma izvržena možnost, da bi ta 'četrta' stran ponudila še vrsto drugih, nemara celo boljših razglednih točk, saj vendar invalidovo stanovanje na tej strani dvorišča ni edino. Tako pa filmski prostor s privilegiranjem invalidovega zornega kota zariše imaginarno formo stožca, ki ima konico na invalidovem oknu: na tem oknu, v tem okviru ali 'kadru' pa visi tudi gledalec, ki tako preslepljen pozabi, da ta razgledna točka ne more biti edini zorni kot. Tu vidimo, kako zares moramo vzeti Hitchcockovo izjavo, da dela filme za gledalca.

Hkrati pa moramo znova pritrditi daljnosežnosti Münsterbergovih postopkov, ki so to zajetost gledalca v samo filmsko formo teoretsko zasnovali, ko so v posameznih filmskih tehnikah odkrivali 'subjektivne poteze' oziroma ko so te tehnike asimilirali gledalčevemu mentalnemu mehanizmu. Kakor je namreč za Münsterberga veliki plan objektivacija gledalčeve mentalne dejavnosti pozornosti, tako je *flash back* »objektivacija naše spominske funkcije«, *flash forward* pa objektivira »našo imaginacijo, ki zmore anticipirati dejanja«. Razen teh dveh časovnih sprehodov nazaj in naprej pa lahko film proizvede tudi sočasnost različnih dogodkov in je zato »edina umetnost, ki ponuja gledalcu priložnost vsenavzočnosti«. Ti montažni postopki so za Münsterberga predvsem nova potrditev njegove osnovne teze, ki se oglašja v različnih formulacijah: če je bil v poglavju o pozornosti zunanji svet v filmu preoblikovan z dejanji naše pozornosti, pa zdaj »photoplay uboga zakone imaginacije prej kot zakone zunanjega sveta«.

Vendar je ta homologija med montažnimi postopki in psihološkimi funkcijami le nekoliko šepava, saj zanesljivo spodrsne vsaj na dveh mestih: če že pristanemo na to, da sočasnost različnih dogodkov ponudi gledalcu priložnost vsenavzočnosti – s tem zadržkom, da ta priložnost izhaja že iz same pozicije gledalca kot 'vseznajajoče instance' – pa se zadeva zaplete pri obeh časovnih sprehodih. *Flash forward*, ki je sicer redek postopek in predstavlja junakovo zamišljanje bodočnosti oziroma predvidevanje razvoja nekega dogodka ali situacije, prav gotovo opozarja na imaginacijsko dejavnost filmskih oseb, vendar nima veliko skupnega z imaginacijo filmskega gledalca. Ali, natančneje, prav nič več kot film v celoti, kolikor predstavlja imaginarni svet. V *flash forward* ni objektivirana naša imaginacija, marveč je v njem 'subjektivirana' imaginacija filmske osebe. V najboljšem primeru ali na bolj poetičen način bi *flash forward* nemara lahko vzeli kot metaforo samega filmskega dela, pač v tem minimalnem pomenu, kolikor gre pri tem prav tako za zamišljanje, predvidevanje in načrtovanje dogodkov in situacij, skatka, za konstruiranje fikcionalnega veselja.

Nekoliko dlje bi se pomudili pri *flash backu*, glede katerega bi dejali, da je prej kot »objektivacija naše spominske funkcije« za gledalca manifestacija pripovedne funkcije. *Flash back* se lahko pojavi na več načinov: npr. kot hipni spomin, ki ga oseba obudi, ko zagleda določen objekt ali zasliši določene besede in zvoke – v filmu Briana de Palme *Oblečena za umor* (Dressed to Kill) prejme ta spominska vloga *flash backa* simptomalno razsežnost, saj nastopi zmerom tedaj, ko oseba ugotovi, da je nekaj pozabila ali zgubila. Pogosto je uporabljen za vizualizacijo neke vmesne pripovedi ali pričevanja – dober primer bi bil znameniti film Kurosawe *Rašamon*, ki pa je bolj dragocen po tem, da s *flash backi* različnih oseb ravno problematizira status pričevanja o nekem dogodku (zločinu) in obenem postavi pod vprašaj dogodek sam: ta v različnih spominskih pripovedih ni več isti, ker ga vsaka pripoved ali, točneje, vsak pripovedovalec drugače prikaže, pač glede na to, kot se želi videti vanj vpletenega oziroma kot bi želel,

da ga drugi vidi. Ta drugi je sodnik, torej tisti, ki naj presodi, kdo je krivec; na tem sodniškem mestu pa se znajde tudi gledalec, ki pa še težje o čem presodi, ker ga je ujela vsaka zgodba. Tako je edini, ki lahko odloči, mrlič.

