

4. Hugo Münsterberg i psihološko-estetički pristup filmu

Dok se knjiga Vachela Lindsayja, obrađena u prethodnom poglavlju, s pravom smatrala jednom od prvih cjelovito formuliranih filmskih teorija, knjiga njemačko-američkog psihologa Huga Münsterberga *The Photoplay: A Psychological Study* uzima se kao prva znanstveno utemeljena i sistematska teorija filma (usp. Sinnerbrink 2009: 20; Blatter 2016: 17; Stam 2000: 29) nastala tek godinu dana nakon Lindsayjeve, odnosno 1916. godine. Usprkos uočljivim razlikovanjima, Münsterbergovu knjigu karakterizirala je vrlo slična sudbina kao i Lindsayjevu, odnosno i ona je tijekom povijesti filmskih teorija bila većim dijelom zanemarena sve do reizdanja 1970.²² kada je uočena njezina povijesna, ali i istraživačka važnost za tako rano razdoblje promišljanja o filmskom mediju.

Također, i Münsterbergovu knjigu karakterizirala je djelomična neobičnost vremena i mjesta njezinog objavljivanja. Naime, njegova je studija spoj psihologije i estetike filma baštinjena iz dviju vrlo različitih teorijskih tradicija, a zapravo rezultat dvaju polova njegovog obrazovanja i znanstvenih interesa. S jedne strane, riječ je o psihološkoj tradiciji *gestalt* i eksperimentalne psihologije koju je svojedobno studirao kod renomiranog Wilhelma Wundta te estetike 18. i 19. stoljeća ponajviše baštinjene iz klasičnog njemačkog idealizma Kanta i Schopenhauera. U tim istraživačkim okvirima Münsterberg knjigu objavljuje u SAD-u kao već tada ugledni znanstvenik na području primijenjene psihologije i to u kontekstu filozofskog pragmatizma kakav je njegovao njegov mentor William James, na čiji poziv i dolazi u SAD gdje ubrzo postaje voditelj laboratorija za eksperimentalnu psihologiju na Sveučilištu Harvard (usp. Czczot-Gawrak 1987: 200; Blatter 2016: 9). U tom pragmatičko-filozofskom i primijenjeno-psihologijskom kontekstu Münsterberg objavljuje *The Photoplay* kao visoko spekulativnu knjigu, osobito u drugom njezinom dijelu posvećenom estetičkim pitanjima o prirodi filmske umjetnosti, a za kojim nimalo ne zaostaje ni prvi dio knjige posvećen psihologijskim pitanjima kao dijelu opće estetike umjetnosti.

S druge strane, dok su za Lindsayja mnogi autori, poput Czczot-Gawraka, Monaca ili Stama, isticali dijelom uobičajenost pojave njegove knjige o filmskoj umjetnosti u vremenu već snažno profiliranih djela nijemog filma (poput Griffithovih) koje je i nastojao dodatno kritički afirmirati, za Münsterberga, primjericu, Dudley Andrew (1980: 16) ističe pojavljivanje *The Photoplay* u vremenu

²² Najrecentnije izdanje je ono iz 2003. koje je uredio Allan Langdale (usp. Ashton 2003), a najranija cjelovita kritička studija Münsterbergove teorije svakako je ona Donalda Fredericksena iz 1977. (usp. Stolnitz 1980).

siromaštva filmske prakse razdoblja sredine 1910-ih. Nesumjerljivost ovako naznačenih pogleda na dva autora rane teorije istog razdoblja rezultat je dvije stvari. Naime, Lindsay je kao filmofil i agilni kritičar još od sredine prvog desetljeća 1900-ih bio izložen i fasciniran filmovima, kasnije ističući one primjerke koji su visoko kotirali na ljestvici mogućih umjetničkih vrijednosti, dok je Münsterberg prve filmove počeo gledati tek godinu dana prije objavljivanja knjige i to filmove koji su prema pretpostavljenim društvenim normama vremena imali relativno nizak status (usp. Andrew 1980: 16; Griffith 1970: viii; Monaco 1982: 307). Dakle, njihov filmski horizont očekivanja bio je znatno drukčiji. Nadalje, i ciljana publika njihovih teorija bila je znatno različita. Dok je Lindsay nastojao knjigom afirmirati već postojeća umjetnička ostvarenja, poput filmova intime ili mase, obraćajući se ljudima senzibiliziranima za vizualne, likovne kvalitete umjetnosti, Münsterberg je nastojao afirmirati prvenstveno popularni film namijenjen širokom spektru ljudi, ali ponajprije akademskoj zajednici koja ga je smatrala nevrijednim ozbiljnog proučavanja. Za razliku od Lindsayja koji, čak i da je nastojao zagovarati umjetnički niževrijedna filmska ostvarenja, kao ekscentrični pjesnik nije mnogo riskirao, Münsterberg je, prema Monacu (1982: 307) i Sinnerbrinku (2009: 21) kao znanstvenik riskirao vlastiti akademski ugled ističući kako je i sama posjeta kinu, više-manje, nepoželjna aktivnost.

