

privoščiti, saj ji v primeru, da zgubi mrežo, grozi nevarnost „neodvisnosti“.

7.3.

Sistem mrež deluje zato, ker lokalnim postajam nudi najvišji dobiček ob najmanjšem tveganju, oglaševalcem pa zanesljivo in zaradi visokega ratinga številno publiko. Gledalcem nudi mrežni sistem razkošen, toda standardiziran komercialni program.

8.

Ameriška televizija oddaja programe, v katerih je, grobo rečeno, ena desetina obveščanja, ena desetina kulture in izobraževanja in kar štiri petine reklam in zabave. Kritiki ameriške televizije tej zato očitajo neporocionalno distribuirano realizacijo treh velikih medijskih ciljev: obveščanja, izobraževanja in zabave. Ameriški televiziji kritiki včasih kot ideal ponudijo ...

8.1.

... položaj v Veliki Britaniji.

Garnham¹⁷ takim idealizacijam angleškega položaja nasprotuje. Enako kot v ZDA je tudi tu televizija ob nastanku že naletela na utečeno kolesje medijskega sistema — BBC. Vendar pa je nastala v drugačnih okoliščinah, saj je niso ustanovile konkurenčne profitne družbe, temveč je bila ustanovljena s Kraljevsko listino. Leta 1954 je parlament ustanovil ITA/IBA (Independent Television/Broadcasting Authority) in sprejel Zakon o televiziji, s katerim je hotel ukiniti monopol državne televizije. S tem naj bi državno televizijo osvobodili potrebe po komercializaciji, neodvisne družbe pa državne kontrole.

To se ni uresničilo — danes tudi BBC predvaja reklame, pa tudi komercialne mreže niso brez nadzora. Nadzor tako v Veliki Britaniji kot v ZDA ne izpolnjuje pričakovanj.

8.2.

Napake so namreč naslednje:

1. Preveč nadzora nad monopoli.
2. Premalo nadzora javnosti.
3. Preveč nadzora v programski produkciji.
4. Napačno usmerjen vladni nadzor.
5. Preveč internega nadzora.
6. Preveč nadzora oglaševalcev.

Cena za od tujine zavidano objektivnost in neodvisnost britanske televizije je torej stalna poslušnost. Absolutna oblast¹⁸ tako Guvernerjev na BBC kot članov IBA je tako ekstremna, da vseh zakonskih pooblastil niti ne izrabljajo.

Disciplina je ostra tudi v ZDA, kjer so odnosi med mrežami in postajami predmet regulacij Zvezne komisije. Ta je mrežam izrecno prepovedala, da bi od postaj prenos kakšnega programa direktno zahtevali. Od leta 1971 dalje, je mrežam prepovedano tudi z lastnim programom napolniti ves termin največje gledanosti (t.i. prime time, ki traja približno od 19. do 23. ure). Po trenutno veljavnih predpisih morajo mreže pustiti šest večerov v tednu v najboljšem terminu pol ure proste. Navadno gre za čas po 19.30, po mrežinih poročilih.

8.3.

Angleška mreža ITV ima pred BBC nekaj prednosti, zlasti svojo lokalno/regijsko organiziranost.

Podobno funkcijo kot ameriška PBS opravlja znotraj ITV t.i. Network Programme Committee in znotraj njega t.i. Major Programme Controllers Group. Njihova naloga je, da razdelijo programe in oglaševalce med konkurenčnimi postajami. Toda ravno zaradi regulacij teh organov je konkurenca otopela, in to ne le finančna, marveč tudi kvalitativna. Garnham tako ITV očita, da se spreminja v okostenelega dvojnika BBC.

9.

Na tem mestu nas za konec ne bodo zanimale konkretne programske spremembe, ki jih organizacijske forme televizije, o katerih smo govorili, povzročajo. Generalna linija sprememb vodi pač v de-intelektualizacijo programa.

