



UDK 791.3

*Igor Koršič*

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

[igor.korsic@gmail.com](mailto:igor.korsic@gmail.com)

## ŽELEZO IN SANJE: MEDIJ IN UMETNOST V FILMU

Po eni vplivnih filmsko teoretičnih tradicij je medialnost, razumljena na način tehnološkosti filma kot svetlobnega posnetka, zapisa (foto-grafije) resničnosti, tudi temelj za filmsko estetiko. Odvisnost filmske umetnosti od tehnično dokaj zapletenega aparata pa je tako pospeševala kot zavirala razvoj filmske umetnosti. Tradicionalistični krogi so na začetku zgodovine filma zaradi tehnologije (in spet v zadnjih desetletjih, npr. Czesław Miłosz) filmu odrekli status umetnosti. Nasprotno pa so tehnično osnovo filma podpirali pripadniki zgodovinskih in drugih avantgard in revolucionarnih oblasti (vsaj na začetku). Da bi razumeli t. i. realistične teorije, se moramo odpovedati ontološkemu »naivnemu realizmu« in sprejeti filozofijo ontološke difference. Ideosinkratična teorija, utemeljena na osebni izkušnji estetskega predmeta, morda lahko ponudi manjkajoči skupni jezik med nomotetičnimi in ideosinkratičnimi pristopi in med teorijo in prakso v humanistiki, družboslovju in naravoslovju.

**Ključne besede:** medialnost, filmska teorija, ustvarjalna praksa, estetika filma, avantgarde, tehnologija

According to an influential tradition of film theory, the mediality of cinema—that is, its technologically based copying of reality—is also the basis for film aesthetics. Film art’s dependence on a rather technically complex apparatus has both stimulated and thwarted its development. At the very beginning of film history (and again in recent decades, e.g. Czesław Miłosz), traditionalists have denied cinema the status of art. On the other hand, members of historical and neo-avant-garde, as well as revolutionary forces have advocated for cinema’s technological basis. In order to understand so-called realist traditions in film theory, we must abandon ontologically “naïve realism” and accept a philosophy of ontological difference. Idiosyncratic theory based on personal experience of an aesthetic object may provide the missing common language between theory and practice, between the technical and aesthetic, between nomothetic and idiosyncratic approaches in humanities, social and natural sciences.

**Keywords:** mediality, film theory, creative process, film aesthetics, avant-garde, technology

### 0 Uvod

Med filmsko medialnostjo, tj. filmsko tehnologijo, in filmsko umetnostjo obstaja posebna, morda celo usodna zveza, saj je film »medijska umetnost«. Izraznost filmskega medija je bila bistveni del teoretskih premislekov o filmu vse od začetkov zgodovine filma. Predstavljamo si, da bi premislek o filmski medialnosti lahko pripomogel tudi k razumevanju literarne medialnosti. Verjetno je res tudi, da bi iz

literarnovedne perspektive lahko prispevali k razumevanju filmske umetnosti. Gre za interdisciplinarni dialog, ki ga pogostoma deklarativno poudarjamo, a ga dejansko ni (za)dosti. Morda je najbolj »dramatično« razmerje med humanistiko in naravoslovjem – Wittgensteinov Dunaj je predstavljal še zadnje obdobje povezanosti humanistike, umetnosti in znanosti (prim. Janick in Toulmin 1972).

Izhajam tudi iz predpostavke, da odnosa med tehnologijo in (umetniško) ustvarjalnostjo ne moremo ustrezno pojasniti, če prej ne razjasnimo odnosa med teorijo in prakso. Odnos med filmsko teorijo in prakso pa lahko razumemo le na ozadju odpiranja epistemološke problematike humanističnih ved in razumevanja ontološkega vprašanja, kaj je film(ska umetnost).

Interdisciplinarnost pristopa in kompleksnost teme mi v prispevku narekujejo ponostavitve in posploševanja; menim, da na ta način pridobimo na prepoznavanju splošnih lastnosti medialnosti filma, filmske tehnologije in umetnosti.

## 1 Literarne in filmske vede

Za mlajšo sestro literarne vede, tj. vedo o filmu<sup>1</sup> oz. teorijo filma, je bila interdisciplinarnost v smislu iskanja navdihov in zgledovanja po starejši in zato uglednejši literarni teoriji samoumevna nujnost. Literarnovedna misel je vplivala na filmsko npr. prek ruskega formalizma in strukturalizma, kar je bilo ključno za pospešek v raziskovanju filmske naracije.<sup>2</sup> Sodelovanje Viktorja Šklovskega v sovjetski filmski produkciji in njegovo osebno poznanstvo z Eisensteinom je gotovo vplivalo<sup>3</sup> na teorijo montaže slednjega (Šklovski 1975). Ta teorija je tudi pomenila prelomno točko, nekakšen kopernikanski obrat v filmski teoriji. Podobno kot formalisti so sovjetski teoretiki montaže izhajali iz umetniškega objekta.

Razlika v starosti je za filmsko vedo (in tudi ustvarjalce filma) pomenila svojevrsten izziv. Daljša tradicija literarnih ved in literature je pri filmarjih ustvarila obrambno držo in vplivala na njihovo večjo zavzemanje, že kar bojevitost za teoretsko in ustvarjalno avtonomijo in ločenost od literarne vede in predvsem gledališča ter teatologije (Tarkovski 1990). Čim dlje od literature, posledično od literarne vede, je bila »parola« avantgard in modernistov (Tarkovski 1997). Čim dlje tudi od skupnega »praočeta« Aristotela in njegove *Poetike*. Iz take perspektive se je obenem zdelo, da literatura in gledališče sodita v preseženo, »nazadnjaško« preteklost.

