

no diskusijo o krizi in s sovpadajočim pretresom samoumevnega znanstvenega statusa psihologije. Westmeyer vzroke za krizo locira "v pomanjkljivi enotnosti psihologije, irelevantnosti in trivialnosti psihološkega spoznanja, pojmovanju znanstvenosti psihologije, problemih psihološke metodologije, v zgodovinskih in kulturološki pogojenosti psihološkega spoznanja." Problem je predstavljala predvsem nekritična vpeljava pojma paradigma v psihološko znanost, ki ga je Herzog označil kot "eksternalizacijo internih problemov psihologije". Takole piše: "Po tem se težave lastne znanstvenosti razrešijo tako, da se poišče katerakoli, za psihologijo eksterna referenčna točka, s katere se iniciira preorientacija. Takšen vzorec reševanja problemov je opaziti v različnih formah. Od fizike, fiziologije, biologije in filozofije do teorije znanosti je označen širok spekter znanstvenih disciplin, na katere se lahko psihologija usmeri kot na eksterne referenčne točke" (s. 110).

Če nekako na splošno velja, da naj bi psihologija imela vsaj eno paradigmatško pozicijo - behaviorizem, potem to gotovo ni zaradi tega, ker bi behaviorizem bistveno bolj kot drugi konkurenti vzdržal rigorozno preverbo kriterijev. Po avtorjevem mnenju lahko v psihologiji le pogojno govorimo o paradigmi, še več, da mora psihologija, če hoče utrditi status znanstvenosti, z vprašanjem paradigme ukvarjati in pristati na pogojno ali vsaj ohlapno kategorijo paradigme. Če hoče psihologija delovati kot znanstvena disciplina, mora težiti h kriterijem preverljivosti, ti pa so v tesni zvezi s pojmom paradigme. V primeru, da bi psihologi pristali na "multiparadigmatško" naravo psihologije, bi se morali posledično odpovedati ideji psihologije kot enotni znanosti oziroma psihologiji kot eni znanosti in eni disciplini. Priseganje na paradigmo v "mehkih" znanostih in v psihologiji zato ni v funkciji samo-slepljenja, ampak je programski imperativ discipline, ki kar najbolj resno kandidira za nesporni znanstveni status. In ravno stremenje po paradigmi, enotni znanosti kot programskem imperativu, je tista točka, na kateri je konsenz možen.

Avtor zaključí svoje razmišljanje z ugotovitvijo, da je na podlagi rezultatov "spora o

pozitivizmu", katerega temeljni problemi so ostali odpri in nerazrešeni, brez zmagovalca in poraženca in spremembe vere, vendarle opaziti efekt tihega konsenza. Tako danes, denimo, praktično ne zasledimo več empirične sociologije ali psihologije, ki se ne bi zavedala problema vrednostne nevtalnosti, izbora, formulacije, selekcije metodologije in teoretskih izhodišč ter verbalizacije v pojasnitvi. Po drugi strani pa je mogoče vse pogostejše zaslediti čisto klasično empirično raziskovanje tudi med nekdanjimi kritiki vrednostne pristranskosti kavzalne logike empirične psihologije, sociologije.

Sistematična in pregledna predstavitev metodologije, predmeta preučevanja in razvoja teoretskih šol, predvsem pa aktualnih problemov ter perspektiv, s katerimi se srečuje sodobna psihološka znanost, je rezultat avtorjeve želje po njeni razjasnitvi in pojasnitvi. Psihologija je, s pomočjo avtorjevega prefinjenega občutka za izpostavljanje ključnih tematik na splošno dostopen, a hkrati še vedno znanstveno argumentiran način, približana tako strokovni kot laični javnosti. Takšne predstavitve so v širši znanosti prej izjema kot pravilo, zato je Miheljakova knjiga dobrodošel in dragocen prispevek k nadaljnji umestitvi, prepoznavnosti in konceptualizaciji psihologije v sistemu znanosti.

Nenad SENIĆ

Lučka Gruden

V zvočnem laboratoriju: Intimni dialog z nevidnim

Založba Obzorja, Maribor, 2001, 221 str.

Knjiga z naslovom, primernim tudi za obče privlačno leposlovno delo, je radijsko-teoretično in publicistično delo o radijski igri, čeprav daje vtis, da je radijska igra le izhodišče za globljo obravnavo estetske in vsebinske organizacije zvoka. Knjigo bi lahko razdelili na štiri dele. Prvi del teoretično (tudi z vidika radijske prakse, saj avtorica na Radiu Maribor že več kot desetletje dela kot urednica kulturnoumetniških oddaj in

igranega programa, pa tudi kot producentka in občasno režiserka radijskih iger in literarnih citatov) obravnava zvok, to je ozaveščanje, razpoznavanje in organizacijo zvoka, drugi del je namenjen radijski igri kot radijskemu žanru, tretji del pa ponuja zgodovinski pregled radijske igre in publicistično obravnava igrani program na Radiu Maribor, v četrtem delu pa lahko najdemo kronološki popis radijskih iger in recitalov, uprizorjenih na Radiu Maribor po letu 1985. Podatke o izvornih radijskih igrah slovenskih avtorjev in za radio dramatisiranih oziroma prirejenih besedil, izvedenih do konca leta 1985, je namreč moč najti v publikaciji Slovenske igre in scenariji II - Radijske igre in priredbe za radio 1929-1985.

