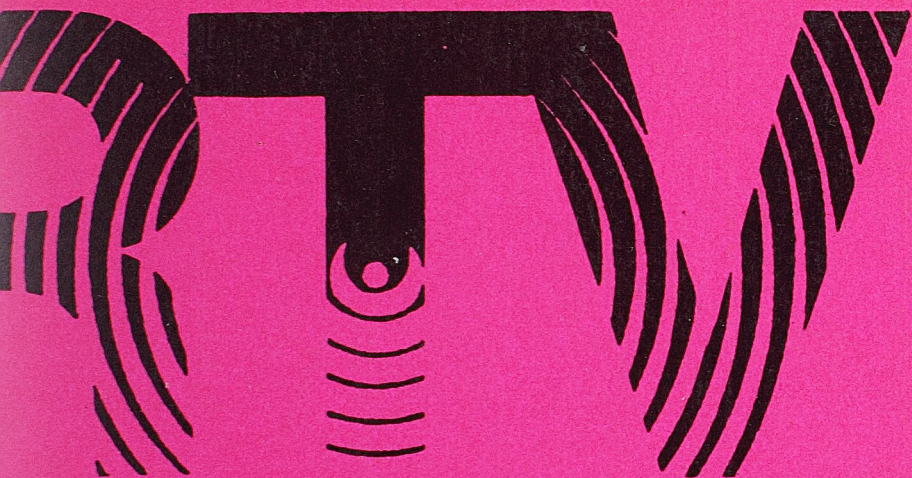




TEORIJA I PRAKSA

29

['82]

Z I M A

Časopis RTV – TEORIJA I PRAKSA javno je glasilo u kome se tretiraju pojave i problemi radija i televizije. On temelji svoju koncepciju na programskoj politici i 'zadacima radija i televizije u našem društvu; razvijanje socijalističkih samoupravnih odnosa, jačanje bratstva i jedinstva i ravnopravnosti naroda i narodnosti, afirmisanje marksističkog pogleda na svet, tekovina narodnooslobodilačkog rata i socijalističke revolucije; razvijanje stvaralaštva u oblasti kulture, nauke i umetnosti naših naroda i narodnosti; upoznavanje sa kulturom i naučnim dostignućima drugih zemalja i naroda, polazeći od načela otvorenosti za sve što je idejno i umetnički vredno i što predstavlja naučni progres i doprinos napretku i civilizaciji.

Redakcija nastoji da RTV – TEORIJA I PRAKSA bude *glasilo* koje podstiče na kritički odnos prema praksi radija i televizije radi razvijanja teorije. Časopis je namenjen *poslenicima* i *korisnicima* radio i televizijskih programa i svima onima koji to žele da budu, kao i društveno-političkim, naučnim, prosvetnim i drugim radnicima koje interesuju priroda i programi elektronskih medija radi razvijanja *kulture komuniciranja*.

Redakcija

SRĐAN BARIĆ
MILAN BULATOVIĆ
RAJKO CERVIĆ
STANKO CRNOBRNJA
DR TOMA ĐORĐEVIĆ
MIROLJUB JEVTIĆ
SRBA IVANOSKI
VLADIMIR MIRKOVIĆ
SLAVKO NASTIĆ
SLOBODAN NOVAKOVIĆ
DR MUHAMED NUHIĆ
DŽEVAD IUNIKU
ZRNKA NOVAK
MIROSLAVA OTAŠEVIĆ
PRVOSLAV PLAVŠIĆ
LADO POHAR
ĐORĐIJE POPOVIĆ
RADIVOJE POPOV

Glavni i odgovorni urednik
MIROLJUB JEVTIĆ

Urednik
ANA ŠOMLO

Sekretar: RUŽICA VARDA

Izdavački savet

DR TOMA ĐORĐEVIĆ, predsednik
MOMČILO BALJAK
DR MIHAILO BJELICA
INŽ. MILENKO JANKOVIĆ
MIROLJUB JEVTIĆ
ZARE KARAKUŠEVIĆ
ĐORĐE MALAVRAZIĆ
OGNJENKA MILIĆEVIĆ
DUŠAN MITEVIĆ
SVETOLIK MITIĆ
SNEŽANA NIKOLAJEVIĆ
BOGDAN RANKOVIĆ
ZLATKO SINOBAD
PREDSTAVNIK SAVEZA PEDAGOŠKIH DRUŠTAVA SRBIJE