<sup>1</sup> Podobno kot na področju literarne vede naletimo na alternativni izraz znanost, se na področju raziskovanja filma pojavljata izraza filmska veda oz. filmske vede in filmska znanost. Na AGRFT obstaja na Oddelku za film in televizijo tudi Katedra za zgodovino in teorijo filma in televizije, tj. za filmologijo, ki pokriva filmske teorije in zgodovino filma. (Tu je tudi manj večinska in bolj teoretična smer Filmske in televizijske študije). Sam menim, da bi bilo najprimernejše poimenovanje filmske vede, kar tudi uporabljam (v prispevku). Teorija filma pa je njihova sestavna disciplina. Množinska oblika (vede namesto veda) se zdi zlasti primerna zaradi heterogenosti pristopov k filmu. Naletimo tudi na medsebojno izključujoče se filmske teoretske smeri.

<sup>2</sup> Npr. Christian Metz in Roland Barthes.

<sup>3</sup> Šklovski je izdal monografijo o Eisensteinu leta 1976, vendar je bila ta prevedena le v španščino.



## 2 Tehnološkost kot ovira za status filma kot umetnosti

Dvom na strani filma pa je razen iz njegove mladosti izhajal še iz tehnološkosti. Do nastopa fotografije in filma je mimetičnost igrala osrednjo vlogo v razvoju umetnosti. Potem pa, kakor da bi se umetnost in mimezis ločila, saj je filmski mimezis postal zgolj mimezis, natančen, vendar na videz neumetniški, zgolj mehanski posnetek videza resničnosti. Iz tega se je rodilo podcenjevanje filma kot navidezne umetnosti, že neumetnosti ali celo protiumetnosti, namenjene zgolj neukim množicam.

Pri nas so bili v medvojnem obdobju značilni »pogromi« na film, domnevnega sovražnika umetnosti, predvsem gledališča (Šimenc 1996; Vrdlovec, 2010, 2013). V Parizu, metropoli modernizma in avantgard, napadov na film praktično ni bilo. Prav nasprotno, idealom modernizma in avantgard je tehnološkost celo ustrezala.

## 3 Tehnološkost kot prednost pri razvoju kinematografije

Ni naključje, da je film<sup>4</sup> pri nas z dekreti in zakoni takoj po osvoboditvi emancipirala komunistična oblast (Brenk 1980). Kot nova tehnologija in nova umetnost je film preprosto sodil k novi družbi, novemu človeku in novi umetnosti.<sup>5</sup> V takem razumevanju novega sveta so bile množice pasivni objekti propagande. Film je bil idealno orodje, saj je obvladovanje množic cilj totalitarnih režimov. Svojevrstno navdušenje za filmsko tehnologijo v tem času se pri nas kaže tudi v imenitnih dosežkih slovenske industrije, doma izumljenega tonskega sistema in prav tako imenitnih Iskrinih kinoprojektorjih. Kljub nekaterim očitkom o »komunističnih botrih« se je po vojni rojeni slovenski film izkazal za varuha humanistične in s tem pluralistične in demokratične dediščine.

## 4 Zgodovinski razvoj razumevanja filmske tehnologije

Čisto na začetku, ob samem rojstvu filma okrog leta 1895, je veljalo, da gre zgolj za tehnično atrakcijo, magično škatlo, kuriozitetu, primerljivo s hipnotizerji, cirksom, iluzionisti in čarovniki vseh vrst. Veljalo je, da film prav zaradi svoje tehnološkosti ne more postati umetnost. Takó je razmišljal celo eden od obeh izumiteljev filma in izjavil, da je film brez vsake prihodnosti.<sup>6</sup> Medtem ko je Lumière dvomil v prihodnost svojega odkritja, pa je ameriški izumitelj Thomas Alva Edison napenjal vse sile, da bi novi medij čim bolje tržno izkoristil. Kake umetnosti ni imel v tistem času v mislih nihče. Ironija je hotela, da sta brata Lumière tista, ki sta razvila tržno uporabno napravo in si s tem pridobila čast izumiteljev filma.

<sup>4</sup> Film uporabljamo v mnogih pomenskih različicah, med drugim tudi za kinematografijo kot celoto sektorja s produkcijo, distribucijo in prikazovanjem.

<sup>5</sup> »Od vseh umetnosti je za nas film najpomembnejši,« naj bi po pričavanju Anatoia Lunačarskega izrekel Lenin.

<sup>6</sup> Louis Lumière je imel v mislih predvsem komercialno prihodnost. Menil je, da bo nova naprava zanimiva zgolj za znanstvenike.

Nič skepse do novega izuma ni kazal slovenski profesor fizike in matematike Simon Šubic (Vrdlovec 1988), ki je dobri dve leti po izumu filmske tehnologije v reviji *Dom in svet* z vidnim navdušenjem opisoval svojo izkušnjo prve filmske projekcije, ki jo je omogočila prav tehnologija, za katero je značilna posebna mimetičnost »gibljivih fotografij«<sup>7</sup>. Šubic leta 1898, ko niti v svetu ni bilo sledi o čem takem, pronicljivo napove estetske (z)možnosti novega medija.<sup>8</sup>

Oktobrska revolucija in Sovjetska zveza sta film kot tehnološki množični medij hotela uporabiti za propagandno »prosvetljevanje«<sup>9</sup> množic. Naklonjenost umetniških avantgard revoluciji je pred nastopom stalinizma prispevala k eksplozivnemu razvoju tako filmske umetnosti kot teorije. Vendar se je avantgardno razvijanje dialektičnega, intelektualnega filma (Eisenstein 1968, 1970) pod politično prisilo prelevilo v svoje nasprotje, v dogmatični sorealizem.