Pod vplivom psihoanalize se je zlasti v ameriški kinematografiji pojavila množica del, kjer je imel *flash back* vlogo 'razodetja' travmatičnega dogodka iz preteklosti — tu bi se spomnili na Walshov film *Preganjan* (*Pursued*), ki je sicer skoraj v celoti sestavljen iz *flash backov*, vendar vsa pripoved temelji prav na tem, česar se junak v svojih spominih ne more spomniti: ko je to 'travmatično jedro' reprezentirano, je zgodbe konec.

To seveda še zdaleč ni dovolj izčrpna kategorizacija pojavnih načinov *flash backa*, vendar bi nemara že lahko zadostovala za približen očrt njegove pripovedne vloge: ta bi bila predvsem v opisovanju in pojasnjevanju, kolikor pač *flash back* prispeva k temu, da pojasni značaj osebe in upraviči njeno obnašanje ali celo ponudi ključ za razrešitev uganke. *Flash back* bi tako nastopal kot vložek resnice, še posebej, če ima vrednost simptoma. Toda tedaj ga ni treba videti le kot ponavljanje-v-sedanosti nečesa minulega, kot sled bivše travme, ki se oglašja v aktualni zgodbi, marveč kot sled tistega, kar na neki način šele bo: *flash back* kot simptom zastopa tisto, kar bo pripoved šele odkrila, kar pomeni, da jo bistveno določa že v njenem aktualnem poteku.

In spet bi skušali metaforično reči, da *flash back* zajema film sam, in to nemara veliko bolj zanesljivo kot *flash forward*, saj je podoba, ki — denimo, po Sartru — pomeni »navzočnost odsotnosti«, gotovo neke vrste spomin. Stephen Heath npr. na tej karakteristiki podobe utemelji tudi definicijo filma, ki je zanj čisto spominski spektakel, ker je filmska fikcija »spomin realnosti« (*Questions of cinema*, 1981, London).

Tu pa nam vendarle gre predvsem za gledalca, zato bi se posvetili njegovemu spominu: njegovemu subjektivnemu spominu in ne več filmski »objektivaciji naše spominske funkcije«. To bi bil torej spomin, ki zanj mislimo, da smo ga ohranili, ko smo zapustili kinodvorano, in ki se potrjuje z občasnim pripovedovanjem tega, kar 'smo videli'. Čeprav je v tem spominu že nekaj 'nas samih', je to še zmerom bolj ali manj 'manipulativni' spomin, namenjen temu, da naknadno proizvede nekakšno ekvivalenco videnih predmetov, zvedljivih na splošne strukture percepcije (oziroma reprodukcije) vidnega. Ob tem 'naknadnem' spominu pa gre še za drugačen spomin, za spomin, ki se ga — če rečemo s Scheferjem — učim prav kot gledalec: »Filmski gledalec je ujet v to novo svobodo, kjer gleda nekaj svojega, kar se ni nikoli zgodilo: on se torej — paradokso — uči svojega spomina (*L'homme ordinaire du cinéma*). Toda kakšnega spomina? Pri Scheferju je odgovor raztresen po celem tekstu, v prav literarnih opisih, v aforizmih, metaforah, ali v kakšni jedrnatih trditvi. Izbrali bi tisto, ki govori o spominu na »ta drugi svet želje in drugo telo, v katerem živimo, ne da bi vedeli«, a obenem pripomnili, da se Schefer niti malo ne zmeni za priljubljene primerjave med filmom in sanjami. Njegova knjiga pravzaprav ne govori o filmu, marveč o nas v filmu ali, bolje, govori o filmu, kolikor je v nas, vtem ko nas zbriše s sveta in obenem doseže, da svet izgine v nas. Film je v nas na način »nevidne sobe, kjer se obračata hkrati upanje in fantom notranje zgodovine«, in kjer »mučimo — v odsotnosti objekta — človeško vrsto«. S tem bi se ujemala Scheferjeva prisposoba filma kot čudnega mostička, ki bi — prej kot k trajanju pripovedi, razsutih zunaj nas — vodil h globoki involuciji življenja in notranje podobe. V kinu potemtakem nisem navaden gledalec, ki mu je predločen neki imaginarni svet, marveč prej zagotovilo prenosa filmskih slik: in če si te slike bolj ali manj popačeno zapomnimo, tedaj ne zato, ker smo jih bolje videli, marveč zato, ker so se zelo hitro odtrgale od filma in ker njihova moč trajanja izvira od tod, »da so nas nekoč fotografirale; to tudi pojasnjuje nejasen strah, ki vztraja tudi v našem največjem ugodju — strah, da smo v teh slikah mi sami«.