Za izdavača DR FIRDUS DŽINIĆ
direktor Centra RTB za istraživanje
programa i auditorijuma

Likovno-grafička oprema: BOGDAN KRŠIĆ
Tehnički urednik: INŽ. VIKTOR KLIMPL
Lektor i korektor: KOSANA TANASKOVIĆ
Foto-slog: VERA SKOKNIĆ
Štampa: GRAFIČKI CENTAR
RADIO-TELEVIZIJE BEOGRAD,
Batajnički put 22



TEORIJA I PRAKSA

29

['82]

Izdanje Radio - televizija Beograd

TELEVIZIJA

- [5] TV AVANGARDA/Priredio
M. Jevtović
- [50] TELEVIZIJSKA DRAMA I
TELEVIZIJSKI FILM/Siniša Stankov
- [63] TELEVIZIJSKA UMETNOST - DA
ILI NE/Dušan Mihailović
- [68] DA LI ĆE TELEVIZIJA DONETI
NOVU UMETNOST/Pjer Dekav
- [80] PRVI KORACI EVROPSKE
SATELITSKE TELEVIZIJE/Lado
Pohar
- [85] EKSPERIMENTALNI EVROPSKI TV
PROGRAM POSREDSTVOM
SATELITA/Mr Mira Kun

RADIO

- [92] GRADSKI RADIO - OTVOREN
PROGRAMSKI TOK/Ratomir
Damjanović
- [101] FONOSFERA U RADIJSKOJ
UMETNOSTI/Kristina Lasković

ISTRAŽIVANJA

- [116] UTICAJ TELEVIZIJE NA DEČJE
AKTIVNOSTI/Branislav Francuski

	[127]	NAJNOVIJA ISTRAŽIVANJA U OBLASTI RADIJA I TELEVIZIJE U ŠVEDSKOJ/Mr Nevenka Perković
	[137]	O NEKIM OSOBENOSTIMA PREVOĐENJA ZA TELEVIZIJU/ /Aleksandar I. Spasić
JEZIK	[147]	O JEZIKU NA RADIJU I TELEVIZIJI /Miroslav Mitrović
RTV ESTETIKA	[153]	ASPEKTI TELEVIZIJSKE ESTETIKE /Radoslav Lazić
	[155]	TELEVIZIJSKI JEZIK/Boris Grabnar
	[165]	PROBLEM TELEVIZIJSKE ESTETIKE/Boris Grabnar
	[168]	POZORIŠTE TELEVIZIJE/Ervin Akser
	[172]	TELEVIZIJA NIJE FILM/Gi Deson
BIBLIOGRAFIJA	[177]	RADIO - OSMA UMETNOST
INTERVJU	[184]	DUŠANKA KALANJ: TELEVIZIJA KAO ŽIVOTNI POZIV/Ana Šomlo
TEHNIKA	[192]	VLADIMIR ZVORIKIN PIONIR ELEKTRONSKE TELEVIZIJE/ /Aleksandar Todorović

TV AVANGARDA

*Iz stenografskih beleški razgovora vođenog
2. aprila 1982. u Beogradu*

MIROLJUB JEVTIČIĆ:

... Avangarda u literaturi i slikarstvu nije velike bitke dajući otpor svakom dogmatizmu.

Pitanje je da li je televizija dovoljno sazrela da svojim programima efikasnije učestvuje u borbi za dalji razvoj društva? Zbog toga pitamo sebe i druge o stvaralačkoj TV avangardi i pokušavamo da nalazimo neke odgovore. Mislim da bi bilo izvanredno ako bismo u ovom razgovoru bar postavili dobra pitanja, jer su pitanja trajnija od odgovora koji su uvek privremeni.

I sama televizija je svojevrstan avangardizam u odnosu na ostale oblike širokokružnog opštenja. Ja sam sačinio četiri grupe pitanja koja bi, čini mi se, trebalo da tretiramo. Ali to uopšte ne mora da bude tako. Prihvaćemo svaki dobar prilog.