Pomen »mehanične«, s svetlobo in nekoč fotokemičnim, danes pa digitalnim procesom ustvarjene »avtomatične« mimetičnosti, je med filmskimi teoretiki vse do danes ostal eno osrednjih jabolk spora. Eni prisegajo na odnos filmske reprodukcije in resničnosti, kar vidijo kot temelj, iz katerega je treba razvijati izrazni potencial filmskega medija. Drugi filmsko umetnost razumejo kot »zgolj reprodukcijo« resničnosti, kot banalni, zgolj tehnični posnetek resničnosti, ki ga mora umetnik s posredovanjem v plastiko slike in montažo pripovedi nujno preseči. (prim. Bordwell in Carroll 1996) Tudi zato, ker naj bi film z resničnostjo, katere manipulirani videz naj bi bil, imel le malo opraviti. Za Eisensteina je npr. posneto filmsko gradivo resničnost brez umetniške vrednosti, podobno kot je brez take vrednosti resničnost sama. Šele montaža naj bi bila ustvarjalni postopek, ki lahko posneto resničnost pretvori v umetnost.<sup>10</sup>

## 5 Epistemološki obrat in določanje filmske (diegetične) resničnosti

Ravno teoretski spor, ki razkriva »ontološko zagonetko« o filmski reprodukciji, me spodbuja k premisleku epistemoloških temeljev filmske teorije, če ne humanistike širše. Ontološki »naivni realizem« in »zdravi razum« soglašata s formalisti in Eisensteinom. Za razumevanje »realistov«<sup>11</sup> je treba vzeti v obzir ontološko diferenco ali epistemično zaupanje, tj. epistemologijo, ki jo prinaša gibanje v sodobni filozofiji, ki ga včasih imenujemo filozofija subjekta (Hribar 1993, 1995). Običajna opredelitev ontološke diference kot razlike med bivajočim in bitjo morda ni dovolj ja-

<sup>7</sup> Dejstvo, da je bilo že uveljavljeni fotografiji dodano gibanje (novi izum so tudi poimenovali gibljive slike oz. kinemato-graf), je porodilo močno teoretsko in eksperimentalno smer, ki je v gibanju videla bistvo nove umetnosti.

<sup>8</sup> Šubic se je izkazal za svojevrstnega preroka prav zaradi navidezno naivnega, dejansko pa ontološko upravičenega izhajanja iz lastne izkušnje kot gledalca.

<sup>9</sup> Gl. še <https://www.marxists.org/archive/lenin/quotes.htm>

<sup>10</sup> Montaža pri tem ni razumljena samo kot postopek selekcije, kombinacije, rezanja in lepljenja, ki nastopi potem, ko je film že posnet, ampak tudi kot postopek selekcije in kombinacije v celotnem procesu ustvarjanja filmske zgodbe.

<sup>11</sup> V izogib nepotrebnih zmed naj še dodamo, da se izraz realizem v prispevku enkrat nanaša na realizem kot filmsko teoretsko smer, drugič na ontološki realizem.

sna. Lahko pa bit predstavimo kot subjektivno spoznavo skozi doživljanje, svojstveni »samopremislek«, pri čemer je namen tega premisleka splošno skozi osebno, izkušnja torej in ne bivajoče kot »objektivna« spoznava znanosti (praktičnega uma).

Učinek filmske reprodukcije, ki je dejansko posneti videz resničnosti, je mogoče smiselno ugotoviti izključno skozi osebno izkušnjo. Če ni predmet premisleka osebna izkušnja, je razlika med projiciranim filmom, filmom na platnu, filmom kot objektom in resničnostjo zgolj fizična, recimo ena je dvo-, druga tridimenzionalna (Koršič 1988). Dejstvo, ki nima nobenega pomena za razumevanje estetskega učinka. Domet psihološke, objektivne znanosti je torej tudi omejen. Morda nam lahko odkrije onirično naravo gledanja filma in kako drugo objektivno preverljivo lastnost medija. Če govorimo o dejanski filmski izkušnji, taki, kot jo v vsej svoji kompleksnosti in neposrednosti doživljamo, pa je prepiranje o razliki med dvo- in tridimenzionalnostjo brez pomena, saj dejansko dvodimenzionalni film doživljamo tudi z globino, s tretjo dimenzijo. Ontološka diferenca je pogostoma tudi v humanistiki obravnavana kot stranpot, iracionalizem,<sup>12</sup> ontološki »naivni realizem« se jemlje kot nekaj samoumevnega, zaradi česar imamo z razumevanjem in razlaganjem učinka filmske reprodukcije nepremostljive težave.<sup>13</sup>

Vendar je tudi res, da ravno medijska tehnologija filma, njen avtomatizem pogojuje posebno izkušnjo, doživljanje filma kot ontološke zagonetke in s tem določa in omogoča njegov umetniški potencial (Bazin 2008). Težko bi torej trdili, da tehnologija, materialnost (pri kiparstvu sta to predvsem kamen in dleto) ne igra nobene vloge. Vendar je treba zraven upoštevati umetniški proces oblikovanja. Načini tega oblikovanja pa so močno odvisni od razumevanja »materiala« oz. reprodukcije pri filmu.