Zadnje, četrto poglavje Münsterbergove psihologije filma zasedajo emocije, ki verjetno še najbolj neposredno zadevajo gledalca: »Filmske osebe so za gledalca predvsem subjekti emocionalnih izkustev.« Pri tem gre za dve vrsti emocij: ene so tiste, ki jih doživljajo filmske osebe, druge pa so »naši lastni občutki, s katerimi reagiramo na dogajanje v igri«. Ta ločitev emocij je striktno moralistična in normativna, saj dopusti gledalcu le določene »lastne občutke« — prav tiste, ki se ne smejo identificirati z emocijami negativnih oseb: »Če podlež zlobno uživa, si gledalec ne deli njegovega občutja.« Krivdo za to nesrečno izjavo moramo pripisati dejstvu, da je bil Münsterberg neokantovec in eksperimentalni psiholog, ki bržkone ni poznal Freuda. To pa še ne pomeni, da Freudovo odkritje ambivalentne narave identifikacije, ki se prav nič ne pomišlja pred zlobnimi užitki, pri Münsterbergu ne bi bilo navzoče: navzoče je ravno v obliki moralistične zapovedi gledalčevih lastnih občutkov oziroma prepovedi identifikacije gledalčevih emocij z 'negativnimi' emocijami — prepovedi, ki seveda predpostavlja, da je taka identifikacija v kinu že na delu. Münsterberg sicer nikoli ne uporabi besede identifikacija, vendar njen proces dovolj nazorno opiše, ko zatrdi, da je »relacija podob do občutkov oseb v igri in do občutkov gledalcev povsem ista«. Vendar Münsterberg ni več teoretik, ko izjavi, da v 'negativnih' primerih ta relacija ne more več biti ista. Privoščili bi si domnevo, da Münsterberg v tej moralistični drži pravzaprav povzema svojo gledalsko izkustvo, ki si je dalo opravka predvsem z melodramami (sodeč po v knjigi citiranih naslovih), te pa so — kot sam pravi — s prav elementarnimi občutki forsirale razmejitve med 'dobrim' in 'zlim'. Toda že burleska, ki je Münsterberg očitno ni dobro poznal ali pa je ni resno jemal, bi zamajala podlago njegove delitve emocij: ta bi prav težko rezervirala za gledalca kakšne njemu lastne občutke, saj se ti občutki — pod vplivom komičnih učinkov — brez večjih zadržkov prepuščajo zlobnim užitkom, bodisi tako, da se ob napadalnem gagu, ki laska gledalčevem sadističnem gonu, gledalec smeji skupaj z napadalcem, ali pa tako, da se ob gagu z nerodnostjo smeji na račun žrtve in uživa v njeni degradaciji (še posebej, če gre za ugledno ali avtoritetno osebo).

Vsekakor pa je Münsterberg v okviru emocij zastavil problem, ki bo postal osrednji v vseh kasnejših teorijah o gledalcu — namreč problem gledalčeve identifikacije. Nekoliko podrobneje bi ga predstavili pri avtorju, ki je nemara še najbližji Münsterbergu, čeprav ga (sodeč po citirani literaturi) ni poznal in čeprav je ta bližina osnovana le na posameznih izjavah, nikakor pa ne na metodi. Gre za francoskega antropologa Edgarja Morina, ki je v knjigi *L'homme imaginaire du cinéma* (Ed. de Minuit, Paris, 1956; v srbohrv. prevodu *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967) razvijal primerjavo med filmom in magijo in prišel tudi do teh trditev, ki skoraj osupljivo spominjajo na Münsterberga: »Vse, kar lahko rečemo o filmu, velja tudi za človeški duh, za njegovo moč ustvarjanja in ohranjanja podob.« Ali: »Film ne daje le odraza sveta, marveč tudi odraz človeškega duha.« In ker se mu to posreči tudi kot »pomembnemu dosežku industrijskega mašinstva« — torej v lastnosti, ki jo je Münsterberg zanemaril — pač ni več tako naključna mašinska metafora, s katero postane film »neke vrste duh-mašina ali stroj za mišljenje, skoraj robot.« (Omenili bi še, da mašinske metafore v zgodovini filmske teorije niso tako redke: njihov »oče« pa je nedvomno Eisenstein z znano prisposobo — film je kot traktor, ki naj preorje gledalčevo zavest).

