

pa za primerjavo s podobnimi podatki z drugih prizorišč v Sloveniji in v svetu. Po drugi strani je avtor, z vsemi zadržki, ponudil tudi par lastnih smelih interpretacij. Najdemo jih v izteku knjige, vključno s par shemami, s katerimi je ponazarjal svoje križanje "akcijskega" in systemskega pristopa (predvsem str. od 476 do 509). Tudi te so dobro izhodišče za nadaljnja razmišljanja. Nenazadnje za odziv, refleksijo protagonistov, akterjev. Prav zanima me, če je po branju te knjige Milena Horvat še vedno menila, da "Rajko v zvezi z delovanjem kluba ni nič razumel".

Mirsad Begić

Nema estetola filma

RUDOLF ARNHEIM: FILM KOT UMETNOST

(Zalofiba Krtina, Knjižna zbirka Temeljna dela,

Ljubljana, 2000), 167 strani

Zdi se, da so moderni elektronsko-vizualni mediji, ki so skozi prejšnje stoletje vzbujali upe zaradi izraznega, predstavnega in emancipatornega potenciala, ki so ga s seboj prinašali, s prehodom v tretje tisočletje ponovno začarali in omejili (mestoma celo zapri) spekter človekove percepcije, refleksije in kreativnosti. Tako se npr. poraja vprašanje ali je sploh vzdržno govoriti o filmu kot umetnosti? Na splošno zagotovo ne, sploh če z umetnostjo mislimo tudi njene (socialne) pogoje in (tehnološko-estetske) možnosti: danes že sama omniprezentnost "gibljivih podob" krni njihov avratični potencial, ekonomiji percepcije in smisla (preživetja) pa sta opravili z naivno predstavo, da bo "vsakdo (lahko) umetnik". Hollywoodska (pa tudi slovenska, evropska ali npr. hongkongška) kinematografija se ne pretvarja, da ni industrija z vsemi ekonomskimi (pred)pogoji, ki pritičejo gospodarski veji, film je biznis, namenjen zabavi, umetnost pa se v filmu znajde velikokrat mimogrede.

A to optiko se da tudi obrniti: če je naše izhodišče, da v filmu ni kaj prida umetnosti, da je le ponovitev stare zgodbe v novi embalaži, kaj je potem tisto, kar nas pri filmu privlači, kaj je tisto, kar nas v/k filmu kar prilepi, kaj je pri filmu novo (in hkrati potencialno "umetniško")? So to igre gibljivih senc, je to tista "živost" in "realnost", ki jo fotografija nekako ne ponuja, slikarstvo pa ji ni niti blizu, je torej film privlačen zaradi svojih formalnih elementov oz. kvalitet, zaradi

povzemanja in nadgrajevanja vseh do-
tedanjih izraznih (umetniških) praks?

Za odgovore na tovrstna preizpra-
ševanja je ponavadi dobro seči v pretek-
lost, k samim koreninam filma in k samim
začetkom premišljanja filma, torej k teo-
riji filma, kakor se je začela. In Rudolf
Arnheim je eden prvih teoretikov filma.
Kakor v odgovor k zgornjim vprašanjem,
poudarja Arnheim v delu *Film kot umet-
nost*, je prav manko "realističnosti" tisti
dejavnik, ki določa nek artefakt za umet-
niškega; umetnost je prej strukturirani
derivat kot ekvivalent (obstoječih) struk-
tur. Kot pravi: "... umetniško delo ni zgolj
imitacija ali selektivno podvajanje stvar-
nosti, temveč pretvorba opaženih zna-
čilnosti v oblike danega medija." (str.8);
prav lastnosti, zaradi katerih ni možna
"popolna", mehanična reprodukcija
stvarnosti, so tiste, ki določajo umet-
nostni/umetniški potencial (filma); prav
vrzeli v "realističnosti" reprezentacije so
tiste, iz katerih se (potencialno) poraja
"umetniškost". Umetniška vrednost
stvaritve je določena z naravo (oz. pri-
merneje: z načinom) same manipulacije/
interpretacije "opaženih značilnosti".

Delo *Film kot umetnost* je v pričujoči
obliki prvič izšlo daljnega leta 1957 pri
University of California Press, in četudi
ga sestavljajo spisi, katerih nastanek
datira v trideseta leta dvajsetega sto-
letja, veliko njihovih teoretskih izhodišč
in praktičnih konsekvenc drži tudi v so-
dobnosti. *Film kot umetnost* je pionirsko
delo na področju teorije filma, danes pa
je zanimivo zlasti zaradi svojega diahro-
nega vidika: napisano je namreč v času
propulzivnega razvoja filmskih tehnik, v
času, ki je s spreminjanjem izzival k pre-
mišljanju, kritiki in prevrednotenju dote-
danjih konceptualnih shem in pred-
postavk. Prinaša izbor tekstov, ki jih je
Arnheim spisal v svojem zgodnejšem
ustvarjalnem obdobju, ko se je ukvarjal
pretežno s filmom (kasneje je Arnheim
razširil svoje teoretsko delo in se posve-
čal psihologiji zaznavanja in psihologiji
umetnosti): deloma predelan ponatis

njegove knjige *Film als Kunst* iz leta
1932, prinaša pa tudi spise, ki jih je
Arnheim v tistem času pripravil za raz-
norodne edicije o filmu.