## 6 Potreba po »skupnem jeziku«<sup>14</sup>

Iz teh težav in teoretskih konfliktov izvira moja obsedenost z nujnostjo vpogleda v epistemološke temelje naših ved (literarne in filmske). Na kateri strani filmsko teoretskega polja se bomo znašli (na strani »realistov« ali na strani »formalistov«), je odvisno od tega, na čem utemeljujemo svoje védenje o filmu in svetu nasploh.

Da je neko (teoretsko) poenotenje, in to ne le med humanisti, ampak tudi humanisti in tehnologi, nujno, je bilo razbrati tudi na mednarodni konferenci Medialnost in literatura, ki je spodbudila to razpravo. »Ljudje iz tehnologije« so večkrat izrazili, da (nam – humanistom in tehnologom) manjka »vmesnik«, »skupni jezik«. Problem odsotnosti skupnega jezika bi si sicer lahko tolmačili tudi kot pomanjkljivo huma-

<sup>12</sup> Težave sobivanja humanistike z naravoslovjem na univerzah ne nazadnje izhajajo tudi iz ne dovolj osveščene epistemološke specifikne humanistike. Zdi se, da so kriteriji za humanistično raziskovalno delo postavljeni pretežno po naravoslovnih vzorcih. Teoretski modeli so pretežno nomotetični.

<sup>13</sup> S problemom so se spopadali v tradiciji *Geisteswissenschaften*, ki so se soočale s problemom pozitivizma v Nemčiji še med obema vojnama, v Weimarski republiki.

<sup>14</sup> Na nujnost vzpostavitve »skupnega jezika« so opozorili na danski javni televiziji, kar naj bi bil ključni predpogoj za razvoj kakovosti televizijskih vsebin (Koršič 2012).

nistično izobrazbo tehnologov. Vendar sem prepričan, da težava ni v tem. Skupna teoretska osnova, skupni jezik namreč manjka obema stranema. Po naravi stvari bi ga morala verjetno v največji meri razviti humanistika oz. filozofija (znanosti) in različne umetnostne stroke, saj gre navsezadnje za njihovo delovno področje.

Vendar je vprašanje, če je to sploh mogoče, ko pa niti na posameznih področjih (še) ni takega »skupnega jezika«. Enako velja za področje filmskega ustvarjanja, kjer mislim na razkorak med teorijo in prakso ter na nasprotja med različnimi teorijami znotraj filmskih ved. Razen nekaj dokaj preproste tehnične terminologije,<sup>15</sup> ki pa jo je večinoma razvila filmska praksa, teorija in praksa hodita vsaka svojo pot. Na Zahodu so teoretski pouk na filmskih šolah večinoma kar odpravili in ga preselili na oddelke za filmske študije na univerzah.<sup>16</sup>

S prepadom med teorijo in ustvarjanjem ter tehnologijo in ustvarjanjem, ki je v mnogočem prepad med humanistiko in tehniko, sem se takó v vlogi praktika kot teoretika srečeval v vsem svojem poklicnem življenju. Prvi odgovori profesorjev na vprašanja, ki sem jih v zvezi s tem in zlasti teorijo zastavljal, so bili zame osupljivo brezbrizni, češ da teorija ne služi ničemur, je pač splošna izobrazba in sama sebi namen; predstavlja védenje, ki zadovoljuje večno človeško radovednost in željo po razumevanju.<sup>17</sup> Ne presoja se po koristnosti za umetniško prakso, ampak po sebi lastnih merilih. Izkazalo se je, da je treba ločevati med teorijo, ki je lahko sama sebi namen, in metodologijo. Morda bi to lahko imenovali most, skupni jezik, epistemološki temelj med nomotetičnimi in ideografskimi teoretskimi modeli. O tem sem celo prepričal svetovno združenje filmskih šol, ki mi je financiralo projekt Kalos K'Agathos, iskanje ustrezne teorije za prakso na filmskih šolah.<sup>18</sup>

Ves čas poklicnega dela s filmom in filmsko pedagogiko sem zaznaval tudi nezadovoljstvo s teorijo na strani ustvarjalcev. Pogosto so izpovedovali frustracijo, po eni strani razočaranje, po drugi prezir do teorije. Med umetniki ustvarjalci, ki se posvečajo praktičnim, izvedbenim, tudi tehničnim problemom (npr. pri vodenju igralcev, kadriranju, osvetljevanju), in teoretsko stranjo, ki naj bi bila zapredena v abstraktno

<sup>15</sup> Gre za tehnične término, kot so npr. kader, prizor, sekvenca, mizanscena, rakurzi ipd. Za pripovedni del, ki se uporablja pri scenaristiki in deloma montaži, služijo različne in poneostavljene izpeljave iz Aristotelove *Poetike*.

<sup>16</sup> Na eni najstarejših in najbolj slavnih filmskih šol, rimski Centro sperimentale di cinematografia, so nezanimanje študentov za teorijo in zgodovino filma skušali reševati z dokazovanjem prisotnosti na projekcijah pri delitvi hrane. Brez kinotečne vstopnice ni kupona za menzo. V Veliki Britaniji so prisotnost na projekcijah zagotavljali tako, da so jih organizirali na oddaljenih lokacijah, kamor se je lahko prišlo le z organiziranim avtobusnim prevozom. (Ustna pričevanja dekanov Caterine d'Amico in Richarda Rossa.) Zadrego z bolj odtujeno teorijo je še mogoče razumeti, težave z zgodovino težje.

<sup>17</sup> To stališče navaja tudi Dudley Andrew v knjigi *The Mayor Film Theories*.