Seveda tudi Morin zadene ob vprašanje gledalčeve identifikacije v okviru emocij oziroma — kot temu pravi — »afektivne udeležbe«, *la participation affective*. Ta izraz si je sposodil pri filmologih, vendar ga je iz psihološke perspektive prestavil v antropološko in interpretiral v skladu s svojo »magično« konceptijo filma. Ta predpostavlja sorodnost ali, točneje, »genetično in strukturalno« vez med filmsko in magično percepcijo, ki temelji na verovanju v dvojnika oziroma na »sistemu, ki ga določa verovanje v dvojnika, v metamorfoze in vsepričujočnost, v vesoljno fluidnost, vzajemno podobnost mikrokozmosa in makrokozmosa, v antropo-kozmomorfizem«. Vse te poteze pa določajo tudi svet filma: tako bi bila podoba dvojnika, ki »uteleša najbolj noro subjektivno potrebo — nesmrtnost«, fotografija pa bi nemara lahko pokrivala vso antropološko področje od spomina do fantoma. Prvim filmskim pojavom dvojnika in fantoma, oziroma prvim metamorfozam, ki so jih uvedli Mélièsovi triki, Morin pripiše zgodovinsko zaslugo »preobrazbe kinematografa v film«: če namreč Lumièrov kinematograf »po nastanku in bistvu pomeni podvajanje — pojav dvojnika v magičnem ogledalu ekrana,« pa Mélièsov film »po nastanku in bistvu pomeni preobrazbo — sprehod skozi to ogledalo; preobrazba je bila izvedena s trikom, ki je že sam preobrazba in spada v isto družino kot vedeževanje, okultizem, čaranje ipd. S tem magičnim svetom preobrazb naj bi se ujemala tudi filmska preobrazba prostora in časa, preobrazba, s katero se je film razvil v »popoln sistem vsepričujočnosti, ki gledalcu dopušča, da se prestavi na katerokoli časovno-prostorsko točko«. Filmsko »oživljanje« negibnih predmetov, zamenjava predmeta in osebe, »veliki plan obraza kot pejsaž in pejsaž kot obraz«, pa so za Morina postopki, ki prevajajo temeljni antropokozmomorfizem filma: »To nenehno preobračanje duše stvari v stvari duše ustreza globoki naravi filma z zgodbo.«

In prav v tem antropo-kozmomorfičnem »bistvu« filma ima sedež tudi gledalčeva afektivna udeležba, ki je »v bistvu drugo ime za proces projekcije-identifikacije«. Ta proces je uzrt v antropološki perspektivi, kjer ima obliko avtomorfizma (neki osebi prisojamo naše lastne karakterne poteze in težnje), antropomorfizma (vnašanje človeških potez v materialne stvari) ali metamorfizma (imaginarne tvorbe, halucinacije, prividi ipd.). Projekcija in identifikacija pravzaprav napotujeta druga k drugi, »saj je projekcija v drugega že neke vrste identifikacija«, predvsem pa predstavljata »sklop, ki vlada vsem psihološkim pojavom, ki deformirajo objektivno stanje stvari«. To pa so ob magičnih pojavih dvojnika in preobrazb tudi vsi filmski pojavi, ki težijo k temu, da bi objektivni sliki dodali subjektivne strukture. Za preobrazbo kinematografa v film naj bi bil odločilen ravno prodor subjektivnih sil v objektivno sliko, kar za Morina pomeni, da mehanizem projekcije-identifikacije deluje že »na samem začetku in kot temelj filmske percepcije«. Obenem pa tudi kot »jedro« estetskega stališča, ki se tudi pri Morinu docela ujema s formulo »dobro vem ... pa vendar ...«. Za Morina je namreč estetsko stališče določeno prav prek zveze med realno vednostjo oziroma »budno zavestjo«, ki razblini »magijo filma«, in subjektivno afektivno udeležbo, ki utrjuje vero vanjo.

Vso pozornost zasluži tudi Morinova teza, da je vsa filmska tehnika naravnana v izzivanje, pospeševanje in ojačevanje procesa projekcije-identifikacije, torej gledalčeve afektivne udeležbe. Vsa tehnika, se pravi, gibljivost kamere, nizanje kadrov, ritem, upočasnjevanje ali pospeševanje gibanja, glasba, barva, osvetlitev, lestvica planov, snemalni koti itn. Tu bi se seveda spet morali spomniti Münsterberga, ki je asimilirал filmske tehnike (sicer ne v tako velikem obsegu) posameznim mentalnim dejavnostim in s tem v bistvu opredelil zajetost gledalca v filmskih formalnih postopkih. Morda bi zadostovalo, če bi omenili le snemalne kote in lestvico planov, ki v glavnem vodijo ples gledalčeve identifikacije s svetom pripovedi in njegovimi osebami: vsak snemalni kot, pa naj bo »anonimni« ali zorni kot določene osebe, med različne figure nujno vpiše neko hierarhijo, podeli jim večjo ali manjšo pomembnost, privilegira vidik določenih oseb, in z vsem tem hkrati premešča in usmerja gledalčevo identifikacijo. Lestvica planov, ki je o njej Hitchcock rad trdil, da je privilegirano režijsko sredstvo za manipulacijo gledalčeve identifikacije z osebami oziroma za stopnjevanje njegovih emocij, pa z igro bližin in razdalj podpira gledalčeve odmike in ponovna osredinjenja okoli oseb, obenem pa vsako osebo vpiše v omrežje odnosov znotraj predstavljenega prizora. Podobno vlogo imajo tudi vse druge filmske »tehnike«, ki na ta način prispevajo k temu, da »film predstavlja simbiozo sistema, ki skuša vključiti gledalca v njegov potek, in sistema, ki skuša vpeti potek filma v gledalčev psihični tok« (Morin).