Usprkos tome što je Münsterbergova knjiga otvorila i anticipirala mnoge teme koje će, osobito u 1980-ima, početi dominirati suvremenom teorijom filma kognitivističkog tipa te usprkos svojoj, barem načelnoj, sistematičnosti i znanstvenoj utemeljenosti, razlozi njezinog višedesetljetnog zanemarivanja bili su višestruki. Jedan od razloga svakako je, kao što ističu mnogi njegovi interpreti, bio političke prirode. Naime, kao zagovornik njemačko-američkog saveza u vrijeme Prvog svjetskog rata, a istovremeno i kao oštri kritičar različitih aspekata američke kulture još i prije emigracije u SAD, Münsterberg se smatrao politički nepodobnim uzrokujući svojim, u naravi pacifističkim, aktivnostima vlastitu izopćenost iz društvenog i akademskog života (usp. Blatter 2016: 8; Fredericksen 2009: 424; Sinnerbrink 2009: 21; Griffith 1970: ix) što je kulminiralo i optužbom za špijunažu. Također, kao neka vrsta estetičkog tradicionalista, barem u teorijskom smislu, Münsterberg se u kontekstu suvremenih teorijskih tendencija relativističkog tipa gdje ne postoji sustav univerzalnih umjetničkih vrijednosti i istina, smatrao suviše anakronim uzorom zagovarajući načela devetnaestostoljetne estetike formulirane još 1905. u *The Principles of Art Education* te 1909. u *The Eternal Values*. Uz ovaj estetički pol razmišljanja, u kasnijim fazama razvoja filmske teorije činilo se neutemeljenim njegovo inzistiranje na racionalnim, svjesnim mentalnim procesima prilikom gledateljevog razumijevanja filma, osobito kada je već u 1920-ima, što u teoriji, ali i u praksi, postalo

uobičajeno povezivati ili čak i izjednačavati film i, npr., san,²³ a što je u 1960-ima i 1970-ima hipertrofiralo u fokusu na nesvjesne procese baštinjene od psihoanalize. Iz Münsterbergove se perspektive priča o nesvjesnom mogla ispričati u tri jednostavne riječi: „ono ne postoji“ („there is none“; prema Griffith 1970: xi). Utoliko se Münsterberga, nalik nešto kasnijoj teoriji također psihologijski orijentiranog autora Rudolfa Arnheima, može smatrati svojevrsnim protokognitivistom, kako ga je jednom prilikom okvalificirao David Bordwell (2009: 356). Ili kako ističe Fredericksen (2009: 423) pokušavajući kontekstualizirati povijesnu marginalnost Münsterbergove teorije, njegov se pristup u mnogočemu razlikovao od kasnijih tendencija u suvremenoj filmskoteorijskoj misli, ponajprije nakon 1970-ih, razilazeći se s njome u tri bitna momenta, tj. negiranje nesvjesnog, zagovaranju univerzalnih (estetskih) vrijednosti (poput pojma lijepog) te zanemarivanju ideološke komponente filma toliko važne za kasnije teorijske nomenklature.

Vraćajući se na razlike koje postoje između Lindsayjeve i Münsterbergove teorije, osobito u kontekstu njihovog gotovo istovremenog pojavljivanja, treba istaknuti još nekoliko stvari. Iako su obojica nastojali obuhvatno i spekulativnim pristupom objasniti što je to što filmski medij čini umjetničkom formom, stvarima su pristupali potpuno suprotno. Dok je Lindsayjev pristup bio vrlo eklektičan s vidljivim impresionističkim zaključcima, bez polazišta u nekoj jasno razrađenoj teoriji umjetnosti i sa ciljem da uspostavi načela vrednovanja filmova, Münsterbergov je pristup bio sistematičan, imao polazište u već uspostavljenoj estetičkoj teoriji prošlog stoljeća, ali i u psihologijskim saznanjima u koja je nastojao uklopiti i film kao novu pojavu te mu je cilj bio znanstveno utemeljenje teorije neovisno o vrijednostima pojedinačnih filmova. Odnosno, „[z]a razliku od Lindzija, on, pre svega, nije bio posmatrač života, pa je svoje glavne teze izgradio *a priori*. Drugačije od demokratskog Lindzija, on je propagirao izrazito idealističku estetiku i izrazito konzervativni društveni stav“ (Czeczot-Gawrak 1984a: 54). Ili drukčijim riječima, Münsterbergov pristup polazi od već gotovih estetičkih načela (poput načela izolacije) te onda prilagođava filmove tako postavljenim okvirima teorije (zbog čega, primjerice, iz razmatranja isključuje dokumentarni film), dok je Lindsayjev pristup svojevrsno uopćavanje iz primjera, vrsta ‘aposteriorne’ teorije gdje je moguće na temelju malog broja ili tek jednog primjera (poput filma *Enoch Arden*) izvesti zaključke o određenoj vrsti filmova visoke umjetničke vrijednosti koju naziva filmom intime.

²³ Za jednu od ranijih formulacija takve usporedbe iz 1925. usp. Ramain (1988). Usporedba filma i sna očitovala se u raznim oblicima, od filmova koji tematiziraju san, preko gledateljskog iskustva koje nalikuju doživljaju sanjanja pa sve do tumačenja filmskih postupaka kao kompatibilnih izlagačkoj logici snova.

