

# RUDOLF ARNHEIM

## FILM KOT UMETNOST

Temeljno delo o estetiki nemega filma ima izvorni naslov *Film als Kunst*, svetovno znano pa je postalo pod naslovom *Film As Art*. Nastalo je seveda tedaj, leta 1933, ko je bilo obdobje nemega filma že mimo in ko je z nastopom zvočnega že kazalo, da je tudi s »filmom kot umetnostjo« koniec: Rudolf Arnheim je namreč imel *talking picture* za vsiljivo »tehnično novost, ki ni ležala na poti, po kateri so šli najboljši filmski umetniki«. Kljub temu njegovo delo ni nastalgično, nememu filmu zaradi njegovega izginevanja ne daje kakšne avre, marveč je dejansko to, kar je zapisal v predgovoru k ameriški izdaji svoje knjige (University of California Press, 1957): da je to »še zmeraj knjiga standardov«.

V tem predgovoru tudi pove, kaj ga je nekoč »spodbudilo k akciji«, tj. k temu, da se je lotil filmske estetike: spodbudilo ga je odkritje *Gestalt* psihologije, da »tudi umetniško delo ni preprosto imitacija ali selektivna podvojitve realnosti, marveč je prenos zaznanih značilnosti v oblike danega medija«. Zakaj Arnheim pravi, da »tudi umetniško delo ni preprosta imitacija realnosti«? Zato, ker po *Gestalt* psihologiji to že sama »naravna« percepcija ni: »Ze najbolj elementaren proces gledanja ne producira mehanskih posnetkov, marveč organizira čutne podatke po načelih preprostosti, urejenosti in ravnotežja«. Ze t.i.m. naravna percepcija torej ni »mimetična«, posnemovalska, marveč je simbolna, saj se ravna po določenih načelih. Tako ni naključje, če so *Gestalt* psihologi tako radi zašli med estetike: oni so pač odkrili nekaj »umetnosti« že v človekovem perceptivnem odnosu do realnosti, kar pomeni, da jim je bilo v umetnosti najbolj všeč prav to - in tak je bil tudi njihov estetski postulat -, da še posebej ne more biti imitacija realnosti. Toda film jih je malo zmedel. Če že ne sam film, pa vsaj prevladujoča »doktrina« ali doksa o njem: da je namreč film čista reprodukcija, imitacija realnosti. Rudolf Arnheim je tedaj sklepal nekako takole: če je film res mehanska reprodukcija realnosti, potem gotovo drži, da ni umetnost; toda kako naj bo samo mehanska reprodukcija ali imitacija, ko pa to - kot vemo iz *Gestalt* psihologije - že sama naravna percepcija ni, film pa je nek umeten medij. Glede filma je torej mogoče samo dvojje: ali je to taka reč, da zaradi nje dognanja *Gestalt* psihologije ne držijo (kar je komaj verjetno, saj gre za znanost), ali pa moram dokazati, da film je umetnost. Rudolf Arnheim je bil znanstvenik in je sklenil to dokazati. Šel je v kino in po



ogledu nekaj filmov ugotovil naslednje: vse, kar se tam vidi, se dogaja na omejeni površini, ki resda hlina nekakšen vtis globine; stvari so brez barve oziroma v sivih tonih (od čiste beline do popolne črnine) in kot nekakšne igračke v igri svetlobe in sence; čas je reverzibilen in celo prostorske razdalje ne pomenijo veliko; v kinu govorijo in se vozijo z vlaki, vendar ni ničesar slišati. Arnheim se je lahko zadovoljno vrnil v svoj kabinet: to, kar je v kinu videl, pač ni bila kakšna popolna reprodukcija realnosti. Reprodukcijska že, ampak pomanjkljiva. Film bi torej lahko bil umetnost. In tudi je umetnost, ker je siromaštvo njegovo bogastvo: prav to, kar ga dela za pomanjkljivo reprodukcijo realnosti, »nastopa kot nujni kalup za umetniški medij«.

*Gestalt* psihologija je potemtakem prvi temelj estetske teorije filma. Ze pred Arnheimom ga je postavil Hugo Muensterberg (z njim se je letos marca v *Ekranu* tudi pričela pričujoča rubrika »histerije«), prav tako nemški psiholog, ki se je preselil v ZDA in ki je s svojo knjižico o filmu obenem zasnoval takorekoč »nezaveden« model pisanja filmskih estetik, ki se najprej utemeljijo s psihologijo. Arnheim nikjer ne omeni, da je poznal Muensterbergovo knjižico *The Photoplay: A Psychological Study* (in najbrž je tudi res ni, ker je bila do leta 1970 bolj ali manj neznanca), toda njegovo delo *Film kot umetnost* ima podobno strukturo: najprej (v poglavju »Film in realnost«, ki ima v nemškem izvirmiku naslov »Weltbild und Filmbild«) psihološka primerjava med naravno percepcijo in filmsko podobo, nato pa estetika oziroma »umetniška uporaba« razlik med realnostjo in

filmom ali, bolje, »umetniška uporaba« omejenosti, »pomanjkljivosti« filmskega medija v podajanju realnosti. Ko se bomo srečali z Jeanom Mitryjem, nas naslov njegovega voluminoznega dela o filmu pač ne bo več presenetil - seveda se glasi *Estetika in psihologija filma*.

