

tudi značilno pompoznost in čustveno prenašalnost, premočrtnost in abotno repetitivnost (množice „karakterjev“ brez prave karakterizacije, vedno po istem kopitu ukrojene zapleti, ki se pojavljajo iz epizode v epizodo itn.), skratka vse tisto, kar je tuje pristni melodrami. Nekaj podobnega velja za na moč površne „ljubezenske zgodbe“, ki so nastajale in še nastajajo v hollywoodski, pa tudi v nekaterih drugih produkcijah, a je v njih veliko več razgledničarsko-turističnih motivov kot melodramatičnosti. Nemara bi kazalo v tem kontekstu omeniti tudi tako imenovane „politične“ ali „ideološke“ melodrame, tako značilne za jugoslovansko filmsko produkcijo osemdesetih let, kjer je melodramatski obrazec zgolj fasada za obravnavanje čisto drugačnih problemov — ti filmi resda premorejo določene melodramatske sestavine, vendar to še ne pomeni, da sodijo v žanr melodrame, kamor jih mnogi mirno uvrščajo. Poskusov širitve žanrskih okvirov melodrame je seveda še veliko več, vendar pa nam tu seveda ne gre za izčrpnost, ampak smo želeli ponuditi le nekaj primerov. Poglavitno je pač, da Darko Štrajn, ko razvija „nastavke za teorijo melodrame“, nedvoumno pokaže, da melodramatska in še bolj melodramatska struktura ni nič poljubnega, površnega in premočrtnega, ampak jo opredeljuje dovolj jasne zakonitosti, kar pa kljub vsemu še zdaleč ne pomeni, da ne nosi v sebi določene protislovnosti. Slednje je namara še veliko bolj razvidno v drugem delu knjige, ki ponuja vrsto analiz konkretnih filmskih del oziroma kar celih opusov — od Griffitha, prek Sirka do Fassbinderja. Prav skozi to aplikacijo uvodoma opredeljenih načel avtorju uspe v kar največji meri dopolniti podobo žanra melodrame kot „filma čustev“, ki pa seveda nima veliko skupnega s solzavimi „ljubezenskimi zgodbami“, ampak pogosto radikalno formulira družbene antagonizme.

BOJAN KAVČIČ

FILMSKI DOKUMENT KOT (SEKUNDARNI) ZGODOVINSKI VIR

Ivan Nemanič: Filmski zapisi Božidarja Jakca 1929-55. Publikacije Arhiva SR Slovenije. Inventarji. Serija Zbirke, zvezek 2. Ljubljana 1989, 77. str. Temeljno delo slovenske filmske arhivistike

V knjigi so kronološko popisani Jakčevi 16-milimetrski filmi (teh je 62; po ugotovitvi Naška Križnarja merijo 4183 metrov, to je za približno 6 ur filmske projekcije), opremljeni s primernimi podatki in pojasnili. Tako obdelani so postali arhivsko gradivo v filmski zbirki Arhiva SR Slovenije, torej dostopen vir za preučevanje slovenske zgodovine, posebno filmske, etnologije, umetnosti in kulture. Avtor teh filmov, slikar Božidar Jakac, je slovenski javnosti znan že več kot pol stoletja. Bil je ustvarjalec v obeh Jugoslavijah — kot dvorni portretist balkanske monarhije, socialistične revolucije in samoupravnega socializma; tudi kot fotograf in filmski amater je bil eden najvidnejših med vojnama in NOB. Jakac ni snemal v publicistične namene. Svoje filme je prikazoval le v ožjem krogu gledalcev, zato so po zasnovi daleč od filmskega sejmarstva in spektakularnosti, a tudi brez filmske fascinacije. Z njimi razkriva

predvsem sebe ter prostor in čas, pa najsi gre za kadre, ki prikazujejo „veliki svet“ ali družinsko intimno. Vedno pa so to reducirane in hkrati interpretirane verzije „resničnih dogodkov“; to uvršča njegove filme med dokumentarce. Toda če Božidar Jakac ne bi bil slikar, njegovi amaterski filmi zagotovo ne bi bili narejeni s tako prefinjenim občutkom za motive posnetkov, pa najsi gre za dela, ki jih je napravil med slovenskimi izseljenci v Ameriki (1929-31), v Sloveniji med leti 1931 in 1941, med NOB (ti so uvrščeni v gradivo, znano pod imenom Partizanski dokumenti) ali v povojnem času. V več filmih, posebno v zgodnjih, se je dal Jakac posneti in se tako „podpisal“ v obliki, ki je sicer znana v zgodovini filma. Če Ivan Nemanič ne bi opisal vseh filmskih kadrov, bi bila tale knjižica kar se da suhoparna, najbrž zanimiva le za tiste, ki nekoliko natančneje poznajo našo preteklost iz drugih virov ali pa so bili v krajih, ki jih filmi prikazujejo. Že prebiranje teh opisov je pravi užitek, saj npr. srečamo v opisih predvojnih časov vso tedanjo kulturniško in umetniško sedanost pa še nekaj političnih in cerkvenih veljakov, da ne govorimo o takih posnetkih, na katerih je kraljevska družina Karadjordjevič pred blejsko vilo (1934) z oficiriji, dvornimi damami, guvernantami in stražarji vred. S posebno ljubeznijo pa je Jakac posnel v več filmih (teh je 22) Dolenjsko, posebno Belo krajino, ki jo je Ivan Nemanič, sicer Belokranjec po rodu, opisal v inventarju z izjemno natančnostjo in poznavanjem tamkajšnjega življenja, tudi običajev.