Morin povezuje navzočnost afektivne udeležbe z gledalčevo pasivnostjo oziroma z odsotnostjo njegove »praktične udeležbe«: po antropološkem zakonu naj bi namreč ljudje, ki jim je odvzeta moč posredovanja, postali bolj občutljivi. Ta pasivnost in nemoč pa postavljata gledalca v regresiven položaj, toda prav v tem položaju se mu šele »odpro vrata mita, sanj in magije.«

Ta vrata se gledalcu odpro, ne da bi sam mignil, oziroma prav zato, ker je negiben, otrpel pod snopom svetlobe in viseč pod velikanskimi sencami, ki preletavajo ekran. Njegova motorična funkcija, ki sicer velja za pomeben moment izkustva realnosti, je močno okrnela, in nemara je prav ta okrnitev gledalčevega telesa tista, ki — skupaj s svetlobnimi bitji na ekranu — prispeva k prebuditvi spomina na »to drugo telo, v katerem živimo, ne da bi vedeli« (Schefer).

Danes ni več nobena skrivnost, da je prvi kino izumil Platon s svojo votlino, v kateri negibni osebki ne zmorejo več razlikovati med realnim in dozdevkom. Toda Jean-Louis Baudry se ni zadovoljil le s površno primerjavo med filmskim gledalcem in ujetniki Platonove votline, marveč je v mitu votline prebral »tekst označevalca želje, ki naseljuje iznajdbo kina, zgodovino invencije kina« (Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité, v Communications, št. 23, Seuil, Paris). Za platonsko votlino namreč ni bistveno to, da bi ponujala boljše ali slabšo imatacijo realnega, temveč to, da je že sam ta dispozitiv votline tisti, ki ustvari iluzijo ali, točneje, pozicijo subjekta, ki bi želel doseči stanje, v katerem se zaznave ne bi razlikovale od predstav. Prav v tem pa vidi Baudry tudi ključ famoznega vtisa realnosti, ki ga proizvaja kinematografski dispozitiv, kar predvsem pomeni, da ta vtis ne izhaja iz narave filmske slike in gibanja, kot so mislili filmologi, marveč iz odnosa subjekta do podobe. Kinematografski dispozitiv bi določal oziroma reproduciral umetno regresivno stanje, podobno sanjskemu (tudi v njem je motoričnost inhibirana), kjer se združujeta oziroma mešata predstava in zaznava: »Sanje proizvajajo več-kot-realno (plus-que-réel) za razliko od občutka realnosti, ki ga imamo v stanju budnosti.« To več-kot-realno bi prevajalo kohezijo subjekta z njegovimi zaznanimi predstavami, njegovo potopitev v predstave in kvazi-nemožnost, da bi se od njih odtrgal. V kinu gledalec seveda ne sanja, toda če se mu v sanjah dajejo predstave kot realnost v odsotnosti zaznav, pa se mu v kinu ponujajo podobe kot realnost prek zaznav: gledalec pač realno zaznava, toda to, kar zazna, so predstave, podobe, ki jim zaznave zagotovijo status realnosti. To je jedro vtisa realnosti, ki je lahko tudi močnejši od realnosti same.

Glede na to, da je ob gledalčevi poziciji pogosto evociran tudi 'svet otroštva', bi še omenili, da Jacques Lacan v tekstu o zrcalnem stadiju (»Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je«, v *Écrits*, 1966, Paris) identifikacijo s podobo — identifikacijo, ki je ključna za zametek jaza — prav tako povezuje z otrokovo motorično nemočjo. Otrok med šestim in osmim mesecem starosti še ne more uskladiti svojih gibov, medtem ko se lahko s pogledom prepozna v zrcalni podobi, ki s svojo popolnostjo anticipira njegovo lastno dovršitev — je sklenjena, medtem ko on ni. Ta podoba je seveda njegova, vendar pa je hkrati podoba nekoga drugega, saj je on sam v razmerju do nje pomanjkljiv. Tukaj gre torej za dualno relacijo, v kateri se jaz konstituira prek imaginarne odtujitve, tj. prek identifikacije s podobo kot s podobo drugega. Ta identifikacija s podobo drugega je matrica vseh kasnejših identifikacij s podobnikom, je torej neke vrste 'primarna identifikacija', ki določa jaz ne kot enotnega in poenotujočega, marveč kot »ropotarnico imaginarnih identifikacij« (Lacan). To pa pomeni, da je jaz — že od svojega vznika naprej predan imaginarnemu in slepilu — v temelju neka prevara.