Vendar moramo problematizirati reakcije na te spremembe: Gre za tipičen predsosedk, po katerem Televizija proizvaja idiote.¹⁹ Taka stališča zastopajo kritiki, katerih vrednostni sistem je produkt nekakšne univerzitetne etike. S presojanjem skozi to optiko je praktično nemogoče najti televizijsko vsebino, ki bi se v

primerjavi z visoko kulturo ne zdela minorna in dekadentna. Temu kritičnemu elitizmu se je uprl Enzensberger²⁰ in že daleč pred njim Huizinga,²¹ ki je grajal navado univerzitetne kulture grško-hebrejsko-latinskega porekla, da zavrača vrednosti igre.

Ki kritiki pozabljajo, da se danes kultura nahaja v obdobju globoke kulturno-socialne mutacije, ki ji tradicionalno usmerjeni sodobni človek še ni prilagojen.

Enzensberger v svojem meta-kritičnem tekstu podobno opravi s kritikami v smislu televizijske manipulacije, emulacije in simulacije.

Nemogoča pozicija teh kritik je namreč v tem, da pridemo ob njihovem doslednem upoštevanju do rezultatov, ki preprosto ne zdržijo:

Televizija naj ne bi uničila le posameznikovega mišljenja in njegovega moralnega čuta, pač pa tudi njegove sposobnosti percepcije in celo njegovo psihično identiteto!

Tako kritikom kot medijskim funkcionarjem je po Enzensbergerju skupna „iluzija programa“, ki ji avtor postavi alternativo s tezo o televiziji kot ničelnem mediju ... na katerem vsebine/programi participirajo kot tujeke.

Trditi, da je televizija ničelni medij, pa ne pomeni nič drugega, kot ponoviti našo uvodno trditev, da predstavlja glavni vpliv na program prav organizacijska forma. Q.E.D.

Vsebinska televizije je — njena forma.

TOMAŽ KRŽIČNIK

TELEVIZIJSKI ČAS

Teorije družbe oziroma družbenega, ki so zavzete predvsem s pritiškom časa na odtujenega posameznika, ki nima niti toliko časa, da bi si vzel vsaj malo časa, pa tudi subtilnejše teorije, ki brez moraliziranja poudarjajo temporalizacijo družbenega, v glavnem postulirajo televizijo (poleg fotografije, filma in še česa) kot način, postopek za ohranjanje časa. Času, ki se ne more vrniti, tako televizija nudi možnost vrnitve. Te teorije pa se s to ugotovitvijo v glavnem tudi zadovoljijo in pri njej končajo.

Roger Silverstone je eden izmed tistih, ki so napravili korak naprej. Silverstone se je lotil televizijskega časa ter ponudil referenčni okvir za umestitev specifičnosti televizijske časovnosti. V svojem članku „The right to speak: on a poetic for television documentary“, kjer se sicer v glavnem ukvarja z dokumentarnimi filmi, natančneje s poljudnoznanstvenimi dokumentarci, opozori na mitsko razsežnost televizijskega časa. Po njegovem se ta mitičnost časa izogiba tako linearnemu zgodovinskemu času kot tudi abstrakciji in homogenosti znanstvenega časa. Ta mitični čas televizije je čas pripovedk, je kvalitativen, motiviran in nabit s pomenom. Zanj sta značilna krožnost in večno vračanje istega. Čas televizije je sveti čas, odtrgan od profanosti vsakdanjega časa.

Za ponazoritev mitskega časa se velja bežno ustaviti ob primeru iz klasične literature, ob Homerjevi Odiseji. Časovna struktura v njej opisanih Odisejevih popotovanj predstavlja mitski čas par excellence. Odisejeva pot traja dvajset let in ko se vrne na Itako, ga čaka že odrasel sin. Sam pa se v vseh teh letih sploh ne spremeni, oziroma postara. Isto velja za njegovo ženo Penelopo. Linearnost tako imenovanega „naravnega“ časa zanj in za Penelopo ne velja. Kako pa to mitičnost ponazori Silverstone? Kot smo že omenili, se Silverstone ukvarja predvsem s poljudnoznanstvenimi dokumentarci. Naprej opozori na brezčasovnost, ki je za samo znanost strukturno nujna. Tako je saka znanost, ki sebe jemlje resno, brezčasovna kot dejavnost (ni namreč pomembno, koliko časa neka raziskava traja, da bi prišli do ustreznega rezultata), hkrati pa je brezčasovna tudi kot produkt (rezultati so objektivni in obče ter trajno veljavni). Ko pa pride znanost na televizijo, ji je dana časovnost, vendar specifična časovnost, časovnost mita.