Kaj bodo s tem gradivom počeli zgodovinarji, saj filmi ne kažejo strnjene podobe preteklih dogodkov? To so fragmenti iz preteklosti, ki so Jakcu kot filmarju zbudili pozornost. Posneto gradivo je kljub vsem „pomankljivostim“ pomembna vizualna priča, ki lahko celo preverja ustno ali pisno izročilo. Nadvse dragoceni so tisti posnetki, ki ohranjajo podobe ljudi v gibanju; kasnejšim rodovom ne more te komponente zgodovinskega spomina ohraniti še tako živ opis ali najboljša portretna fotografija. Ne smemo pa pozabiti namreč tudi tisto, kar uide najbolj pozornemu spremljevalcu dogodka, pa naj gre za natančnosti ali dogajanja ob robu (izreza slike), ki utegnejo biti kasnejšim razlagalcem dogodka v oporo. Vsaj eno prednost filmskega zapisa pred fotografijo naj še omenimo: fotografijo lahko retuširajo, torej ponaredijo; izločijo ali dodajo (navadno) osebe in gledalca navedejo na napačna sklepanja. Po odhodu s politične scene je npr. Jovanka Broz izginila z marsikatero „zgodovinske“ fotografije: na „njenem“ mestu so se pojavili kaki predmeti (npr. stebri, vaze) ali pa kar cvetje. Vseh likov na tisočih filmskih sličicah pa ni moč retuširati, čeprav imamo Jugoslovani zanimiv poskus tudi v tem pogledu: neznani Nekdo je z ostrim predmetom (površno) izbrisal Edvarda Kocbeka, ki je sedel

med voditelji NOB ob 2. zasedanju AVNOJ, in sicer v kadru, ki ga je režiser Jože Pogačnik vgradil v kratki (politični) film Edvard Kocbek — skica za portret. Pač, balkanska varianta (poskusa) ponarejanja zgodovine! Seveda so mogoči ponaredki tudi pri filmu, in sicer z montažo (zelo znana je ponovna montaža Eisensteinove Križarke Potemkin, ki je dala nasprotni učinek kot izvornik) ali lažnim komentarjem (svojčas smo ameriške TV reportaže s korejske vojne opremljali z drugačnim komentarjem, nasprotnim, kot je dodal ameriški poročevalec), vendar se takšna zavajanja dajo korigirati z uporabo izvornika ali z dodatnimi viri. Sicer pa ravnajo nekateri s filmi ravno tako kot s pisanimi dokumenti, če se jim zdi, da bi filmska podoba utegnila skaziti že utrjeno olepšano podobo o dogodku ali osebi: film preprosto skrijejo za javnost ali celo uničijo. Zanimivo je npr., zakaj Sovjeti še do danes niso vrnili slovenskega partizanskega filma Bitka za Črni vrh (posnel Čoro Škodlar), ki smo jim ga zaupali v razvijanje. Izgubljeno ali skrito?

Film torej lahko osvetli nejasnosti, je lahko dopolnilo ustnemu izročilu ali pisnemu dokumentu. Filmski dokument je lahko tudi sporen, tako kot vsak drug primarni vir. Toda dokumenti so namenjeni strokovnjakom; ti pa so že po študiju in izkušnjah skeptični, previdni ter se opirajo še na dodatne vire, tako da ugotovitve preverjajo z zornega kota drugih strok, npr. splošne zgodovine, etnologije, literarne zgodovine, umetnostne zgodovine, sociologije itn. Filmsko gradivo lahko pomaga zgodovinarju kot sekundarni vir, in sicer potem, ko je preučil primarne vire. Ko pa se bo lotil Jakčevih zapisov filmski zgodovinar, bodo zanj primarni vir; toda to je že druga tema.

Temeljno obdelavo filmov je vestno in natančno opravil filmski arhivist Ivan Nemanič in filme s to knjižico ponudil raziskovalcem, da jih bodo preučevali in svoje ugotovitve sporočali javnosti.

STANKO ŠIMENC