<sup>18</sup> Gre za niz konferenc na temo teorije za prakso širom Evrope (Ljubljana, Praga, Helsinki, Cardiff), kjer smo predvsem ugotavljali stanje. V Ljubljani je norveška filmska šola demonstrirala, kako tradicionalno razmišljajo profesorji večinskih predmetov; teorijo so razumeli bolj kot privesek k praktičnem delu. V Pragi smo bili vsaj v mojem pogledu najbolj inventivni in smo iskali ustrezne teorije za pouk scenaristike. V Helsinkih sem miril spor med ameriškimi teoretičarkami in biologičnim teoretikom Torbenom Grodalom o spolnih stereotipih, medtem ko so v Cardiffu dominirali angleški filmski teoretiki. Za več gl. spletišče Cilect.



teoretske konstrukcije brez pravih povezav z ustvarjalno prakso, je nemajhen prepad. Na to me je opozoril režiser Bernardo Bertolucci, ko je dejal, da sploh ne razume, o čem govorijo moji (teoretski) kolegi. Tudi na strani teorije je zaznati nerazumevanje in pomanjkanje zanimanja za ustvarjalce in njihove ustvarjalne postopke.

Spet s podobno namero iskanja skupnega jezika sem soorganiziral simpozij (Fisher-Hansen, Koršič, Soerensen 2008),<sup>1</sup> ki naj bi poskusil oba bregova vsaj približati, če že ne združiti. Eden od udeležencev, ruski snemalec Georgij Rerberg, je to mojo namero poimenoval premoščanje prepada med železom in sanjami, tj. med filmom in teorijo. Lucidno je to razdvojenost izpostavil tudi Andrej Tarkovski. Izzval me je s trditvijo, da teoretiki v sto letih za razumevanje filma niso naredili praktično ničesar.<sup>2</sup>

Morda najbolj pa sta izmed teoretikov name pri poskusu povezovanja teorije in prakse, tehnologije in umetnosti vplivala Maurice Merleau-Ponty in francoski filozof epistemologije Gaston Bachelard. Mislim na Merleau-Pontyjeve esej *Primat percpecije* (1964), v katerem ugotavlja, da film (najprej) zaznavamo in šele potem mislimo. Ta razlika je v procesu razumevanja usodna. Še bolj nazorno pa epistemološki problem, ki nastane pri prenašanju teorije v prakso, izpostavlja Bachelard.<sup>3</sup>

Filozof, ki je vse svoje mišljenje razvil iz temeljnih tem filozofije znanosti in ki je kar se da sledil glavni smeri aktivnega, naraščajočega racionalizma sodobne znanosti, mora, če hoče preučevati probleme, ki jih postavlja poetična domišljija, pozabiti na svoje učenje in se ločiti od vseh svojih navad filozofskega raziskovanja. Tukaj kulturna preteklost ne šteje. Vsakodnevni dolgotrajni napori, ki jih je vložil v sestavljanje in oblikovanje svojih misli, so neučinkoviti. Ko gre za poetično domišljijo, moramo biti dojemljivi za podobo v trenutku, v katerem se pojavi: če naj imamo filozofijo poezije, se mora le-ta vedno znova manifestirati skozi pomemben verz, popolnoma privržena posamezni podobi; če smo natančni, prav v ekstazi novosti podobe. Poetična podoba je nenadna izboklina na površini psihe. Njeni sicer manj pomembni psihološki vzroki še niso bili dovolj raziskani. Enako ne more filozofiji poezije služiti kot temelj nekaj splošnega in usklajenega. Že sama ideja principa ali »osnove« bi bila v tem primeru pogubna, ker bi to motilo ključno psihično sočasnost, kjučno novost pesmi. Filozofski razmislek, ki se nanaša na znanstveno mišljenje, ki je nastajalo v dolgem časovnem obdobju, zahteva od vsake novo ideje, da se integrira v korpus že preizkušenih idej, tudi kadar ta nova ideja izpostavi omenjeno telo globokim spremembam (kar se dogaja pri vseh velikih revolucijah sodobne znanosti). Obenem mora filozofija poezije priznati, da poetično dejanje nima nobene preteklosti, vsaj nikakršne bližnje preteklosti, skozi katero bi lahko sledili njenemu nastanku in razvoju. (1994: XV)

## 7 Odnos med filmsko tehnologijo in umetnostjo

In kako je z odnosom med tehnologijo in umetnostjo pri filmu? Da bi to vprašanje osvetlili, moramo najprej priti do vsaj približnega odgovora na vprašanje, kaj je film,

<sup>1</sup> Na Danski filmski šoli sem leta 1990 zbral vse takrat najbolj eminentne direktorje fotografije in nekaj režiserjev in teoretikov, med njimi tudi Francozinjo Dominique Villain.

<sup>2</sup> S Tarkovskim sem se srečal leta 1994 v Uppsali. Srečanje sem opisal v spremni besedi prevoda njegove knjige *Ujeti čas*.