U kojim oblastima televizije može da dođe i dolazi do avangardizma? Ja sam prvo zapisao da je to problem korišćenja postojeće velike TV tehnike, tehnologije na način kakav je izumljen tamo gde je televizija prvobitno napravljena; omogućava li ona nešto novo.

Druga komponenta ovog razgovora mogla bi biti: izraz, likovnost, kadriranje, ritam, pitanje režije – tog suštinskog u TV stvaralaštvu. Treće je takođe pitanje stvaralaštva, ali može da se izdvoji i akcentira kao *problem metoda komuniciranja*. Veliki je problem kakvom metodom opštiti iz TV studija sa čovekom koji je usamljen kraj televizora. Tu ima niz pitanja na koja u postojećoj literaturi nisam našao prave odgovore. Mi smo kroz časopis davali niz metodskih alternativa i tragali za pravom. Četvrto su takozvana idejno-politička pitanja, razvijanje kritičke svesti putem televizije. Pitanje je da li bi televizija – to moćno glasilo, mogla brižljivo da neguje kritičku svest? Da li može da bude jedno od glasila koje kritikuje

neadekvatnosti u postojećem, po onom zaključku iz Programa SKJ: ništa nije sveto, jer sve što postoji može biti bolje...

Mislim da je jugoslovensko društvo došlo u fazu kada mu je neophodna britka stvaralačka kritika bez koje se ne može dalje dovoljno efikasno razvijati... Možda bismo mogli da pobrojimo neke emisije ili cikluse, koji su na neki način avangardni? Ja smatram da je svojevremeno avangardan bio program obrazovne serije *Između države i rada*. Bilo je protesta, ali smo nastavili seriju. Ta serija je kineskopirana, više kopija je poslato u domove kulture. Mislim da je to bilo društveno veoma angažovano i avangardno...

ANA ŠOMLO:

Koje su to bolje emisije danas?

ZORICA JEVREMOVIĆ:

A ova TV hrabrost na Kosovu? Urednici ne znaju šta da rade. Čini mi se da je danas apsurdno govoriti o avangardi, a ne možemo da plasiramo tekuće informacije. Najbolje je, izgleda, kao što neki rade: kaubojska televizija, seks na televiziji, film na televiziji; onda vodimo razgovore o nekom stvaralaštvu itd. Mislim da smo u ozbiljnoj krizi. Zato stvarno ne vidim kako da govorimo o avangardi kad nemamo uslove da stvaramo avangardu.

A. ŠOMLO:

Naš časopis izlazi kvartalno. Ti kaži stvarno ono što misliš o avangardi. O svemu možemo da razgovaramo, a dok časopis iziđe stvari će se raščistiti...

M. JEVTOMIĆ:

Kriza je i kritike i ekonomike. Situacija je u svetu komplikovana.

Z. JEVREMOVIĆ:

To su opšta mesta i, čini mi se, mi tu ništa ne možemo da rešimo. Za mene je kriza nešto što je vrlo konkretno u našoj televiziji (TV Beograd, recimo, TV Ljubljana) ljudi ne mogu da obavljaju svoj posao. To je za mene kriza i da o tome govorimo. To nije nešto što je kriza u svetu, nego naša kriza i za ovim stolom. Možemo li o tome da popričamo? Sinoć se videlo kako su drugovi koji su bili zaduženi da pred javnošću brane sistem, ubeđeni da su kako vredi obavili

svoj posao u TV studiju. To je strašno bilo. Kako to da naši urednici ne mogu ništa stvaralački sa tim ljudima?! Ne mogu da im kažu da oni moraju da govore iz svoje glave, a ne kao naučeno napamet. I dok god to imamo u studiju, mi ne možemo da govorimo o TV avangardi.

Silvija Luks je juče napravila, uslovno rečeno, slobodoumnu emisiju. I onda se napravio potpuni jaz (komedija prakse i teorije) između života i onoga što se želi da predoči kao život. To je, po meni, jedna kriza koja je, sad ovih meseci, vrlo jasna. Kako o avangardi pričati kad i ne znamo u čemu se sastoji avangarda, osim da bi, možda, neki urednici trebalo da daju otkaz...