Središnji cilj Münsterbergove teorije jest dokazati kako je film umjetnost u jednakoj mjeri u kojoj su to, primjerice, slikarstvo ili glazba. Prema Andrewu (1980: 22), proces tog dokazivanja odvija se kroz negativnu i pozitivnu argumentaciju. S jedne strane, kako bi dokazao da film zaista i jest umjetnost, Münsterberg nastoji pokazati što on zapravo nije, odnosno čemu nije nalik. Djelomično film nije istovjetan gledateljevu opažaju zbilje, a osobito nije istovjetan kazalištu kao zasebnoj umjetničkoj formi. U pozitivnoj liniji argumentacije dokazuje se prema kojim načelima su različiti filmski oblici istovjetni određenim mentalnim procesima, poput percepcije dubine i pokreta, mentalnog čina pažnje, pamćenja ili emocija. U obzoru ovako postavljenih ciljeva i skiciranih polazišta, Münsterbergova se teorija vrlo dobro uklapa u tipičnu strukturu klasične teorije filma naznačenu još u prvom poglavlju ove knjige. Polazeći od svrhe filma kao umjetničkog oblikovanja koje, da bi uopće bilo umjetničko, mora nadilaziti zbilju, Münsterberg kao sredstvo postizanja te svrhe (tj. kao bit filma) postulira njegovu mogućnost da objektivizira ljudske mentalne činove nadilaženjem temeljnih kategorija zbilje (prostora, vremena i uzročnosti) pritom manifestirajući to temeljno svojstvo kroz niz filmu dostupnih postupaka, poput krupnog plana, izmjenične montaže, montažne retrospekcije i slično.

Struktura Münsterbergove knjige odgovara ovako naznačenim ciljevima i ključnim pitanjima njegove (klasične) teorije. Tako on polazište razumijevanja prirode filmske umjetnosti nalazi u uvodnom pokušaju objašnjavanja izvanjskog i unutrašnjeg razvoja medija, odnosno čimbenika koji društveno, tehnološki i drukčije utječu na njegov razvoj te čimbenika koji su mu inherentni, upisani u samu strukturu medija. Prvi dio knjige fokusira se na *psihologiju filma*, način na koji film aktivira ili se oslanja na različite ljudske mentalne procese poput tzv. temeljne percepcije (usp. Blatter 2016: 12), tj. opažanja dubine i pokreta, potom mentalnog čina pažnje, pamćenja i imaginacije te završno emocija. U ovoj nomenklaturi mentalnih procesa kao svojevrsnoj hijerarhiji ljudskog duha važno je da niže, bazične razine (percepcija dubine i pokreta) uvjetuju one više (poput emocija; usp. Andrew 1980: 18), tj. bez onih prvih doživljaj filma, ali i izvanfilmskog iskustva, uopće ne bi bio moguć. U drugom se dijelu Münsterberg fokusira na *estetiku filma* gdje se na temelju tradicionalnog shvaćanja svrhe umjetnosti kao preobražaja zbilje i izolacije od praktične uporabe nastoji pokazati kao je i film punopravna umjetnička forma ostvarena kroz manipulaciju kategorijama prostora, vremena i uzročnosti koje su, pak, u filmu objektivizirane mentalnim činovima objašnjenima u prvom dijelu knjige. U ovom je kontekstu važno razumjeti kako estetika filma nije određena psihologijom filma, već je ova posljednja dijelom opće estetike umjetnosti (usp. Fredericksen 2009: 431), tj. tek filmski specifičan način preobražaja zbilje u izoliranu umjetničku pojavu.

Polazno, u uvodu, objašnjavajući moguće čimbenike nastanka i razvoja filmske umjetnosti, Münsterberg ističe jednu posve, za klasičnu teoriju, netipičnu tezu, odnosno neteleološko razumijevanje njezinog razvoja. Za njega „proizvoljno je reći gdje je počeo razvoj pokretnih slika te je nemoguće predvidjeti gdje će on završiti“ (Münsterberg 1970: 1). U tako postavljenim okvirima *izvanjski* se čimbenici razvoja mogu u jednakoj mjeri locirati u poticaju za simulacijom pokreta sredinom 19. stoljeća pomoću tzv. optičkih igračaka ili u različite tehnološke izume za njegovu analizu (poput onih Muybridgeovih). Međutim, ova tehnološka dimenzija sama po sebi nije razlog umjetničkog razvoja jer se u estetskom smislu film počeo razvijati tek odmakom od praktične uporabe, tj. kada je postao sredstvom masovne zabave u svojem narativnom obliku, odnosno tek pod utjecajem jedne estetske ideje koja je u naravi inherentna mediju. U tom ‘unutrašnjem’ smislu filmski se medij počeo razvijati u umjetničku formu kada je iza sebe ostavio fazu pukog mehaničkog bilježenja pokreta, potom fazu uporabe kao alata informiranja o različitim aspektima zbilje (kao u dokumentarnim, znanstveno-obrazovnim i drugim filmovima) te konačno razradio imaginativne mogućnosti izražavanja prvenstveno kroz pripovjedne oblike (usp. Andrew 1980: 17).