<sup>3</sup> »Uradnemu« prevodu Tanje Lesničar-Pučko (2001) sem se zavestno odpovedal, saj menim, da je za razumevanje poante te razprave premalo jasen. Podajam svoj prevod.

kaj je njegovo bistvo. Še prej se moramo strinjati, da je zadnje vprašanje o bistvu legitimno, čeprav ga mnogi zavračajo, češ da gre za esencialistično zablodo. Tisti, ki imajo to vprašanje za legitimno, ponujajo različne odgovore; od bolj ironično pozitivističnega, da je film opna, tanka plast emulzije na celuloidu ali kakšnem drugem nosilcu, do tega, da je film sintetična, iz ostalih umetnosti sestavljena umetnost, ki nima lastnega bistva. Izraz film zraven lahko pomeni več različnih stvari, vendar običajno mislimo na filmsko umetnost. Sam predlagam opredelitev, po kateri je film s pomočjo odbite svetlobe posneta resničnost, ki je, ko je organizirana v zgodbo, umetnost »kiparjenja v času«. <sup>4</sup> Menim, da večina ustvarjalcev razume film prav na ta način. Takó razumljeno filmsko umetnost opredeljujeta dve lastnosti: to, da je resničnost posneta s fotografskim, svetlobnim zapisom, in to, da gre za zgodbo. Pri tem je vprašanje glede nosilca filmske slike in tehnologije prenosa odbite svetlobe za opredelitev filma kot umetnosti irelevantno. (Do nedavna je bil nosilec filmski trak in proces zapisa svetlobe kemičen, danes je nosilec digitalna spominska enota in prenos svetlobe elektronski.) Bistveno je, da gre za posnetek, kopijo vidnega sveta. Ker gre za posebno izkušnjo posnetega sveta, tega deklarirani in artikulirani pozitivistični, scien-tistični, fizikalistični teoretik, kot je Barry Salt, ne bo ne zaznal ne priznal. Priznal bo objektivno dokazljivi proces nastajanja posnetka, učinek takega posnetka na gledalca, zgoraj obravnavana ontološka zagonetka pa bo zanj irelevantna. Da bi predmet, ki je izkušnja, sploh lahko zaznali, pa je, nasprotno, potrebna epistemološka inverzija, ki to osebno izkušnjo dopušča in ji dodeli digniteto spoznavne funkcije. Če spoznavno funkcijo osebne izkušnje priznamo, bomo tudi razumeli ontologijo fotografske slike Andréja Bazina. Bazin namreč svoj odgovor na vprašanje, kaj je filmska umetnost, gradi na učinku posnetka, ki je lahko samó stvar osebne izkušnje.

## **8 »Realistične« nasproti »formalističnim« razlagam odnosa med tehnologijo in umetnostjo**

Malo znani Barry Salt (1992), atomski fizik, ki je postal filmski teoretik, svoja no-motetična ontološka in epistemološka izhodišča jasno formulira, lahko bi ga prištevali k analitični miselni tradiciji.

Drugi je André Bazin (Bazin 2010), šolski učitelj, ki je postal filmski kritik in teo-retik. Malo po smrti leta 1959 ga je spolitizirano filmskoteoretsko občestvo odklonilo kot meščanskega katoliškega idealista, danes pa je kanoniziran in je eno največjih imen teorije filma.

Salt, ki se razglša za gorečega in neizprosnega zagovornika radikalnega scientiz-ma, skuša slogovni razvoj filmske umetnosti razložiti empirično in statistično. Pou-darja celo, da je njegov ontološki realizem najtrše, fizikalistične vrste. Bazina in nje-govo francosko intelektualno okolje zanika, češ da ne gre za filmske vede oz. znanost in teorijo, ampak za obskurantizem.

<sup>4</sup> Izraz sem si sposodil pri Tarkovskem, ki ga je uporabil za angleški naslov knjige *Sculpting in Time*.





Nasprotno Bazin v humanističnem duhu in podlagami v personalizizmu in francoskem povojnem eksistencialistično-fenomenološkem intelektualnem okolju o filmu razpravlja izrazito esejistično. To mu nalaga ontologija, ki narekuje misliti film intencionalno, pred delitvijo na objekt in subjekt. Nasprotna stran je tak pristop nenaklonjeno imenovala impresionistični, kar je pomenilo isto kot poljuben, nezavezujoč, ne dovolj rigorozen.

Vendar je ravno Bazin pripomogel k preboju v razvoju filmske umetnosti. Zagovarjal je razvoj »železa«, tj. napredek filmske tehnologije k vse popolnejši, natančnejši reprodukciji, posnetku resničnosti, kar za večino teoretikov še zdaleč ni bilo samoumevno.<sup>5</sup>

Bazin je kot filmski kritik sicer nastopil po uveljavitvi zvoka, vendar je pokazal, da rez med zvočnim in nemim filmom ni bil usoden, kot se je do tedaj zdelo, in da je kreativni potencial filma drugje. Po njegovem je bilo treba iskati ustvarjalni potencial filma v čimvečji popolnosti filmske reprodukcije resničnosti. Pozdravil je – na začetku – prav tako »sporni« barvni film, široke formate in vse, kar je prispevalo k popolnosti filmske iluzije. Vzgojil je generacijo ustvarjalcev francoskega novega vala in s tem neoavantgardnega avtorskega filma. Bil je med prvimi, ki so zagovarjali filme Fellinija in Antonionija, ki sta bila takrat obtožena izdaje italijanskega neorealizma.