DUNJA BLAŽEVIĆ:

Dešava se da neki daju otkaz, ali pogrešan otkaz.

Z. JEVREMOVIĆ:

Možda smo svi mi krivi što smo pravili dugogodišnji kompromis. Jednostavno sjajni ljudi su gutali, gutali i sad je gotovo. Ali ne možeš da progutaš sve. Mi vrlo dobro znamo da se naša situacija pomera od TV Beograd, recimo, do „Politike“, do „Vjesnika“, do „Oslobođenja“, odnosno TV Sarajeva. Čak smo svi svesni da imamo jednu izdijelenu stvarnost, jedan izdijeljeni život pa i izdijelenu informaciju. Šta ćemo s tim kad je to objektivno, kad to postoji...

M. JEVTOVIĆ:

...Ja ne bih prilazio problemu avangardizma sa stanovišta da li neko odobrava da se nešto snima ili ne.

Z. JEVREMOVIĆ:

...Ja mislim da smo mi došli do tačke gde je pitanje: da li naši novinari, televizijski ljudi mogu da obavljaju svoj posao.

M. JEVTOVIĆ:

Ali većina ipak obavlja posao. Da li u radu te većine koja obavlja posao ima mnogo rutinskog, ima li lakirovke stvarnosti, a u ovom razgovoru se pitamo: ima li prodora avangardističkog gde se stvarno slika na jedan način koji meni, gledaocu, pomaže da redefinišem svoju sliku sveta?

Z. JEVREMOVIĆ:

Moram opet da vas prekinem. Vaša ili moja slika sveta nije

slika do te mere opšta da prelazi nekakve granice ove ulice. Šta je to slika sveta? Slika sveta je, pre svega, moj život i onoga što me se tiče, mog stvarno celokupnog života. To je moja slika sveta.

M. JEVTOVIĆ:

... Mislim da moramo nalaziti načine da se otvaraju vidici, otvaraju mogućnosti za stvaralaštvo. A to se, nesumnjivo, i čini. Neke emisije to čine...

Z. JEVREMOVIĆ:

Ali, pošto su ljudi indoktrinirani godinama lošom televizijom i plasiranjem loše informacije i neinformisanošću, naravno da je tu stvoren koren nesporazuma i sa, na primer – emisijom Stanka Crnobrnje.

M. JEVTOVIĆ:

Zato moramo da reagujemo na avangardni potez neke emisije kako bi brže bivale brojnije avangardne emisije.

Z. JEVREMOVIĆ:

Stanko Crnobrnja je rekao da je to poluavangardno. To je, na žalost, za nas bio test, test morala.

PETAR ŽIVADINOVIĆ:

Nije ona važna zbog morala, nego je važna zbog novog televizijskog izraza. Problem je što se nepotrebno, na mehanički način mešaju forma i sadržina. Ja sam gledao ovu emisiju samo desetak minuta. Slušao sam rasprave. I sva osporavanja su išla na liniju osporavanja sadržaja emisije, odnosno scenarija. A ne sećam se da je iko pametan osporavao novi televizijski izraz. Možda je osporavanje sadržaja samo skriveni način, neiskren način, da se indirektno osporava i novi izraz.

I mislim da nije problem samo u predrasudama. Mi nemamo uslove tehnološke i kadrovske za novi izraz; nemamo atmosferu ni unutar same televizije. A dok se to ne obezbedi biće ovakvih nesporazuma u radu. Nije problem sa Crnobrnjinom emisijom i nekima koje sam ja gledao. Ja čak mogu da zamerim scenarijima mnogih tih avangardnih emisija, mislim da su često površne, ali to nije bitno. Najvažnije je da treba podržati tendencije ka novom izrazu.