Kako bi pokazao koje su to imaginativne mogućnosti filma kroz njegovu pripovjednu formu, Münsterberg se okreće pokušaju psihološkog objašnjenja medija kojim nastoji pokazati i kako film nije svodiv na mehaničku reprodukciju zbilje i kako nije svodiv na reprodukciju kazališta i kako na specifičan način aktivira gledateljeve mentalne procese. Prvi mentalni proces koji nastoji objasniti jest gledateljeva *percepcija dubine i pokreta*. Kako je opažanje dubine i pokreta nešto što bitno sudjeluje u oblikovanju filmske iluzije, zadatak je objasniti na koji se način to događa, tj. što je uzrokom njezinog pojavljivanja. Za Münsterberga, prilikom percepcije dubine, tj. trodimenzionalnosti filmskog prizora gledatelj je suočen s nesrazmjerom između objektivnog stanja stvari, odnosno znanja o naravi prizora koji je plošan, bez stvarne dubine, i polazne impresije kako je riječ o prostoru koji se prostire i u dubinu (usp. Münsterberg 1970: 19), nalik stvarnome prizoru. Kako bi percipirao potpuni volumen tog prostora gledatelj mora, iz ponuđenih mu prizornih indikatora, samostalno mentalno konstruirati u naravi nepostojeću treću dimenziju, dakle, biti aktivan sukreator vlastitog perceptivnog dojma. Ovakvo ocrtavanje statusa gledatelja prilikom opažanja filma bit će važno u kasnijoj razradi psihološkog dijela Münsterbergove teorije jer će izravno proturječiti objašnjenima drugih psiholoških mehanizama objektiviziranih filmskim medijem. No, samo zato što dubina nije rezultat objektivnog stanja stvari predočene pojave, tj. znanja, već impresije, ne čini tu impresiju ništa manje stvarnom. Sličan se psihološki proces odvija i u stvarnosti prilikom opažanja tijela u prostoru gdje se opažanjem predmeta s dvije različite pozicije

položaja očiju dvije neznatno izmještene perceptivne slike mentalno spajaju u jedinstven oblik trodimenzionalno ponuđene pojave. Kao dokaz ove vrste aktivnosti Münsterberg (ibid.: 19-20) navodi stereoskop koji čini istu stvar nudeći trenutnu impresiju dubine kombinacijom dvaju slika zabilježenih iz dvaju različitih opažajnih pozicija. Međutim, kako film načelno ne nudi binokularnu perspektivu svojstvenu zbiljskom opažajnom kontekstu, on pribjegava drugim strategijama sugeriranja trodimenzionalnosti prostora, npr. pomoću kretanja likova u prizoru, promjenama veličine i zaklanjanjem u perspektivi, naglašavanjem odnosa prvog i drugog plana prizora ili, pak, odnosima kretanja i mirovanja između tih planova filmskog prizora. Dakle u ovom kontekstu, iako je dubina filmskog prizora u naravi tek stvar impresije, a ne objektivnog svojstva pojave (različita od zbilje), psihološki mehanizam odgovoran za tu impresiju u naravi je istovjetan opažanju u svakodnevicu. Ova teza također će biti važna za kasnija razmatranja drugih mentalnih procesa (poput pažnje) jer će biti u protuslovlju s polazištem Münsterbergove teorije.

Slična se situacija ponavlja i prilikom gledateljevog opažanja *pokreta* u filmu. Kako je filmski zapis u naravi sastavljen od niza statičnih, nepokretnih fotografskih zabilježbi, gledatelj je taj koji vlastitom mentalnom aktivnošću pojavama u filmu mora pripisati pokret i to pomoću mehanizma koji postoji i u izvanfilmskim okolnostima, tj. pomoću tzv. *phi fenomena*. Za Münsterberga (1970: 26) to nije ništa neobično budući da različite perceptivne iluzije kretanja postoje i u zbilji, primjerice kada opažamo kretanje Mjeseca kroz oblake iako su oblaci ti koji se kreću.

Drugi psihološki mehanizam koji Münsterberg objašnjava jest čin *pažnje*. Mentalni čin pažnje središnja je psihološka funkcija pojedinca kojom se zbilja čini smislenom, odnosno pažnja je mehanizam koji „organizira kaos impresija u zbiljski univerzum iskustva kroz naš izbor onoga što je značajno“ (Münsterberg 1970: 31) za promatrača. No, u tom procesu postoje dvije temeljne vrste pažnje koje se različito manifestiraju u svakodnevicu s jedne, te umjetnosti i različitim oblicima umjetnosti s druge strane. Prva vrsta pažnje jest ona *svjesna (voluntary attention)* gdje poticaj za izdvajanjem određene pojave dolazi od samog pojedinca, odnosno gdje ideja za izdvajanjem podražaja prethodi središtu promatračkog interesa (npr. ciljano fokusiranje pažnje na neki predmet). S druge strane, postoji i pažnja koja polazište ima u izvanjskim okolnostima kojima je pojedinac izložen, tj. nameće mu se kao fokus interesa mimo njegove volje (poput iznenadnog glasnog zvuka koji nam privlači pozornost). U tom slučaju riječ je o *nesvjesnoj pažnji (involuntary attention)*. Za Münsterberga (ibid.: 32), upravo je ova posljednja više prisutna u umjetnosti jer je određeno djelo to koje nam 'prisilno' nastoji privući pozornost na svoje važne karakteristike. No, iako česta u umjetničkom stvaralaštvu, ona se nipošto ne javlja u istom intenzitetu u