Grudnova je, kot je zapisano, prvi del knjige, ki je aktualizirano in prirejeno diplomsko delo s podnaslovom Radijska igra med novinarstvom in umetnostjo iz leta 1998, namenila obravnavi zvoka, ker je "za umetniško uprizorjanje nujen, za radijsko novinarstvo in vso drugo, še zlasti ekonomsko propagandno zvočno produkcijo pa zaželen" (str. 23). Zvok je tudi edino radijsko izrazno sredstvo. Radio je po že znanem klišeju postal zvočna kulisa, "govorno in glasbeno organizirano slušno ozadje, ki prekriva, odriiva ali preglasi neorganizirane zvoke iz neposredne okolice" (str. 17), čeprav ima lahko radio tudi nasprotni učinek, to je, da ublaži odsotnost drugih zvokov in napolni prostor. Avtorica pa se pri tem, kar je zelo pomembno, nenehno naslanja na poslušalca, torej prejemnika vsega zvočnega (v vlogi namišljenega poslušalca nastopa mikrofona). Odtod tudi podnaslov te knjige *Intimni dialog z nevidnim*. Kot piše, "sodobni radio nagrajuje poslušalca po bližnjici in ga najpogosteje prestreže na samem: govorec zapleta poslušalca v navidezni dialog in ga pritegne na tisto mesto, kjer je v resnici - mikrofona" (str. 30). Tako je zanj "iluzija intimnega dialoga", "imitacija osebnega stika" ena izmed temeljnih značilnosti in velikih prednosti sodobnega radia. (O tem je sicer nekoliko širše in globlje v članku, objavljenem lani v *Media, Culture & Society*, z naslovom *For-anyone-as-someone-structures* pisal tudi Paddy Scannell).

Vsem klasifikacijam zvočnega gradiva, ki jih avtorica omeni v knjigi, je skupno osnovno razpoznavanje zvočnih oblik. Osnovno razločevanje le-teh, ki ga utemeljuje tudi radijska praksa, je govor, glasba, tišina in šum. Pri tem se ji zdi zlasti zanimivo obravnavanje tišine kot samostojne in zelo pomembne zvočne oblike.

Tišino opredeli radijsko, in sicer kot odsotnost zvoka, ki jo zaradi narave občila slišimo zelo razločno (str.54). Grudnova meni, da tišina ni nikjer tako absolutna in opazna kot prav pri radiu, saj radia že med krajšim odmorom ni. Pretiravanja, torej če gre za poizkušanje z več kot tri sekunde trajajočo tišino (tudi v umetniškem programu), lahko delujejo kot drzno preizkušanje občinstva in radijskih sodelavcev. Pred tem opozori, da "bo sleherni vrst lahko na radiu polno zaživela, če bo upoštevala njej najprimernejši zvočni izraz" (str. 25). Grudnova sicer meni, da je za organizacijo zvočnih oblik in elementov v programski tok bolj pomemben sestav govor - glasba, kot pa sestav zvok - tišina.

Govor in glasba sta na radiu najpogosteje uporabljani zvočni obliki in si praviloma sledita izmenično, včasih se tudi prekrivata in prepletata. Zanimivo je to, da je po besedah avtorice glasbo v radijskem programu moč pojmovati tudi kot "programsko mašilo", ki pa v praksi opravlja svojo pomembno, pogosto tudi dominantno programsko nalogo. Izhaja pa iz podatka, da je lažje in ceneje zagotoviti več sto konzerviranih glasbenih izdelkov kot pa več sto tematskih in izvedbeno različnih tri minute trajajočih govornih prispevkov na dan.