Zakaj Rudolf Arnheim svojo knjigo *Film kot umetnost* imenuje »knjiga standardov«? Dejali bi, da najprej zato, ker je to delo tudi normativno, kolikor mora ugotoviti, da same razlike in »pomanjkljivosti« filmskega medija v predstavljanju realnosti vendarle niso dovolj, da bi bil film umetnost. V zgodovini filma, opaža Arnheim, obstaja neko predumetniško stanje, ki mu nekje pravi *peep show*: to je stanje, ko je bila »fascinacija s filmi povezana z gibanjem objektov na platnu,



objektov, ki so bili natančno podobni onim v realnosti. Ta podobnost je tudi določala pozicijo, s katere so jih snemali - naloga kamere je bila registriranje realnosti, življenja. Filma niso obravnavali kot umetnost, marveč kot medij reprodukcije (recording).« Predumetniško stanje filma - skoraj »adamsko« in zato najbrž tako očarljivo - bi bilo torej tisto, ko se naravna percepcija sreča s samo sabo v obliki simulacije, ki se še ne zaveda svoje moči, ki se še ni pregrešila in ugriznila v jabolko spoznanja, ki torej še ni vedela, da lahko posnema tudi boga, kakor ga Arnheim opiše v podobi filmskega umetnika: on je tisti, »ki ustvarja nove realnosti«, dela čudeže in »da nememu govoriti«, tisti, ki »prikliče v obstoj magične svetove, kjer sila težnosti izgine, kjer skrivnostne sile premikajo nežive predmete in zlomljene stvari postanejo cele«; tisti, ki

»vzpostavlja simbolične mostove med dogodki in objekti, med katerimi v realnosti ni bilo nobene zveze«; tisti, ki »posega v strukturo narave in iz konkretnih teles in prostorov naredi drhteče duhove«; tisti, ki »zaustavi gibanje stvari in sveta ter jih spremeni v kamen ali pa kamnu vdihne življenje in mu ukaže, da se giblje«; tisti, ki »iz kaotičnega in brezmejnega prostora ustvarja po obliki čudovite in po pomenu globoke podobe«. Skratka, film se ni rodil kot umetnost, marveč je to postal, ko se je »mehanska reprodukcija umaknila reprezentaciji«, ki objekt po svoje modelira, oziroma ko se je »zanimanje od predmetov« (točneje, od tega, da so predmeti v filmu podobni onim v realnosti, torej od analoške fascinacije) »preusmerilo na formalne aspekte«: za nastanek »filma kot umetnosti« je bila torej potrebna zavest o njegovih oblikovnih možnostih. (Še zmeraj je zabavna anekdota, ki jo Arnheim omenja kot ponazoritev formiranja te zavesti: DeMille je v nekem svojem filmu igralcem zasenčil polovico obraza, nato pa je od producenta prejel pismo, v katerem ga sprašuje, kako naj prodaja film za polno ceno, ko pa kaže samo pol človeka; DeMille mu je svetoval, naj si ogleda kakšno Rembrandtovo sliko, kar je producent res storil in nato prodajal film pod geslom »prvi film v Rembrandtovem stilu«). Izkoriščati oblikovne možnosti filmskega medija pa za Arnheima, kot že rečeno, pomeni umetniško uporabljati »pomanjkljivosti« tega medija v reprodukciji realnosti. In prav zaradi opisov teh »umetniških uporab« je njegova knjiga postala »knjiga



standardov«, saj je bila dolgo podlaga za pisanje filmskih priročnikov. Še posebej priročen je moral biti Arnheimov shematskih prikaz »oblikovnih sredstev« filma, ki povzema šest temeljnih »umetniških uporab«:

- »umetniška uporaba projekcije na ravni površini«: tu gre predvsem za načelo, da »mora biti vsak objekt posnet s posebnega vidika« (viewpoint), kar omogoča bodisi prikaz objekta v njegovi najbolj značilni obliki, bodisi »poseben pogled«, ki mu daje določen pomen (npr. iz skrajno spodnjega raketarza, ki ga Arnheim imenuje *worm's eye view*, torej »črvji« pogled), bodisi »učinek presenečenja«, povezan z delnim prikritjem ali nenadnim razkritjem objekta, ali pa predstavitev objekta na popolnoma nenavaden način, ki »nekaj znanega pokaže kot nekaj novega« in doseže, da stvari prek te »potujitve« šele prav zaživijo in »pridobijo na realnosti«; prav ta način je tudi tisti, ki od filmskega gledalca zahteva, da »se prepusti do določene mere nenaravnemu mentalnemu stanju«;
- »umetniška uporaba reducirane globine polja«: je dobrodošel element »nerealnosti filmske podobe«, ki omogoča perspektivna poigravanja oz. spreminjanje velikosti objektov (kajpada tistih, ki v realnosti sicer ostajajo enako veliki);
- »umetniška uporaba svetlobe in odsotnosti barve«: vse naravne barvne vrednosti v črno-belem filmu spremenijo svoj medsebojni odnos, tako da nastajajo podobnosti, ki jih nikjer drugje ni (ženske ustnice, na primer, so lahko tako temne kot drevesno listje); in seveda tudi ti ogromni obrazi, ki tako ekspresivno strmijo s platna, »niso iz mesa in krvi«, to so svetlobna bitja, »vizualni material«, the stuff of which art is made;
- »umetniška uporaba uokvirjenosti podobe in razdalje od objekta«: le-ta je podprta s tole privlačno hipotezo: »če bi bilo filmsko platno neskončno široko, ne bi bilo mogoče organizirati površine«; tako pa je zmeraj treba pustiti nekaj zunaj, a ne za vselej: prav zato, ker je filmska podoba omejena, dopušča prehajanje meje med znotraj in zunaj - mar moramo spet spominjati na to, kako staro (ali prezrto?) je to odkritje famozne zunanosti polja, *hors champs*? Arnheim ima sploh rad »učinke presenečenja« in »ustvarjanje napetosti«, kar vse omogoča uporaba »zunanosti polja«, če ne ta, pa »parcialni posnetki« (lestvica planov), ki so vzpostavili film kot »revolucionaren« reprezentacijski

sistem, ki lahko »iz malega naredi veliko in iz velikega malo«, pri čemer pa ne gre le za relativizacijo fizičnih, marveč tudi »meta-fizičnih« razsežnosti ali za to, da so v filmu »majhni predmeti oziroma vloge, ki jih imajo rekviziti, iste vrste kot 'makroskopski', ki jih predstavljajo igralci«. To tezo velja poudariti, ker je - ko se niti še ni vedelo, da je bil z Muensterbergovim asimiliranjem filmskih oblikovnih prijemov »našim mentalnim funkcijam« film že konstituiran na »idealističen« način - oskrbela filmsko estetiko z »materialističnim« pogledom in tako, »ne da bi vedela, kaj je proizvedla«, zagotovila trajno razcepljenost te estetike. Posebnost tega »materialističnega« pogleda pa je seveda v tem, da preobrne razmerje med »duhom in telesom«: filmska »materialnost« in oblikovni prijemi niso več prilični »mentalnim funkcijam« (kot pri Muensterbergu), marveč je prav ta svet telesnosti, predmetnosti in »oblikovnih možnosti medija« tisti, s katerim »je mogoče izraziti tudi mentalne procese«;

- »umetniška uporaba odsotnosti prostorsko-časovnega kontinuuma«: to je seveda montaža, o kateri pa si Arnheim ne deli mnenja z Rusi, da je to »najpomembnejše umetniško sredstvo«, ker bi to predpostavljalo, da je šele montiran film »neke vrste rez z naravo« (cut-nature), ne pa že posamezen posnetek;
- »umetniška uporaba odsotnosti nevizualnih izkustev«: gre seveda za to, da v nemem filmu niso preveč trpeli zaradi odsotnosti zvoka, marveč so izumljali načine, kako njegove učinke vizualno predstaviti; tako tudi usta v nemem filmu »niso bila samo fizični organ, ki oblikuje besede«, marveč so sama postala »komunikacija, ki podaja emocionalne kvalitete govora«. Rudolf Arnheim je kasneje omilil svoje kritične poglede na zvočni film, medtem ko ostaja veliko bolj »moderno« tisto, kar je trdil v članku *Novi Laokoon* (1938): da je »enotnost med telesom in glasom, kakršna obstaja v realnem življenju, v filmu veljavna le, če med obema komponentama obstaja veliko bolj notranje sorodstvo kot je njuna biološka sopripadnost«. Naj torej dodamo z Jeanom-Louisom Scheferjem: »film je edina mašina, ki je sproti registrirala dejstvo, da smo mutanti«.