Pri Freudu je primarna identifikacija »najprvotnejša oblika čustvene navezanosti na objekt« (»Množična psihologija in analiza jaza«, v zborniku *Psihoanaliza in kultura*, DZS, 1981, Ljubljana): to je razmerje nerazlikovanosti med jazom (otrokom) in drugim (materjo), med subjektom in objektom, razmerje, kjer objekt še ni postavljen kot neodvisen. Sekundarne identifikacije se konstituirajo na osnovi ojdipovske faze in njene razrešitve. Ojdipovsko krizo karakterizira — grobo rečeno — skupek želja do staršev: ljubezen in spolna želja do starševske figure nasprotnega spola, sovraštvo in smrtna želja do starševske figure istega spola. Vendar je Freud zmerom vztrajal pri temeljni ambivalentnosti teh investicij: deček, ki je npr. začel s čisto seksualno zasedbo objekta pri materi, spozna, da mu je oče napoti, obenem pa se prav zaradi nemogoče zadovoljitve želje, katere prepovedani objekt je mati, identificira z očetom kot tistim, ki nasprotuje njegovi želji. Freud pa omenja še drugi tip identifikacije, ki je odločilna pri nevrotični tvorbi simptomov: to je identifikacija, ki lahko nastopi namesto izbire objekta in ki po regresivni poti, takorekoč z introjekcijo objekta v jaz, postane nadomestek za libidinalno objektno vezanost (pri tem pa poudarja, da gre zmerom za opuščeni ali zgubljeni objekt). Značilno za to identifikacijo je, da posnema eno samo potezo določene osebe: Freud omenja primer nevrotičnega dekleta, ki »dobi isti bolezenski simptom kot njena mati, na primer isti mučni kašelj« (identifikacija tukaj seveda izhaja iz Ojdipovega kompleksa in pomeni sovražno voljo nadomestiti mater, simptom pa izraža objektno ljubezen do očeta). Tudi ta identifikacija prek edine, unarne poteze je temeljno ambivalentna, ker se lahko nanaša tako na ljubljeno kot na osovraženo osebo.

Edgarju Morinu pripada zasluga, da je na področju filmske teorije prvi prepoznal in afirmiral ambivalentni značaj gledalčeve identifikacije. Toda ta značaj, ki ga imenuje »polimorf-nega«, je pravzaprav izpeljal iz filma samega, ki lahko »spodbudi gledalčeve identifikacije z najbolj sramotnimi, prezira vrednimi osebami«. Še več, film je odprt za vse afektivne udeležbe — od najbolj 'pozitivnih' do najbolj 'mračnih' — in je zato »idealna tehnika afektivnega zadovoljevanja«. In v tem je namara tudi razlog tega, da lahko gledalec brez večjega dolgočasje spremlja na ekranu celo take neumnosti, ki jih npr. v romanu ne bi prenesel.

Dvojno, primarno in sekundarno identifikacijo, ki jo je odkrila Freudova psihoanaliza, pozna danes tudi filmska teorija, kjer so jo uvedle Baudryjeve raziskave o t. i. »bazičnem aparatu« oziroma kameri (»Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base«, v *Cinéthique*, št. 7-8, 1970). Primarna identifikacija v kinu bi bila identifikacija s subjektom videnja oziroma z instanco predstavljanja, ne pa s predstavljenim svetom: »Gledalec se torej ne identificira toliko s predstavljenim, s samim spektaklom, kot s tem, kar ga postavi v igro ali na sceno: s tem namreč, kar ni vidno, marveč daje videti in v isti potezi prisili gledalca, da vidi to, kar vidi.« Gledalec se v primarni identifikaciji potemtakem poisti z »očesom kamere«, ki je vse videlo že pred njim in ga postavilo, »prisililo« v položaj, kjer vidi isto. To pa pomeni, da se gledalec pravzaprav identificira s samim sabo kot pogledom: on je tisti, ki vidi ta pejzaž s privilegiranega zornega kota, ali spremlja z očmi, ne da bi mignil z glavo, tega jezdeca v galopu, ali ki s pogledom preleti prizor (v primeru panorame) itn. Gledalec sicer neke dobro ve, da je kamera tista, ki je spremljala osebo (v vožnji) ali preletela prizor (v panorami), pa vendar primarna identifikacija doseže, da se poisti s subjektom videnja, s tem edinstvenim »očesom kamere«, ki je vse priredilo tako, da gledalec vidi prav — in zgolj — to, kar vidi: na vnaprej določen način in s privilegiranega mesta. Čeprav je gledalec v sliki (fizično) odsoten, pa je obenem na neki način nad-prisoten, navzoč kot žarišče zaznavanja slike, kot vseznavajoči, »vsevidni« subjekt.

Christian Metz je v delu *Signifiant imaginaire (Imaginarni označevalec)*, U.G.E., 1977, Paris), kjer povzema Baudryjevo koncepcijo primarne identifikacije, v prav münsterbergovskem slogu prišel do ugotovitve, da je filmska tehnologija metafora mentalnega procesa. V aktu videnja so reprezentirani temeljni mehanizmi kinematografskega dispozitiva: ta postavlja gledalca kot svetilnik, ki podvaja projektor, ki sam podvaja kamero, obenem pa kot senzibilno površino, ki podvaja ekran, ki podvaja filmski trak.