dvama, za Münsterberga, suprotstavljenim umjetničkim oblicima, tj. u kazalištu i u filmu. Iako u kazalištu postoji bitan moment nesusjesne pažnje koji dolazi od različitih signala unutar same izvedbe (npr. kroz geste likova ili njihove replike), neizostavna je aktivacija i svjesne pažnje u trenucima kada gledatelj sâm mora iz ukupnosti scene izdvojiti za izvedbu najrelevantnije dijelove, poput dijela prostora, specifičnu gestu glumca, izraz njegovog lica ili poneki predmet. U filmu stvari funkcioniraju drukčije. Umjesto da gledatelj svjesnom pažnjom izdvaja dijelove prizora, film to čini umjesto njega navodeći ga svojim specifičnim vizualnim postupcima na bitne komponente prizora, odnosno aktivirajući nesusjesnu vrstu pažnje. Središnji filmski postupak kojim se to postiže za Münsterberga (ibid.:38) je krupni plan (*close-up*)²⁴ koji kao takav nije moguć u kazalištu gdje gledatelj, fokusirajući se primjerice na lice lika, sam mora eliminirati okolišne informacije i pokušati suziti perspektivu na trenutni predmet interesa. Dakle, u ovom kontekstu filmskog objektiviziranja mentalnog čina (nesvjesne) pažnje pomoću krupnog plana ne samo da postoji nepodudarnost između njezinog funkcioniranja u filmu i u kazalištu, već i u filmu i zbilji te je uloga gledatelja ovdje načelno pasivna, izložena nevoljnoj manipulaciji filmskog zapisa.

Ovako objašnjen psihološki mehanizam pažnje u očitoy je kontradikciji s prethodno objašnjenim mehanizmom opažanja dubine i pokreta. Naime, dok je pri opažanju dubine i pokreta gledatelj bio taj koji je morao konstruirati ove pojave vlastitom mentalnom aktivnošću, kod artikulacije pažnje film je (posredstvom autora) taj koji to čini umjesto gledatelja. Nadalje, dok je kod opažanja dubine i pokreta postojao određeni stupanj podudarnosti između zbiljskog i filmskog opažanja, kod pažnje je naglasak na njihovom razlikovanju jer čak i kada je u svakodnevicu fokus pažnje rezultat okolišnih podražaja, on nikada nije vizualno predstavljen na način istovjetan slikovnim proporcijama krupnog plana.

Münsterberg vrlo slično rezonira i u pogledu ostalih psiholoških mehanizama koji podrazumijevaju načelno pasivnog gledatelja, ponekad mehanizme filmskog predočavanja slične onima u zbilji te oštro razlikovanje od kazališne estetike. Jedan od tih mehanizama jest *pamćenje*. Za razliku od kazališta u kojem se gledatelj sâm mora prisjetiti prošlih događaja na način kompatibilan svakodnevnom iskustvu, u filmu je to moguće izvesti objektivizacijom prošlih činova i situacija kroz retrospektivnu montažu, tj. *flashback*. Umjesto da vlastitom mentalnom aktivnošću zamišlja prethodne događaje, gledatelju film može izravno vizualizirati te događaje. Paradoksalno, film ovdje istovremeno funkcionira na način sličan i različit izvanfilmskom iskustvu. S jedne strane, retrospek-

²⁴ *Close-up* u hrvatskoj filmološkoj terminologiji obuhvaća i *detalj* plan, ali i varijacije krupnog plana, poput plana *blizu*.

cija kroz filmski medij gledatelju nudi ono što u tom obliku ne postoji u zbilji, ali istovremeno nudi istovrsnu vremensku pokretljivost kakvu gledatelj primjenjuje u svakodnevici prisjećajući se, npr., prošlih iskustava. Ovakvo objašnjenje dio je Münsterbergove teze kako specifičnost filmske umjetnosti leži u njezinoj mogućnosti da u vizualnom obliku objektivizira različite mentalne činove ukazujući na isti tip elastičnosti kakvu ima i ljudski um.

No, čak i da je takvo Münsterbergovo razumijevanje istovjetnosti pamćenja i filmske retrospekcije opravdano, ono počesto ne može objasniti specifične slučajeve retrospekcije izvan uskih okvira mentalnog čina pamćenja. Primjerice, kako ističe Sinnerbrink (2009: 24), filmska se retrospekcija kao objektiviziranje pamćenja u filmu najčešće tumači kao npr. sjećanje nekog od likova. No, u poznatoj retrospekciji na djetinjstvo u Wellesovom *Gradaninu Kaneu* nije u potpunosti jasno o čijem je ovdje sjećanju/pamćenju zaista i riječ. Retrospekcija je naizgled izravna vizualizacija zapisa Kaneovog skrbnika i mentora Thatchera, no funkcionira i kao Kaneov doživljaj vlastite prošlosti kroz fokus na idealiziranu sliku djetinjstva, ali se jednako tako može shvati i kao zamišljaj (a ne pamćenje) zapisane priče iz perspektive novinara Thompsona koji se u spisima nada pronaći značenje riječi „pupoljak“. Međutim, istovremeno u sekvenci postoje i informacije koje nadilaze znanje ijednog od likova u filmu, poput bližim planom izdvojenih saonica zametanih snijegom (usp. **sliku 14**). U ovom slučaju retrospekcija je jednostavno vraćanje na prethodnu točku u narativnoj kronologiji filma neovisno o artikulaciji bilo čijeg pamćenja.