Postoje ljudi u našoj televiziji, ne samo u zabavnim programima, koji imaju tu vrstu senzibiliteta. Ali ne odlučuju oni o uslovima koji će omogućiti da se taj senzibilitet opredmeti u obliku nekakve televizijske emisije. Oni ne odlučuju bitno. Mislim da ti ljudi rade posao avangarde u pravom, dubokom smislu te reči. To znači da se sukobljavaju sa vrlo nepovoljnim okolnostima i da uprkos njima nastaje dobra emisija. Moramo da preduzmemo nešto organizaciono. Evo, na primer, postoji *Odbor za program* Radničkog saveta televizije. Sada je na čelu Dunja Blažević, postoji *Odbor za program Radio-televizije*, kome sam, slučajno, ja na čelu kao član Radničkog saveta.

Z. JEVREMOVIĆ:

Šta znače ti odbori?

P. ŽIVADINović:

Oni predlažu Radničkom savetu mišljenja i sugestije, da bi RS donosio odluke, od plana investicija do usvajanja, recimo, plana programa. Nemaćmo iluzija da je njihova uloga velika. Ali oni mogu podržati neke od ovih inicijativa. Mišljenje tih odbora ima izvestan uticaj, ali činjenica je da postoje, ne direktni, nego indirektni otpori ili malo uvažavanje tog mišljenja.

Mi smo baš na jednom sastanku Odbora zaključili da treba, nezavisno od problema koji nastaje na nivou sadržaja, podržati tendencije ka novom izrazu u televiziji i da treba obezbeđivati uslove da te tendencije ne budu stvar pojedinaca, koji herojski, kao u romantičnim pričama, pokušavaju da stvaraju uprkos sredini, nego da to bude podržano od sredine u kojoj rade.

Z. JEVREMOVIĆ:

Oprostí, Petre, ali da li se može avangarda podupirati i da li se može avangarda organizovati i dogovoriti?

P. ŽIVADINović:

Ne, ne, nemoćmo praviti od avangarde romantični mit. Televizijska avangarda ne može postojati bez najmodernije tehnike i bez opsluživanja bezbroć ljudi i uređaja. Treba omogućiti stvaranje atmosfere u kojoj oni neće imati osećanje da se bore sa nekim velikim silama i da uprkos svemu stvaraju. Ne verujem da to stvara srećne okolnosti za rad. Ja čak mislim da ta atmosfera koju možemo da obezbedimo, jeste

možda lakši deo posla, ali to traži odgovarajuće prelamanje u svesti ljudi. Pogledajte koliko televizijskih stvaralaca radi čisto klasicistički, ili još gore: modele iz drugih medija sele u televiziju. Tu je problem. Ja mislim da je traganje za novim televizijskim izrazom nešto što je veliki i težak posao i u razvijenijim zemljama. Najbolje emisije koje dobijamo od BBC ili Francuske, Amerike – velika su selekcija. Njihov uobičajeni program nije toliko genijalan kao što izgleda po najboljim emisijama koje mi otkupljujemo.

Čovek se tamo dosađuje većinom njihovog televizijskog programa.

A. ŠOMLO:

Petre, šta podrazumevaš pod televizijskom avangardom?

P. ŽIVADINOVIĆ:

Prvo, ja taj pojam mnogo ne volim, zato što je on uvek sinonim za neku elitu. A elita obično, bar kod nas, dobija neko pejorativno značenje. Međutim, avangarda, u čistom izvornom izrazu znači grupu ljudi ili znači neku orijentaciju koja je ispred, koja prednjači, koja prethodi nečemu što će biti možda vladajući stil kroz neko vreme. U tom smislu se i Partija definiše kao avangarda jednog pokreta. To znači bolje misliti, dalje i više videti. Ali, ne samo u ime grupe koja to radi, nego izražavati time neke šire interese, videti pre drugih. Kao što su, recimo, klasici marksizma teorijska avangarda čitavog pokreta.

Mislim da TV avangarda, ovako shvaćena, mora biti podržana tehnološki, institucionalno i atmosferom.

Z. JEVREMOVIĆ:

A društveno?