Tako lahko npr. časovne reference v dokumentarcu, kot so „pred milijoni let, ko na zemlji še ni bilo življenja“, ter „še pred petdesetimi leti ni nihče pričakoval takega razmaha na področju računalništva“ ali pa „kar naenkrat jih je sredi lanskega poletja napadla zahrbtna bolezen“, brez kakega večjega špekuliranja zvedemo na tisti slavni „once upon a time“ ali slovenski „nekoč“ in „enkrat“ mitske pripovedi, ki ju na slovenski televiziji tako žametno podaja glas Sandija Čolnika.

Na tem mestu nimamo niti časa niti prostora — saj je tudi radijski

¹⁷ Garnham, Nicholas ...

¹⁸ Ibid., str. 18.

¹⁹ Enzensberger, Hans Magnus: Nova teorija o televiziji, L'Espresso, januar 1989, tudi „Oči, da ne vidi jo“, RS 12 2. 1989 ob 14.30.

²⁰ Ibid.

²¹ Božovič, Ratko: spremna beseda v: Cazeneuve, JEAN ..., str. 142.

medij oziroma *eter* zelo zavezan tema dvema apriornima forma čutnosti — da bi podrobneje predstavili Silverstonovo analizo. Kolikor je ta na neki ravni produktivna, pa se vseeno ulovi v drugi mit. Silverstone pade na finto delitve na mit in resničnost, na naravni čas vsakdanjosti in mitski, umetni čas televizije. Ta ločnica, ta epistemološki rez med mitom in dejanskostjo, se pravi med umetnim in naravnim, namreč spregleda, da je že sama narava umetna oziroma družbeno posredovana in da je mit še kako inkorporiran v tako imenovano realnost.

Samo za kratko ilustracijo si pogledimo predpostavko naravnega časa, po kateri naj bi objektivni zakoni narave določali merjenje časa v človeški družbi. Po tej predpostavki naj bi se dan začel zjutraj z vzhodom sonca, končal pa zvečer s sončnim zahodom, to pa naj bi bila osnova merjenju časa in razdelitve dneva na ure, minute in sekunde. Da stvari potekajo ravno obratno ali, drugače rečeno, o primatu simbolnega, pa se lahko prepričamo, že če samo pogledamo v petkov teden Dela, kjer nam za vsak dan piše točno uro in minuto sončnega vzhoda in zahoda. Ni torej sonce tisto, ki določa uro, temveč sam merski sistem pove, kdaj se bo sonce prikazalo in kdaj odšlo.

Ker nas lovi čas, poskusimo vsaj nakazati pot, ki bi ji vsaka resnejša analiza specifičnosti televizijskega časa morala slediti. Na tej poti se bomo zaenkrat bežno ustavili samo pri televizijskih novicah, čeprav bi ta pot lahko vodila tudi mimo reklam, dokumentarcev, zabavnih oddaj in vremenskih napovedi. Obravnava specifične časovnosti filma na televiziji pa bi terjala dodatne premisleke in — hm — več časa. Z dobro mero poenostavitve poskusimo najprej vzpostaviti oziroma postaviti si nasproti nekako dve temeljni konceptiji časa, ki ju v sami etimološki srži zaznamuje bog Chronos, veliki začetnik Časa. Ti dve konceptiji sta diahronija in sinhronija.