Slika 14: *Gradanin Kane* (*Citizen Kane*, 1941), r: Orson Welles. Primjer postupka retrospekcije koji je, prema Münsterbergu, istovjetan mentalnom činu pamćenja iako se može tumačiti kao vizualizacija doživljaja različitih likova u filmu ili čak i kao prikaz prošlosti koji nadilazi znanje ijednog predočenog aktera priče o Kaneovom djetinjstvu.

Münsterberg (1970: 41) nalazi filmske ekvivalente i za druge, pamćenju srodne, mentalne činove. Tako imaginacija ima svoj filmski ekvivalent u postupku *flashforwarda*, slično kao i očekivanje, a različitim se alatima mogu predočiti i zamišljaji lika (npr. njegova trenutna razmišljanja i osobni doživljaji), njegovi snovi, struja misli (npr. pomoću dvostruke ekspozicije, paralelne montaže) ili sugestije. No, ono što Münsterberg (ibid.: 48) smatra središnjim ciljem filmskog prikaza svakako je portretiranje ljudskih *emocija* kao zasebnog psihološkog mehanizma. Naime, za razliku od kazališta gdje se izražavanje emocija ponajviše oslanja na govor, (nijemi) film, o kojem Münsterberg govori 1916., na emocionalna stanja ukazuje kroz ponašanje likova. U tom kontekstu mehanizam emocija zapravo služi kao interpretativni okvir za razumijevanje ponašanja likova sasvim nalik njihovom funkcioniranju u zbilji. Kako bi izrazio emocije filmski se medij služi gestama, djelovanjima i izrazima lica koji uporabom, npr., bližih planova u većoj mjeri postaju nositeljima značenja no što je to slučaj u kazališnoj izvedbi. Također, osim izravnog povezivanja emocija uz ponašanje likova, filmom se one mogu izraziti i na djelomično neizravan način. Jedna od takvih strategija ostvariva je povezivanjem emocionalnih značenja uz fizička svojstva lika (npr. kroz konstituciju tijela i fizionomiju lica), ali i onkraj njegovih tjelesnih svojstava. Na primjer, ukazivanjem na emociju pomoću okoliša, osvjetljenja, kostima, predmeta, dekora i slično. Tako se srdžba može izraziti detaljem zgrčene ruke, strah kadrom grmljavine, a tuga crnom odjećom. Ono iz spektra emocija što se filmom ne može izraziti jesu tzv. nesvjesne tjelesne reakcije povezane s određenim emocionalnim stanjem, poput blijedog lica u strahu, ubrzanog rada srca, znojenja ili drhtanja. Doduše, Münsterberg (ibid.: 55) predviđa kako će film postepeno razvijati sve složenije tehnike predočavanja takvih stanja, koje su danas potpuno uobičajene, navodeći primjer uporabe nelinearne montaže iznimno brzog tempa ili brze pokrete kamere za dočaravanje osjećaja drhtavice. U svakom slučaju, razumijevanje svih navedenih psiholoških mehanizama dio je teze o specifičnim mogućnostima filmske umjetnosti da na ovaj ili onaj način učini te mehanizme vidljivima, sasvim sukladnima njihovom pojavljivanju i u izvanfilmskom kontekstu, a opet toliko različitima od kazališne umjetničke forme.

Osjećaj koji ostaje posljednji u nizu za objasniti, a koji čini srž umjetničkog razumijevanja filma, za Münsterberga je *estetski osjećaj*, odnosno osjećaj zadovoljstva ili nezadovoljstva, ugone ili neugode predočenom pojavom. U tom se smislu on okreće podrobnijem razmatranju estetike filma kao dijela opće teorije umjetničkog stvaralaštva. Kako bi pokazao da se filmski medij može smatrati umjetničkom formom, Münsterberg pribjegava višestrukim argumentacijskim strategijama. On istovremeno nastoji pokazati i kako se film uklapa u opće razumijevanje i prirodu umjetničkog oblikovanja, i kako se razlikuje od kazališta te kako oprimjeruje istovjetne značajke prethodno pripisane različitim mentalnim činovima.