Četudi avtor koherentno brani in ute-
meljuje film kot novo izrazno sredstvo,
pa se ne moremo znebiti občutka o nje-
govem konzervativnem odnosu do filma.
Celotno delo namreč preveva kritika in
nenaklonjenost zvočnemu filmu, ki je po
mnenju avtorja "hibridni medij" (zvočni
film kot hibrid avdio in vizualnega kanala,
ki povzročata zmedo in onemogočata
urejeno percepcijo), prav tako pa je
avtor negativno nastrojen proti nekaterim
drugim "novotarijam" (barvni, ste-
reoskopski film, uvajanje širših projek-
cijskih platen ter pojav televizije), ki so
v tistih časih že počasi osvajale publiko.

Kot smo že omenili, vidi Arnheim
možnost "umetniškosti" v razkoraku
med "stvarnostjo" in njeno reprodukcijo,
skozi natančno pojasnjevanje temeljnih
(fizioloških) lastnosti človeške zaznave
in vzporejanjem z osnovnimi (tehnično)
izraznimi elementi filma pa v prvem delu
knjige nakaže načela filmske umetnosti.
Za izhodišče mu služijo tehnične specifi-
fike filma (mestoma tudi fotografije):
zelo nazorno pokaže, kako je že za pro-
jekcijo enostavnega predmeta na povr-
šino potrebna neka senzibiliteta, kakšen
vpliv ima zorni kot in občutek za naravo
predstavljenega predmeta. Opozori na
fenomen redukcije globine ter na na-
čine prikazovanja oblik in velikosti kot
naslednje specifikke filma, pri tem pa
vleče paralele z zaznavanjem globine,
oblike in velikosti s prostim očesom;
naslednji bistveni formativni element
filma, na katerega Arnheim opozori, je
manipulacija z osvetlitvijo in odsotnost
(oz. ne-stvarnost) barv v filmu, ki prav
tako pripomorejo k filmski estetiki.
Posebno mesto pri filmu zavzemata tudi
zamejenost slike (omejeni, usmerjeni
"pogled" kamere, pa tudi zamejenost
z robom platna) in razdalja (oz. fokus),
s katere je željeni objekt pofilman.
Mogoče najpomembnejša določnica

filmskega medija (in s tem razlika od zaznave v "stvarnosti") je njegova zmožnost prostorsko-časovne diskontinuitete, ki z montažo omogoča največjo izrazno moč filma. Arnheim seveda ne more mimo vizualne določenosti filma oz. odsotnosti nevizualnega čutnega sveta v filmu (v zvezi zvočnim filmom tudi pravi: "Šele ko smo spoznali zvočne filme, smo začeli opazovati odsotnost zvoka v nemem filmu" str. 29), kar pa spet ne negira možnosti sinestetičnega doživljanja filmov. Film je v mnogočem podoben tudi gledališču – oba temeljita na delni iluziji – in Arnheim to s pridom uporablja, tako za to, da bi pokazal izrazno moč (novum) filma, kot tudi za to, da bi poudaril fikcijsko naravo tako filma kot tudi prejšnjih umetniških medijev.

Posebno težu delu – potem ko diferencira "stvarno" človeško zaznavo in filmske reprezentacije – daje nadaljnja eksplikacija načel filmske umetnosti; na primerih starih nemih filmov, klasik iz začetkov filma (dela režiserjev Chaplina, Fritza Langa, Eisensteina, Pudovkina, Sternberga, Jacquesa Feyderja, Alexandra Rooma, če naštejemo samo nekatere), nam Arnheim ponudi natančnejšo analizo filma kot umetniškega medija. V tem praktičnejšem delu nas Arnheim seznanja s konkretnimi prijemi in načini (ponudi pregled formativnih sredstev kamere in montaže), s katerimi se da v filmu zasledovati določene željene učinke, polno je podrobnih nasvetov, kako naj filmski umetniki s kreativnostjo uporabijo in/ali nadomestijo tehnične omejitve kamere. Posebno pozornost nameni ruskemu filmu, saj naj bi prav Rusi med prvimi "odkrili" izrazne možnosti, ki jih s sabo nosi montaža, posebej pa mu je pri srcu inventivno delo Charlia Chaplina, predvsem filmičnost in asociativnost njegovih del.

