

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 pogledjmo 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 utegne 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 uspešni 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



tudi značilno pompoznost in čustveno prenatuhlost, premočrtnost in abotno repetitivnost (množice „karakterjev“ brez prave karakterizacije, vedno po istem kopitu ukrojeni zapleti, ki se pojavljajo iz epizode v epizodo itn.), skratka vse tisto, kar je tuje pristni melodrami. Nekaj podobnega velja za na moč površne „lju-bezenske 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, posebej 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 smetano 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 tamkajšnje 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 izvirnik) 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 izvirnika 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