Polazište Münsterbergove estetike jest teza kako se priroda umjetnosti očituje u preobražaju zbilje, tj. kako nijedna umjetnost ne može biti tek puka imitacija zbilje. Ovu tezu on potkrjepljuje svojevrsnim *ad populum* argumentom kako se nijedna umjetnička forma do sada nije smatrala replikom zbilje pa se onda to ne može odnositi niti na film kao repliku ili zbilje ili kazališta. Odnosno, kada bi se priroda umjetnosti očitovala u imitaciji, najbolja djela bila bi upravo replika života, a ipak „svaka stranica istorije umetnosti govori nam suprotno“ (Münsterberg 1978: 68). Pa se tako visokoimitativna voštana figura ne smatra umjetnički vrijednom za razliku od mramornog kipa, fotografska reprodukcija umjetnički je inferiorna slikarskom djelu, gramofonska reprodukcija glazbenoj izvedbi, svakodnevni govor poeziji i slično. Na sličan način, ukoliko se film može smatrati umjetnošću on u jednakoj mjeri mora moći preobraziti zbilju, a iz Münsterbergove perspektive to čini aktualizacijom onih postupaka ekvivalentnih preobražajnoj moći mentalnih činova koji istovrsno transformiraju temeljne kategorije ljudskog iskustva, poput prostora, vremena i kauzalnosti. Kada je locirao prirodu (filmske) umjetnosti u preobražaj zbilje, Münsterberg (ibid. 71) kao temeljno načelo tog preobražaja izdvaja postupak *izolacije* umjetničkog djela od njegove praktične, svrhovite i životne uporabe (usp. Fredericksen 2009: 432; Sinnerbrink 2009: 26). Odnosno, kako bi u punom smislu neko djelo, pa tako i film, bilo neka vrsta preobražaja zbilje ono se mora izdvojiti iz svojeg okoliša i nalaziti svrhu u samome sebi, tj. ne upućivati na zadovoljenje neke želje izvan vlastitog oblika.²⁵

Nadalje, u cilju detaljnijeg ilustriranja ovog načela izolacije umjetničkog djela, Münsterberg (1978: 70) se poziva na razlikovanje između umjetničkog i znanstvenog pristupa životnim pojavama. Dok znanstvenik nastoji određenu pojavu učiniti dijelom neke opće zakonitosti ili ju uklopiti u cjelinu objašnjavajući prirodu njezinih veza sa povezanim životnim pojavama, s druge strane, umjetnik postupa znatno drukčije, prvotno izdvajajući određenu pojavu iz njezinog okoliša kako bi ju učinio samodostatnom i reprezentativnom za vlastiti umjetnički izričaj. Dodatno načelo koje pripomaže umjetničkom djelu u njegovoj samodostatnosti, izdvojenosti iz praktičnog života, jest potpuna usklađenost njegovih dijelova u zatvorenu cjelinu, odnosno načelo *sklada/harmonije* (Münsterberg 1970: 66). Film u tom pogledu sklad ostvaruje kroz niz jedinstava koje vrlo dobro opisuju Münsterbergov fokus na igrane filmove koje bismo danas okarakterizirali kao klasične narativne filmove. Kako bi se u filmskom kontekstu ostvario taj sklad unutar samodostatne vizualne pojave, Münsterberg (ibid.:

²⁵ Münsterberg (1970: 68) ovu tezu kontrastira drugoj vrsti osjećaja neestetske prirode, poput osjećaja gladi koji je vođen nekim izvanjskim ciljem i nestaje u trenutku kada se ispunjava.

81-82) izdvaja nekoliko postupaka. Jedan od njih je jedinstvo akcije, odnosno podređenost svih elemenata filma njegovom središnjem narativnom fokusu, potom jedinstvo likova ostvareno kroz jasne motivacije njihovih djelovanja te jedinstvo priče i slike kojom je ona izložena, tj. usklađenost vizualnih karakteristika slike (poput osvjjetljenja ili boje) sa središnjom temom filma.

Kako je već istaknuto, Münsterberg prirodu filmske umjetnosti ne nalazi samo u ovim načelima, već paralelno nastoji pokazati u kolikoj se mjeri film razlikuje od kazališta. Implicitno se kroz ovu usporedbu vrlo često čini kao da je kazalište neki oblik inferiornog tipa umjetnosti. Münsterberg (1978: 65-66) o ovom odnosu argumentira u kontekstu čisto imitacijskog razumijevanja filmskog zapisa gdje njegova svrha nikako ne može biti svodiva na oponašanje zbilje jer to kazalište čini puno bolje kroz prikaz neposredne, nevirtualne stvarnosti, a također mu svrha ne može biti ni imitacija kazališta (što je u ranoj fazi svoje povijesti vrlo često i bio) jer film to čini loše zbog niza razloga, poput nedostatka boje, zvuka, dubine ili postojanja ograničenog vidnog polja. Iz ovako objašnjenih odnosa filma i kazališta proizlazi kako se priroda filmske umjetnosti ne nalazi ni u kakvoj vrsti imitacije, ali uslijed toga ispada da je upravo imitacija svojstvena kazališnoj formi. No, budući da je prethodno postulirao kako se bilo koji umjetnički oblik oslanja na preobražaj zbilje, nepredviđena posljedica svega jest razumijevanje kazališta kao 'loše' umjetnosti, pretjerano oslonjene na ono što je umjetnosti strano. Dodatni problemi vezani za kazalište, kao svojevrsne žrtve dokazivanja kako film zaista i jest umjetnost, proizlaze iz povezivanja filmskog izričaja sa transformativnim sposobnostima različitih mentalnih činova. Budući da se preobražajna snaga filma očituje u aktualizaciji preobražajnih mogućnosti tih mentalnih činova (poput manipulacije vremenom u retrospekciji), a kazalište tu mogućnost ne posjeduje, posljedica ovakvog razmišljanja jest da ono uopće i nije umjetnost. Ali kako Münsterbergov cilj nije racionaliziranje umjetničkih kvaliteta kazališta, to je teorijska cijena koju je i više nego spreman platiti.