Diahroni čas si nadeva razna imena, od zgodovinskega, sukcesivnega, linearnega in kronološkega časa pa do že prej omenjenega naravnega časa. To je čas, ki se ga meri; to je čas ur in zgodovine. Na drugi strani pa lahko sinhroni čas pogojno označimo s silverstonovskim mitskim časom, vendar bomo na tem mestu raje ubrali drugo pot. Boetij je v davnem srednjem veku vpeljal termin **večnega sedanjika**, ko je reševal Boga pred paradoksom božje vnaprejšnje vednosti in človekove svobodne volje. Kajti če Bog vnaprej ve, da bom storil nekaj slabega, potem me ne more kaznovati, ker On to vnaprej ve, jaz pa ne morem drugače, kot da izpolnim Njegovo vnaprejšnjo vednost in to dejanje tudi storim. Če pa Bog ne ve, ali bom to dejanje storil ali ne oziroma če se zadnji trenutek premislim in tega ne storim, potem Bog nima vnaprejšnje vednosti. Da bi rešil Boga pred tem paradoksom, Boetij postavi koncept večnega sedanjika, božjega časa. Bog namreč ne dojema časa po človeško, temveč kot strdek časa, kot čas, ki že vse obsega, lahko bi rekli: kot sinhroni čas. Bog hkrati in skupaj vidi tako začetek kot konec sveta.

Beotijev koncept večnega sedanjika temeljiteje umesti v spekter časovnih modusov eden največjih časovnih mojstrov našega časa: Avrelij Avguštin. V XI. knjigi svojih *Izpovedi* nam ponudi konceptualni aparat za analizo časovnosti televizijskega medija. Če potencialni gledalec TV sporeda živi v pravem sedanjiku, ki nastaja le zato, ker prehaja v preteklost, in mu ta preteklost nastopa kot spomin, se pravi kot čas, ki ga ni več, prihodnost pa kot pričakovanje, se pravi kot čas, ki ga še ni, pa je svet televizije svet večnega sedanjika.

Vzemimo si za zgled TV Dnevnik. Lahko bi sicer rekli, da je tudi Dnevnik ujet v diahroni čas, saj ima polurno časovno omejitve. Vendar nas na tem mestu ta ujetost ne zanima, bolj nas zanima čas, ki ga TV Dnevnik v tej polurni zamejitvi proizvaja. Niti se ne bomo spuščali v psihologistično motivirane razsikave o tem, kako se, s tem ko prižgemo televizijo, za nas čas ustavi, kako s tem porabljam oziroma zapravljamo čas. Seveda pa na drugi strani vključena televizija zares ustavi čas, ga zamrzne. Dnevnik nam ponudi zaustavljen čas, strdek časa, pred nami se odvijajo dogodki nagnjeni v sekvencah, ki so podvržene kvalitativnemu času: pogojuje jih pomembnost dogodkov, ne pa njihov časovni razpored. Neposrednost teh dogodkov in živa prisotnost podobe implicirata sedanjost. Vse to se dogaja pred našimi očmi: tu in zdaj. Ti dogodki nimajo začetka, nanj se lahko naslavlja le govorec, TV napovedovalec z že omenjenim „once upon a time“. Prav tako ta dogajanja nimajo konca, tu je le komentator s svojimi preroškimi sposobnostmi, komentator, ki se **spominja** tudi prihodnosti.

V luči večnega sedanjika pa lahko uzremo tudi zdaj že slavni Čučkov „ostanite še naprej z nami“. Praktično ta apel vedno pomeni isto: ne izključite televizije. Hkrati pa ga lahko beremo tudi kot: „Mi smo večnost sedanjika, sveti čas, ki se ga ne da dohiteti niti se ne da zaostati, da bi ga ujeli. Z nami lahko le ostanete.“

BORIS ČIBEJ

BRANJE

MEŠČANSKA FORMA TRAGEDIJE

Darكو Štrajn:
Melodrama —
žanr sreče in obupa.
Revija Ekran.
Zbirka Imago.
Ljubljana, 1989.

Na prvi pogled se utesne nemara zdeti, da se najnovejša knjiga zbirke Imago loteva teme, ki je že dodobra izčrpana, saj se je v kinematografsko razvitem svetu v zadnjih dveh desetletjih nabralo ogromno literature o melodrami, nemara več kot o katerem koli drugem filmskem žanru, pri čemer je videti, da so nekdanji nesporazumi v celoti odpravljeni in da v zvezi z melodramo kratko malo ni več odprtih vprašanj. Toda temeljna kvaliteta Štrajnovе knjige je ravno v tem, da ne naseda temu površnemu vtisu, ampak skozi teoretsko analizo pokaže, da je bistvena in zatorej ireduktibilna poteza melodramatskega žanra — kolikor gre seveda res za žanr v pravem pomenu besede in ne za njegove nadomestke — prav njegova nenehna problematičnost.