Lučka Gruden organiziranje zvoka opredeli kot "sleherno zavestno izbiranje, oblikovanje, kombinacijo in nizanje izbranih zvočnih oblik in elementov s sporočevaljskimi, estetskimi in umetniškimi cilji" (str. 56). To pomeni, da gre za zavestno uporabo in komponiranje govora, glasbe, tišine in šumov, s tem da vsebinsko svobodnejše in estetsko zahtevnejše programske oblike (kamor štejemo tudi radijsko igro) praviloma uporabljajo več zvočnih oblik (tako na primer nasprotno radijski dnevno-informativni program organizira zvok le iz ene ali dveh oblik zvočnega gradiva, redko treh,

ponavadi ko gre za vest o smrti znane osebe, poleg tega ga ohranja v pristni obliki). Pri radijski igri se organizacija začne v točki nič, to je tišini, kot citira Aleša Jana. Zvočni elementi pa morajo biti izbrani in osmišljeni tako, da jih tudi poslušalec zazna, občuti, razume, tako kot so bili zamišljeni. Zato je organizacija zvoka na vseh ravneh "vrhovno profesionalno opravilo vseh tistih, ki so zadolženi za vsebino in njej najustreznejšo obliko na radiu" (str. 59).

Radijska igra se je, kot pove že ime, pojavila šele z iznajdbo radia. Za poslušalca je "nedosegljiv in mrtev predmet /.../ ki se spremeni v aktualni javni dogodek šele s pomočjo radijskega predvajanja in oddajanja" (str. 92). Po avtoričinem mnenju se radijska igra izmika definicijam, sama pa na koncu knjige radijsko igro opredeli kot domišljjsko, po večini polifono zvočno kompozicijo z zaokroženo ritmično-melodično strukturo, v kateri poteka dramatična interakcija vseh zvočnih oblik, vključno s tišino, vodilno vlogo pa ima običajno človeški glas v verbalnem in paraverbalnem pomenu, za radijsko igro, kot jo opredeljuje Grudnova, še posebej velja, da niti besedilo niti posnetek radijske igre še nista radijska igra, ta se udejani šele med predvajanjem v realnem času, tako je plod sodelovanja krajše ali daljše produkcijske verige po funkciji sicer različnih, po končnem učinku pa dokaj enakovrednih členov (str. 187-188). Celo več, kot poudarja Grudnova, je radijska igra s produkcijskega vidika edina izvirna radijska govorna umetniška zvrst z najvišjo možno stopnjo avtorstva in celotnim produkcijskim procesom od ideje do izvedbe in poznejšega umeščanja v program.

Eno izmed najbolj zanimivih poglavij v tej knjigi je razprava o tem, kje se razhajata radijska igra in novinarstvo. Izhaja iz razlike med faktičnimi in fiktivnimi žanri, čeprav so tudi radijske vesti, ki pripovedujejo zgodbo o dogodkih, lahko podobne fiktivnim zvrstem. Po avtoričinem mnenju je temeljna razlika med novinarskim in umetniškim pristopom v tem, da katere koli postopke in zvočno gradivo že uporablja novinarski del zvrstne lestvice, morajo biti povezani v sporočilo tako, da so usklajeni z dejstvi, umetniške zvrsti pa razpolagajo z vsem zvočnim

gradivom in postopki povsem svobodno, zavezujejo jih le estetska merila in umetniško izražanje (str. 83-84). Pri tem avtorica največ pozornosti namenja fičerju, zvrsti, ki se po njenem pisanju lahko na novinarski strani najdlje spušča v domišljjsko poustvarjanje in lahko najbolj uveljavi estetske principe.

Na produkcijo radijskih iger je v zadnjih letih vplivala digitalna tehnologija, in sicer je po besedah britanskega režiserja Norberta Schaefferja montaža za polovico hitrejša, arhivski material ostaja ohranjen, šume je mogoče poljubno in z nespremenjeno kakovostjo multiplicirati. Grudnova opozarja, da "lahko hitrost in lahkotnost zvočnega oblikovanja tudi zavajata, kadar sta hitrejši in 'lahkotnejši' od ustvarjalnih zamisli in sprotnega ozaveščanja le teh" (str.143). Tako po njenem mnenju digitalizacija radijske produkcije kot ena največjih tehnoloških prelomnic še čaka na širšo multidisciplinarno teoretsko osvetlitev.

V zvočnem laboratoriju Lučke Gruden je opravil svoj prvotni namen, to je "nadomestiti splošni primanjkljaj v radijski teoriji in praksi in si ustvariti lasten obrtniški inventar za estetsko in vsebinsko organizacijo zvoka". Kot je poudarila avtorica na koncu tega izjemnega dela na področju slovenske teoretizacije govornega občila, ima radio namreč na voljo le eno, "a zato eno najmočnejših in emocionalno najvplivnejših izraznih sredstev - zvok", za upravljanje z njim pa ima odslej tudi najhitrejše, digitalno orodje. Najpomembnejše je, da gre za delo, ki se teorije loteva tudi in predvsem na podlagi večletne prakse in izkušenj. Vsekakor nepogrešljivo delo o radiu, posamezna, v knjigi postavljena vprašanja, pa kar kličejo k samostojnejši, globlji obravnavi.