Razrešiti je skušal tudi »konflikt« med filmom, literaturo in gledališčem. Gledališke in literarne elite so prezirale film, ker naj bi onemogočal pravo, tj. gledališko umetnost.<sup>6</sup> Hkrati so nekateri filmski ustvarjalci ob tradicionalnih umetnostih gojili občutek manjvrednosti, saj je veljalo, da je specifično filmsko tisto, kar je poenostavljeno in površno. Z esencialističnim pristopom je v delu *Gledališče in film* ta odnos razložil tako, da je konfliktnost nadomestil z možnostjo medsebojne podpore in dopolnjevanja. Dokazal je, da film gledališču in knjigi dejansko koristi. In obratno. Vendar pod pogojem, da se spoštujejo razlike in specifike umetnosti, denimo pri adaptacijah. Iz tega izhaja, da filmska adaptacija nikakor ne sme skrivati literarnega ali gledališkega porekla svoje predloge. Kot primer dobre prakse je navedel film Lawrencea Oliverja *Henrik V*, ki se začne na odru Globe Theatra ter se postopno pre-

<sup>5</sup> Filmska tehnologija je ostala do uveljavitve zvočnega filma v svojem bistvu (mehanizem kamere in projektorja, format filmskega traku s perforacijo) vse do nedavne digitalne revolucije nespremenjena. Že takoj na začetku, torej okrog leta 1900, so razvili filmski zvok in barvo, dva večja koraka k izpopolnitvi filmske tehnike. V praksi pa so te iznajdbe uveljavili veliko pozneje. Zvok leta 1927, medtem ko je barvni film prišel v širšo uporabo v 50. letih. Razlogi za zapoznelo uveljavitev teh tehničnih inovacij so bili bolj ekonomske kot tehnične narave. Ker je bil zvok prva sprememba, niti ni čudno, da je zvočni film povzročil paniko med teoretiki, kritiki in ustvarjalci. Izjema je bil Sergej Eisenstein, ki je zvočni film (skupaj s Pudovkinom v manifestu 1928) pozdravil, čeprav vemo, da je bil film v njegovem pojmovanju filmske estetike kot (fotografska) reprodukcija v bistvu neumetniški.

<sup>6</sup> Vzvišen odnos gledaliških in umetniških elit se kaže v poskusu francoskega društva Film d'art, da bi s pomočjo gledaliških zvezd (Sarah Bernard), klasičnih gledaliških besedil in klasične, posebej za film pisane glasbe, dali filmu status umetnosti. Poskus se je ponesrečil, ker se je pokazalo, da je umetniški potencial filma drugje, v njegovi tehnologiji, kameri in montaži. Tako so filmsko umetnost nehote in nevede razvili tisti, ki so snemali za množični trg in razvedrilo in pri tem bili tehnološko inovativni (Méliès, Griffith, Sjöström, Stiller). Odkirili so specifično filmske slike in naracije, gramatiko nove pripovedne oblike idr.

levi v pravi filmski spektakel z eksterieri, ki niso več kulise. Zaradi neskritega porekla celo verzificirani dialogi ne motijo, saj smo kot gledalci posvojili gledališko poreklo predloge. Dodajam Bergmanovo filmizacijo Čarobne piščali, ki se v celoti dogaja v resničnem švedskem baročnem gledališču.

Avantgardni umetniki in teoretiki Strindberg, Apollinaire, Eisenstein, Bazin so prepoznali tehnologijo kot pot k vse bolj popolni reprodukciji videza resničnosti. V očeh tradicionalistov pa je tehnološki razvoj razumljen kot grožnja. Salt sodi med tradicionaliste bolj v epistemološkem kot estetskem smislu. Vendar njegov fizikalizem vpliva na njegovo mehanicistično razlago, kjer je estetsko, podobno kot v marksistični teoriji odraza, samo funkcija tehnološkega razvoja. Medtem ko skuša Salt razložiti filmsko umetnost in estetske probleme na ozadju fizikalistično razumljene tehnologije, pa Bazin tehnologijo upošteva predvsem v povezanosti z doživljanjem filmske reprodukcije.

## 9 Za sklep

Odnos med tehnologijo, ki je pri filmu medialnost sama, in filmsko umetnostjo je kompleksen in jabolko spora, saj skriva »ontološko zagonetko«. Na začetku se je filmu predvsem zaradi tehnološkosti medija odrekal status umetnosti. Paradoksalno so filmsko umetnost odkrili in jo razvili tisti, ki zanjo niso marali, ki o umetnosti sploh niso razmišljali, in ne tisti, ki so želeli film povzdigniti v umetnost. Avantgardno usmerjeni avtorji in teoretiki s filmom kot umetnostjo pa z njegovo tehnološkostjo niso imeli težav niti takrat, ko film ni razvil niti najosnovnejših umetniških potencialov. V tradicionalističnih kulturnih sredinah, kot je bila Slovenija, so film dolgo časa prav zaradi domnevno vulgarne, z vidika umetnosti prezirane tehnologije preganjali. Revolucionarno oz. napredneje nastrojeni marksisti (tudi v Sloveniji) pa so v filmu zaradi tehnologije prepoznali prikladno sredstvo za propagando in so mu bili zato od začetka naklonjeni. Film so kmalu prepoznali kot izjemno dobičkonosno dejavnost. Zato je filmska umetnost še danes v večji meri kot sestrške umetnosti stisnjena med interese kapitala in politike. André Malreaux je opredelil film kot industrijo in umetnost.

Med teorijo in prakso ter med tehnologijo in umetnostjo je prepad nomotetskega in ideosinkratskega mišljenja, praviloma brez vmesnika, brez skupnega jezika. Med teoretiki so v začetku prevladovali tehnološki tradicionalisti, ki jih je tehnološki razvoj medija motil, ker naj bi krnil njegov estetski potencial. Podobno kot tisti ustvarjalci, ki se oklepajo starih tehnologij, npr. filmskega traku nasproti digitalni fotografiji. Umetniške avantgarde pa so bile tudi, kar se tehnološkega razvoja medija tiče, napredne in so se veselile novih možnosti. Sporno je, ali je film zgolj kopija resničnosti, ki se jo preoblikuje v umetnost s filmskimi izrazili (formalisti), ali bolj prefinjeno pojmovanje fotografske reprodukcije, ugotovljivo zgolj z izkušnjo, kar jemlje za temelj filmskega izraznega potenciala (realisti).