Primarna identifikacija, ki deluje tudi v neigranih filmih in celo v filmih brez oseb, kjer še zmerom ostaja fikcija pogleda, utemeljuje možnost sekundarne identifikacije, tj. gledalčevega poistenja s predstavljenim svetom pripovedi in njegovimi osebami. Običajno je ta identifikacija razumljena prav kot poistenje z osebo kot figuro gledalčevega podobnika in kot žariščem njegovih emocionalnih naložb. In če je že res tako, pa bi bilo zmotno to identifikacijo pripisati gledalčevi simpatiji do te ali one osebe: tu bi že morali upoštevati Freudovo odkritje, da se z nekom ne identificiramo iz simpatije, marveč simpatija šele nastane iz identifikacije, kar z drugimi besedami pomeni, da ni vzrok, temveč učinek identifikacije. To se še posebej nazorno pokaže pri t. i. parcialni identifikaciji, identifikaciji prek edine, unarne poteze, ki je lahko npr. način govora določene osebe, neka njena kretnja, navada, kos obleke itn., pri čemer ima lahko ta oseba tak karakter in izraža tako ideologijo, da bi gledalec v realnem življenju čutil do nje prej averzijo kakor simpatijo. Tako lahko ponovno vidimo, kako se v kinu učimo svojega spomina, namreč spomina na to, kar nismo vedeli, da je v nas.

Verjetno ni treba posebej poudarjati, da se v kinu še zdaleč ne identificiramo le s »pozitivnimi«, »dobrimi« liki, čeprav dobršen del kinematografije masivno vsiljuje monolitno identifikacijo s stereotipno tipologijo oseb: dober, slab, hudoben itn. Taka identifikacija z osebo-tipom množično potrjuje svojo učinkovitost, ki bržkone veliko dolguje reaktivaciji afektov, ki izhajajo iz identifikacij z vlogami iz ojdipovskega teatra: npr. identifikacija z osebo — nosilko nasprotovane želje, občudovanja junaka, ki figurira ideal jaza, strah pred očetovsko figuro itn. Toda tudi v teh primerih gledalčeva identifikacija le ni tako monolitna, trajna in nespremenljiva, kot se zdi, ali — iz psiholoških razlogov — usmerjena le na nekaj glavnih oseb.

To bi skušali — vsaj v grobem — pokazati ob filmu, ki prav nič ne skriva tipološke opredelitve oseb, vendar jo obenem na določen način sprevrže ali vsaj spodje. Gre za film Jacka Arnolda *Ni imena na krogli* (No Name on the Bullit), ki predstavi tole zgodbo: v neko mestoce prihaja črno oblečeni kavboj — »negative« — že na prvi pogled — in najame hotelsko sobo. Pri tem pove svoje ime — John Gant, ki zaneti pravi preplah (hotelir na vrat na nos zdrvi k šerifu naznaniti, kdo je prišel). Vsi namreč vedo, kdo je John Gant: plačan morilec, ki pa — po šerifovem pojasnilu — opravlja svoj posel dovolj pošteno, zmerom v dvoboju in ob pričah, tako da mu zakon nič ne more. Vse do sem je gledalec šele uveden v razmerje sil, obenem pa še rahlo naklonjen identifikaciji z Gantom, ki je predstavljen kot malo skrivnostna in srhljiva ter na svoj način poštena figura (v to identifikacijo ga nagne že situacija Gantovega prihoda: ko vstopi v hotel in pove svoje ime, se vsi nemudoma razkropijo, kar izzove komične učinke in obenem poveča Gantovo figuro). To identifikacijo prekine uvedba nove osebe — zdravnika, ki je prav tako že takoj opremljen z vsemi vrlinami tipa »pozitivca« (je odkrit in močat, spoštuje očeta in ljubi zaročenko itn.). Če se gledalec z njim še ne poisti, pa nedvomno identificira Gantovega nasprotnika, kar ga nekako že pripravi na iztek zgodbe, kjer bodo »dobre sile« zmagale (in tu je spet odločilna situacija, ki predstavi zdravnikovo spretnost v metanju kladiva). Medtem pa Gantovo ime kot srhljiv označevalec že razsaja po mestu, kjer se vsi sprašujejo, koga je prišel ubiti. Toda nekateri — oziroma prav določeni »tipi« — se kar sami od sebe prepoznajo kot možne žrtve: to so bankirji, premožni farmarji in preplašeni ljubimec, ki se boji moža, kateremu je speljal ženo. Skratka, sami osebki s »slabo vestjo«, z nekim preteklim grehom ali krivdo na ramenih, pri čemer seveda ni zanemarljivo, da so to — z izjemo nesrečnega ljubimca, ki je čisti in za western »škandalozen« poraz močatosti — lokalni mogočnejši, ki so do svoje moči in bogastva očitno prišli na sumljiv način. Gledalec se v teh trenutkih že težko ubrani identifikacije z Gantom, ki vsi zadevo prenaša z dostojanstveno mirnostjo in ironijo. Toda potek pripovedi ga ponovno potisne v bližino zdravnika, ki ugotovi, da je Gant prinesel bolezen v mesto — strah, ki je vse okužil in povzročil, da so se tisti, ki so se imeli za žrtve, pričeli med sabo pobijati. Zdravnikova vloga postane