U cjelokupnoj se Münsterbergovoj teoriji očituje još jedan problem koji je vrlo jasno uočio Noël Carroll (1996) pokušavajući objasniti motive pozivanja na kategoriju uma kao uvjeta filmske umjetničke transformacije zbilje. Naime, Münsterberg je argument o filmu kao preobražaju zbilje mogao izvesti i bez uspoređivanja s mentalnim činovima. Međutim, prema Carrollu (1996: 298), jedan od razloga takve usporedbe nalazi se upravo u polaznoj pretpostavci kako je nužni uvjet umjetničkog stvaranja neki tip preobražaja zbilje kao entiteta izvanjskog mentalnim procesima (kao nečem unutrašnjem, suprotnom pojavnoj zbilji). Odnosno, budući da je temeljna svrha umjetnosti, pa tako i filma, preobražaj nečeg izvanjskog (zbilje), a um je tome suprotan (kao unutrašnja, subjektivna pojava odvojena od zbilje), za Münsterberga je razumno pretpostaviti kako je upravo um najbolji kandidat ili podloga za ostvarivanje načela umjetničkog preobra-

žaja. No, kako ističe Carroll (ibid.: 300), nedostatnost ovakvog objašnjenja o transformativnoj moći filma/uma, odnosno nadilaženju njihovih temeljnih kategorija (prostora, vremena i uzročnosti) jest što su upravo te kategorije ključne za funkcioniranje i filmske priče (koliko god film njome može manipulirati), ali i mentalnih oblika koji različite vrste filmskih preoblikovanja (npr. vremena), upravo postojanjem tih kategorija, čine smislenima (prevodeći vremenske preobražaje u smislenu kronologiju događaja). Za Carrolla (ibid.: 301) je čak i sama analogija između filma i uma loše izvedena jer, s jedne strane, ne funkcionira na fenomenološkoj razini. Odnosno, ukoliko povežemo neki filmski postupak, poput krupnog plana, s mentalnim činom svjesne pažnje, vizualna konfiguracija tih dvaju pojava ni po čemu nije istovjetna, kao što tvrdi Münsterberg, jer krupni ili detalj plan gledatelju nudi uvećani dio nekog prizora, dok svjesna pažnja uključuje tek parcijalno fokusiranje na proporcijama neizmijenjeni objekt u našem okolišu. S druge strane, analogija je neodrživa i kao alat objašnjavanja filmskih postupaka pozivanjem na različite mentalne čino ve. Prema Carrollu (ibid.: 302), pokušaj objašnjavanja manje složene pojave, poput filma, pomoću pojave mnogo kompleksnijeg značaja o kojem uz to i znamo mnogo manje, dio je ionako loše izvedene i teorijski slabo informativne analogije. Pojednostavljeno, za razumijevanje funkcioniranja krupnog plana ili retrospekcije uopće se nije potrebno pozivati na kategorije uma poput pažnje ili pamćenja jer su ti filmski postupci objašnjivi i bez toga te uopće nije riječ o toliko složenim postupcima e da bi ih se trebalo opisivati pojavama mnogo složenijeg i teže shvatljivog obuhvata.

Koliko god Carrollova kritika Münsterbergove analogije filma i uma bila opravdana, drugi interpreti njegove teorije uočili su pretjeranu rigoroznost i doslovnost Carrollovog tumačenja. Primjerice, Sinnerbrink (2009: 29) ističe kako analogija uopće ne podrazumijeva usporedbu gledateljevih objektivnih mentalnih stanja (sa njihovim psihološkim zakonitostima) i znanja o filmu, već prije usporedbu dvaju iskustava. Odnosno usporedbu, s jedne strane, gledatelju dobro poznatog svakodneвноživotnog iskustva obraćanja pažnje na nešto ili sjećanja na prošle događaje te filmskog iskustva kroz upućivanje na važne elemente prizora pomoću krupnog plana ili na situacije u pripovjednoj prošlosti pomoću montažom izvedene retrospekcije. U ovako formuliranoj analogiji filmsko se iskustvo nastoji objasniti ili učiniti jasnijim pozivanjem na gledatelju dobro poznato iskustvo u izvanfilmskim okolnostima. Sinnerbrinkovo 'milosrdnije' tumačenje Münsterbergove teorije uvelike omogućuje i njezinu smisleniju primjenu, osobito u kontekstu razumijevanja filmskih postupaka koji se oslanjaju na naše životno iskustvo, a koje film često obilato koristi kako bi svoj pripovjedni svijet učinio što pristupačnijim gledatelju, posebice u njegovoj klasičnostilskoj varijanti.