Film je zvečine medij materialnosti in fizičnega dogajanja (izjema so mogoče abstraktni filmi), film nam "govori" skozi telo; tu, na tem mestu dobi na teži igravec/igralka (protagonist/protago-

nistka) in njihova izrazna moč (mimika, gestikulacija, stilizacija); Arnheim tudi v zvezi z vlogo, ki jo ima igravec/igralka, ovrednoti in primerja zvočni in nemi film, poudari pa, da človek postaja vse bolj le en izmed rekvizitov filmske zgodbe, saj gibljive slike – v pravem pomenu besede – zaživijo šele med gledalci, v katerih in med katerimi se abstraktne (filmske) zgodbe konkretizirajo v pomen. "Popolni film je izpolnitev stoletne želje po popolni iluziji" (str. 110), pravi Arnheim, z ideologijo realizma (kot manifestacijo potrebe po čim večji (iluziji) "stvarnosti" filma), ki je ozko povezana z ekonomskimi determinantami filmske produkcije in zadovoljevanjem preferenc gledalcev, se krni umetniški potencial filmskega ustvarjanja. Mimesis preveva celotno zgodovino vizualnih umetnosti, je na nek način izraz človekove (ne)moči in želje po obvladovanju kozmosa (kaosa?!), ki ga obdaja. Uvajanje zvoka, barv, ter tudi stremljenje k stereoskopskemu filmu kažejo na (primitivne) težnje k mehanični reprodukciji stvarnosti, na spektakelsko naravo filmskega ustvarjanja, na površinsko zadovoljevanje "oči" gledalca in iskanje "popolnega" filma. Samo to dejstvo za (umetniški) film ne pomeni katastrofe, če ob tem obstoje potrebe in možnosti za produkcijo tudi "drugачnih" filmov, čeprav se zdi – in to dejstvo živimo v sodobnosti na vsakem koraku – da progresizem preveva celoto smisla obstajanja moderne civilizacije.

V esejih *Misli, ki so oživile sliko in Gibanje* Arnheim predstavi zgodovino, genealoški razvoj vizualnih reprezentacij, ki so pripeljale do filma, ter eno izmed osnovnih karakteristik filma, namreč to, da s filmom reproduciramo gibanje/dogodke (film reprezentira spremembe v čas/prostoru). Tako kot film izrablja fiziološko določenost človekove percepcije, tako se je človek usposobil za samo percepcijo filma, kakršnega poznamo (gledanje filmov zahteva izkustvo). In film ni nastal kar

naenkrat (ni invencija ex nihilo), pred pojavom filma je dolga zgodovina želja in poskusov beleženja ter prikazovanja sveta, kakor se nam kaže in kot ga razumemo. "Umetnost gibljive slike je stara toliko kot druge umetnosti, kot človeštvo samo, in film je le njena zadnja pojavna oblika" (str. 146), ni povsem nova ali ločena umetniška forma. Arnheim nam predstavi (tehnične) sisteme in rešitve za reprodukcijo in prezentacijo akcije sveta življenja, vse od marionet, senčnih figur in laterne magike pa do invencije fotografije in kasnejše evolucije le-te v filmski trak. Pri vprašanju gibanja na filmu pa Arnheim opozori na zanimivo dejstvo, da kot gledalci nikoli ne vidimo najbistvenejšega gibanja v filmu: premikanja filmskega traku v kameri/projektorju. Seveda pa je gibanje v filmu v temelju odvisno od (tehnične) snemanja in montažnih prijemov, ki so uporabljani.

Arnheim tudi pri *Prerokbi o televiziji* (1935) izhaja iz dihotomije nalog in strukturiranosti vizualne (vidne) in avditivne (slušne) percepcije človeka; po natančni fiziološki predstavitvi teh dveh kanalov zaznave, pri čemer trdi, da je uho predvsem "orodje mišljenja", videnje pa "zbiranje surovega senzornega materiala", naveže najodločnejši korak k televiziji v invenciji prenosa fizikalnih lastnosti zvoka in svetlobe prek električnih valov; od takrat naprej – pravi – "Prostor in čas izgubita vsak pomen" (str. 132). Ob tem se trditve kiberteoretikov iz druge polovice prejšnjega stoletja o krčenju časa/prostora, imploziji razdalj in izstopu iz časa zdijo zgolj zapoznel odmev in pokažejo kot bombastično govoričenje ter napovedovanje že zamujenega. Arnheim svoj odnos do zvočnega filma kot hibridnega medija prenese tudi na televizijo; res da nam televizija (lahko) približa svet, pokaže sinhronost in kompleksnost življenja (s čimer potencialno pripomore k skromnejšem, manj egocentričnem odnosu), a nevarnosti in pasti televizije se

mu zdijo relevantnejše: televizija pripomore h kultu čutne stimulacije, pasivizira in zmanjšuje sociabilnost ter potencira perceptivni vidik človeka na škodo njegove zmožnosti komunikacije, refleksije in kreativnosti. Kot Arnheim pesimistično zaključuje esej, "... 'gledalec', ki se ne more niti smejeti ali ploskati, ne da bi se pri tem počutil bedasto, je končni izdelek stoletnega razvoja, ki je od tabornega ognja, trga in arene pripeljal do osamljenega potrošnika spektaklov" (str. 136).