še toliko bolj odločilna, ker zadeva ni več v pristojnosti zakona (šerifa Gant v dvoboju rani v roko) in sega v 'višje', bolj sublimne sfere (zakon je fizično in pravno nemočen, pa tudi poskus, ko 'ljudstvo' vzame zakon v svoje roke, spodleti). Zdaj gre za vprašanje, kdo je pravi zdravnik: ta, ki ga trupla in epidemija strahu pripravijo do tega, da se v svoji praktični in etični zdravniški optiki zagleda kot tisti, ki naj prežene 'vir bolezni', ali ta, ki je sicer sam prav tako 'operativec' in po naročilu enega lopova ubije drugega, vendar obenem nastopa v simbolni vlogi zbujevalca mračne preteklosti, potlačenega v urejeni površini sedanjosti? V to vprašanje je zajet tudi gledalec, ki se lomi v svojem identifikacijskem plesu in nemara nazadnje pristane pri 'črnem' partnerju, ko se v finalu izkaže, da je bila mračna preteklost doma prav v hiši, ki jo je zdravnik tako ljubeče čuval (oče zdravnikove zaročenke, sodnik, je nekoč sodeloval v korupciji na visoki ravni).

Ta opis bi lahko sklenili s Hitchcockovo izjavo, da je film tem boljši, čim bolj uspel je 'negativec'. Če bi k temu dodali še omembo neke hitchcockovske situacije, bi nemara dobili to, kar smo skušali pokazati ob filmu Jacka Arnolda. Gre pa za tole 'elementarno' situacijo: neki vsiljivec se je vtihotapil v tujo sobo in zdaj brska po njej, takoj zatem pa kamera že pokaže osebo, ki se približuje svoji sobi; in to — kot pravi Hitchcock — pripravi gledalca do tega, da bi najraje vzkliznil: »Pozor, nekdo te bo zalotil!«. Na ta primer (in podobnih je nešteto) bi želeli opreti našo sklepno trditev, da je gledalčeva identifikacija prej učinek strukture in situacije, kakor pa stvar psihologije. Vsaka posamezna situacija in način, kako je ponujena gledalcu, sta tista, ki strukturalno določata gledalčevo identifikacijo s to ali ono osebo v določenem trenutku filma. To nam lahko potrdi tudi izkustvo, ki ga imamo z gledanjem posameznih filmskih odlomkov, ali če pričnemo gledati film nekje na sredi: čeprav ne vemo nič o doslejšem poteku, bomo hitro spoznali silnice v tej sekvenci in kmalu našli svoje mesto, kar pomeni, da že deluje neka identifikacija, ki ne potrebuje nujno psihološkega poznavanja oseb ali njihove vloge v pripovedi. Za to identifikacijo zadostuje, da se v nekem prizoru oriše omrežje odnosov, torej neka situacija, ki v njej gledalec kmalu odkrije neko število na določen način in v določenem redu razporejenih mest oseb. In vsaka nova situacija prerazporedi mesta oseb in predloži novo omrežje intersubjektivnih odnosov znotraj fikcije. S tem pa se obenem premešča tudi mesto gledalca in njegova identifikacija z osebami: tako se lahko gledalec v enem in istem prizoru poisti tako z napadalcem, ki mu nudi sadistično ugodje, kot z žrtvijo, ki ga vleče v tesnobo; in podobno se bo v prizoru, kjer gre za neko afektivno zahtevo, poistil tako s tistim, ki izraža svojo željo, kakor s tistim, ki je njen naslovljenec in s katerim si lahko deli njegovo narcistično ugodje. Tako bi lahko dejali, da je v tem omrežju mest oseb, ki ga zmerom znova ustvari vsaka situacija, gledalec povsod na svojem mestu.

Zdenko Vrdlovec

Literatura

Jean-Louis Baudry, »Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base«, v Cinématique, št. 7-8, 1970.

S. Freud, »Množična psihologija in analiza jaza«, v zborniku Psihoanaliza in kultura, DZS, 1981 Ljubljana.

Edgar Morin, Film ili čovek iz mašte, Institut za film, 1967, Beograd.

Hugo Münsterberg, The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916, Dover Publication, New York, 1970.

Jean-Louis Schefer, L'homme imaginaire du cinéma, Éd. Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980, Paris.