Res je kajpada, da melodrama že dolgo ni več tisti dvomljivi filmski žanr, ki je nekoč pritegoval „zgolj“ množično občinstvo, pri „kritični“ inteligenci pa zbujal neznanski odpor. Po eni strani se je namreč zdesetkano množično občinstvo preusmerilo na druge, za marsikoga še bolj dvomljive žanre, po drugi strani pa sta filmska teorija in kritika v zadnjih dvajsetih letih nekako le uspeli poravnati svoj zgodovinski dolg in vrniti melodrami njeno dostojanstvo ter zasluženi ugled. A zdj se, da smo zdaj priče drugi skrajnosti, zakaj

melodrama je v tem času postala privilegirana in favorizirana filmska forma „kritične“ inteligence, ki se seveda prav nekritično naslaja nad vsem, kar vsaj od daleč spominja na zadevno žanrsko usmeritev.

Spričo vsega tega je Štrajnova knjiga več kot dobrodošla, saj skuša z doslednim teoretskim pristopom opredeliti ravno avtentične značilnosti in sestavine filmske melodrame. Pri tem s primerno kritično distanco analizira temeljne predpostavke, ki so svojčas botrovale intelektualnemu preziru do tega pomembnega žanra, obenem pa razvije nastavke za teorijo melodrame, kot jih avtor sam imenuje, s čimer posredno zavrne vse nekritične oziroma nereflektirane poskuse „širitve“ žanra prek njegovih zakonitih meja, kar je brez dvoma ena od najbolj neprijetnih posledic današnjega „intelektualnega prisvajanja“ melodrame. Razumljivo je, da tu ne gre za formuliranje nikakršnih „elitističnih“ kriterijev, podobnih tistim, s pomočjo katerih se, denimo, poskuša za vsako ceno ohranjati nekakšna meja med „visoko“ umetnostjo in „trivialno“ množično kulturo, zakaj film (in še toliko bolj žanrski film) se pač uspešno izmika razmejitvam te vrste. Prav narobe, gre za čim bolj precizno opredelitev tistih bistvenih žanrskih zakonitosti, ki vzpostavljajo identiteto melodrame kot samostojnega žanra. To je toliko bolj pomembno, ker je melodrama pravzaprav nekakšen „nadžanr“, nekakšen „žanr žanrov“ in skladno s tem daleč najbolj odprt žanr, kar spet pomeni, da je v znatni meri izpostavljen mešanju z drugimi žanri. In sicer v obeh smereh: kot se lahko „tuje“ žanrske in celo nežanrske sestavine znajdejo v melodramskih filmih oziroma v filmih, ki po temeljiti zasnovi sadijo v žanr melodrame, tako lahko najdemo melodramatske sestavine v filmih domala vseh drugih žanrov. Pravzaprav se oboje dogaja tako pogosto, da je v resnici le malo filmov, ki lahko shajajo povsem brez melodramatskih sestavin — zato bi bilo skorajda mogoče reči, da je melodramatičnost pač ena od temeljnih sestavin filma nasploh. Vendar pa to mešanje sestavin ne pomeni resnega ogrožanja identitete melodramatskega žanra, zakaj melodrama kot „meščanska forma tragedije“ (kakor jo opredeljuje Georg Seesslen, tudi v Štrajnovi knjigi pogostokrat citirani avtor) temelji vendarle na dovolj precizno določljivih obrazcih — in knjiga, o kateri govorimo, to dovolj jasno in izčrpno formulira. Skratka, melodrami niso nevarni drugi žanri, čeprav se mešajo z njo, pač pa so ji nevarne kvazi-melodramatske komponente, s pomočjo katerih skušajo pristaši „novokomponirane“ melodrame preformulirati zakonitosti žanra. To velja, denimo, za „melodramatske“ televizijske serije, ki so zgolj navidez v sorodu z melodrame, dejansko pa so mnogo bliže trivialni zvrsti „ljubezenskega romana“, od katerega so prevzele