Da bi lahko razumeli teoretski realizem, moramo sprejeti epistemološke posledice t. i. ontološke diference, poleg nomotetičnih razvijati tudi ideosinkratske teoretske modele, razmejiti kompetence prvih in drugih in del spoznavnega postopka izvesti npr. prek kake inačice fenomenološke metode, zatekajoč se pri tem k osebni izkušnji. André Bazin je eden redkih kritikov in teoretikov, ki je izkustvene posledice tehnološkosti filma vzel za izhodišče filmske estetske doktrine in tako – po mojem prepričanju – ustrezno ovrednotil napredek filmske tehnologije in filmske estetike.

#### VIRI IN LITERATURA

- Alexandre ASTRUC, 1992: *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo: Écrits (1942–1984)*. Pariz: Éditions de l'Archipel.
- Gaston BACHELARD, 1994: *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- André BAZIN, 2010: *Kaj je film*. Ljubljana: Kino.
- David BORDWELL, Noël CAROLL, 1996: *Post -Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: University Press.
- France BRENK, 1980: *Slovenski film, dokumenti in razmišljanja*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Sergej EISENSTEIN, 1969: *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: A Harvest book, Harcourt.
- , 1970: *The Film Sense*. New York: A Harvest book, Harcourt.
- Andreas FISCHER HANSEN, Igor KORŠIČ, Tina SØRENSEN (ur.), 2008: *Framing*. København: The National Film School of Denmark.
- Tine HRIBAR, 1993: *Fenomenologija I*. Ljubljana: SM.
- , 1995: *Fenomenologija II*. Ljubljana: SM.
- Allan JANIK, Stephen TOULMIN, 1973: *Wittgenstein's Vienna*. New York: Simon and Schuster.
- Igor KORŠIČ, 1988: *Suspended Time: The Notion of Objectivity in Bazin's Film Theory*. Stockholm: University of Stockholm.
- , 2011: *Televizija in kakovost - Kako ju razvijati*. Novo mesto: Goga.
- R. D. LAING, 1982: *The Voice of Experience*. New York: Pantheon books.
- Maurice MERLEAU-PONTY, 1964: *The Primacy of Perception*. Chicago: Northwestern University Press.
- Robert MUSIL, 1962–1963: *Mož brez posebnosti*. Prev. J. Gradišnik. Ljubljana: CZ.
- Robert M. PIRSIG, 2005: *Zen in umetnost vzdrževanja motornega kolesa: Raziskovanje vrednot*. Prev. T. Dolgan. Ljubljana: Iskanja.
- Barry SALT, 1992: *Film Style and Technology, History and Analyses*. London: Starword.
- Stanko ŠIMENC, 1996: *Panorama slovenskega filma*. Ljubljana: DZS.
- Andrej TARKOVSKI, 1992: *Ujeti čas*. Prev. I. Koršič. Ljubljana: EWO.
- Leonardo da VINCI, 2001: *On painting*. Yale: University Press.
- Zdenko VRDLOVEC, 1988: *40 udarcev*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- , 2010: *Zgodovina slovenskega filma*. Radovljica: Didakta.
- , 2013: *Zgodovina filma na Slovenskem*. Ljubljana: UmCO.



Orson WELLES, Peter BOGDANOVICH, Jonathan ROSENBAUM, 1992: *This is Orson Welles*. New York: Harper Collins Publishers.  
Ludwig WITTGENSTEIN, 1929: Lecture on Ethics. Splet.

## SUMMARY

Relation between the mediality, which is in film a rather complex technology, and art is for the film theory a crucial, complex, and still controversial issue. At the beginning of its history, film was not considered an art form also because of its complex technology. The technology, i. e. mechano-chemical reproduction of an appearance of reality, was itself viewed and understood as a sensation, which was offered to the public. Paradoxically film has been developed as art by artisans not by artists, by those, who were shooting such “sensational” pictures for the market and not by people whose aim was the production of film as art (“Film d’art” movement). On the other hand the artistic potential of film, based on its technological nature, has been predicted at the time when the film art has not been well developed yet, by avant-gardist theorists and artists (Strindberg, Appolinaire, Skhlovsky ...). There is a marked difference between the traditionally oriented people of culture and radicals (for example Marxists), where the former saw film as a threat to art, and latter as a possibility for new aesthetic developments. From the beginning the capital saw filmmaking as a profitable industry, while the totalitarian leaders and movements recognised its propagandistic potential and all this did not work in favour of film as art. To this day there is a paradoxical mutual understanding between the capital and some radicals in denouncing the possibility and desirability of film to be art. André Malraux famously proclaimed the cinema as being art and industry. The open controversy is still related to the technological nature of the film reproduction, which in not only a re-production of the visible and audible aspect of reality, but a copy of it. More subtle understanding of the impact of this particular nature of the reproduction of the visible world on the subjective experience of the viewer posits this in the core of the aesthetic potential of films and presents a solid bridge between a creative practice and art as well as the technology and art. Scientific and other proponents of the ontological realism view this influential tradition in the film theory as obscurantists. Combining nomothetic theories and methods with ideographic ones would now provide a “common language” between the technicians and artists, between the theory and practice, which is now often lacking.