Mnenje, da pomeni zvočni film kršitev estetskih zakonov (predvsem zaradi nemožne sinteze avdio in vizualnega kanala, oz. "medija", kot jima pravi Arnheim), se nadaljuje tudi v zadnjem eseju pričujoče – sicer inspirativne – knjige. Njegovo ločevanje in vztrajanje na neenotnosti slike in govora/dialoga, ki le v redkih primerih (največkrat v gledališču) uspe preiti v "višjo" enotnost, predpostavlja neko hierarhijo percepcije in umetniških medijev, ki le stežka preidejo v sintezo, ki bi omogočila "umetniškost" stvaritve. Govor/dialog v filmu krni njegovo umetniško izraznost, hromi vizualno dogajanje (ki je po mnenju Arnheima v nemem filmu neprimerno bogatejša), predvsem pa z antropocentričnostjo in ubesedenostjo zoži svet filma.

Ker je prav zmožnost prezentacije gibanja eno izmed vsebinskih osišč filma, mu Arnheim namenja največ pozornosti in največji pomen v filmski umetnosti. Kvaliteta te knjige (za katero pravi sam, da je "knjiga meril" (str. 11)) je najprej v natančni fiziološki analizi percepcije in v bogastvu konkretnih formativnih nasvetov za pripravljanje (filmčnih) filmskih zgodb. Seveda ne moremo mimo množice primerov, skozi katere so konkretizirani prijemi in načini za upovedovanje teh zgodb. Sicer njegovo vztrajanje na neeno(tno)sti vidnega in slušnega perceptivnega kanala ter posledični zagovor nemega filma najbrž ne bo prepričalo vseh tistih, ki s(m)o se rodili, ko je nemi film največkrat

le anahronistično-artistična kuriozitetata ali pa zgodovinska zanimivost. Hkrati vztrajanje in zagovarjanje "prave" in "čiste" umetnosti ter "resničnega" filma pušča priokus nekakšnega platonizma, siceršnji pesimizem, ki ga namenja pojavu televizije in "novotarijam" v filmski produkciji, pa zlahka najdevamo tudi pri drugih avtorjih, tako da ni pretirano moteč. A to so deli, ki jih imamo lahko za postranske in glede na čas nastanka za nekako nujne, "smetana" tekstov je drugje: v jasnosti, smelosti in nazornosti tez, ki jih zagovarja, predvsem pa v bogastvu konkretnih in podrobnih razčlenjevanj ter potencialov, ki jih s seboj prinaša film kot umetnost.

Mirsad Begić

Sproščenenost v času tehnološke/tehnične posredovanosti družbe

MELITA ZAJC: TECHNOLOGUE IN DRUŽBE

(ISH-Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Knjižna zbirka Documenta, Ljubljana, 2000), 229 strani

Razmerje med družbenimi entitetami, strukturami in praksami ter vzroki/posledicami/učinki v družbi uporabljenih tehnologij je (bilo) že nič kolikokrat tematizirano. Hkrati je problem tehnologij(e) – s tem pa tudi samo polje odnosov družbe do "njenih" tehnologij – vroča in prodorna tema odkar je vse širšim krogom postalo jasno, kako smo vedno bolj in vedno temeljnejše/temeljiteje določeni s tehnologijami, ki jih uporabljamo, kako je tehnologija "posta(vi)la" vizir, skozi katerega gledamo, vidimo, ocenjujemo in uporabljamo svet okoli sebe, in kako se hkrati vse več takih ali drugačnih (tehnoških) rešitev vpisuje v/na nas, naša telesa, naša življenja in smisel. Tehnologije so (postale) – pa naj funkcionirajo kot proteze ali podaljški – ključni moment sodobnosti. Stehniziranost je dandanašnji prišla celo do te stopnje, da mnogim ni več transparentno, kdo tukaj koga uporablja: ali mi tehnologije, ali Tehnologija nas. Kot da smo nekje v preteklosti, ne prav daljni preteklosti, iz steklenice (ki tukaj figurira namesto/na mestu Družbe) spustili duha (Tehnologijo), ki ga zdaj ne obvladamo in ne nadzorujemo več. In tudi analize različnih tehnologij ter vpliva Tehnologije na Človeka in Družbo, pa naj bodo znanstvene ali povsem poljudne, se vse prevečkrat poravnajo