P. ŽIVADINOVIĆ:

Kad kažem atmosfera, mislim tu i na odnose u televiziji, mislim i na kritiku, mislim na teoriju medija, a mislim i na političku situaciju uopšte, koja treba da bude takva da eksperimenti budu mogući, a da se ne shvate kao neko rušenje ili kao srljaje u neku grešku, gde bi bili nepotrebno praćeni osećanjem krivice. Ja mislim da spoljašnja atmosfera nije nepovoljna. Mislim da je nepovoljna unutrašnja atmosfera, i da je to posledica činjenice da mi ipak unutar televizije nemamo mnogo ili nemamo dovoljno kreativnih kadrova – kreativnih u skladu sa prirodom medija. To je veliki problem.

Z. JEVREMOVIĆ:

Mislim da je važno da se uoči kako Petar Živadinović i ja imamo suprotna gledišta, bar za početak razgovora. Obrnuto je za mene. Prvo, mislim bitna je društvena situacija tamo gde se nalazi televizija što uslovljava mogućnost stvaranja avangarde ili nečega što je novo, što proširuje vidik. Ljudi koji dolaze na televiziju su isto tako vezani za način ponašanja izvan zgrade u Takovskoj 10. Čak i čovek koji je tek završio Akademiju, dolazeći na televiziju, on je čovek iz ovog društva i ima odnos prema svim ovim estetičkim problemima kakve ima i društvo.

D. ŽLAŽEVIĆ:

Zorice, a iz kog društva bi trebalo da bude taj čovek? Mislim, to društvo nije nikakva monolitna kategorija. Osim toga, ni ta politička sfera, bar u ovom kako ti definišeš ovo vreme krize, isto tako nije monolitna kategorija. Prema tome, i u legalnoj politici postoji, primećujemo niz različitih mišljenja – najblaže da kažem, u vezi istih problema ili različitih interpretacija, toga šta je uzrok krize, šta je uzrok ovakve ili onakve situacije danas.

Prema tome, mislim da nas ne može daleko dovesti razgovor u kome baratamo generalizacijom. Mislim da treba tu neke stvari razlučiti, treba prvo, ako govorimo o avangardi – reći šta je to, definisati pojam avangarde na televiziji. Petar je to pokušao time što govori o avangardi kao novom izrazu na televiziji. Pitanje avangarde se vezivalo i za problem sadržaja, za problem mogućnosti davanja pravovremene, tačnije informacije i sl.

Pitanje angažmana, što je Jevtović istakao i pokrenuo, da li se to može vezati za ovu temu avangarde, odnosno kako bismo je definisali, kao i pitanje kritičke svesti...

Z. JEVREMOVIĆ:

Ja se potpuno slažem da je ta avangarda notorno pitanje izraza. Ali se zalažem za to da ustanovimo da mi, pre svega, da bismo došli do nekog novog kvaliteta u izrazu imamo trenutno, i ne samo trenutno u ovom vremenu, upravo te notorne probleme a to je: kako informisati da bi se nešto videlo? Ja sam samo to htela da ustanovimo.

ALEKSANDAR MANDIĆ:

Ako mogu da intervenišem, stvari stoje potpuno suprotno nego što ih ti vidiš. To je lako dokazati. Stvar je bolja, u smislu

informisanja, nego što je ikad bila. Stvari se poboljšavaju! To što se policija sada otvoreno sukobljava sa novinarima i to čitaš u novinama, to je jedan ogroman, krupan korak napred u odnosu na situaciju kakvu smo imali pre dve godine, na primer, ili pre događaja na Kosovu. Tabu tema je bila – tabu tema. To da je novinar uhapšen, nisi mogao da čitaš u novinama, nego je on mogao da bude, recimo, i mrakom pojeden.

Z. JEVREMOVIĆ:

To smo mogli da čujemo tek od juče.

A. MANDIĆ:

Dobila si u *TV dnevniku* sinoć, da je skrivenom kamerom reporter snimio razgovor sa policijom i emitovao baš to kako mu policajac ne dopušta. To je delovalo vrlo uzbudljivo. Toliki je emitovani naboj koji se oko toga materijala gradi, da je to u *TV dnevniku* delovalo vrlo avangardno. To je nešto što nikad nisi mogla gledati. Stvari se jako poboljšavaju. Tačno je da se nalazimo u društvenoj krizi, u krizi opšteg preispitivanja itd. što je za avangardu fantastična situacija. Za bilo koju vrstu razvoja, izraza itd. To je jedna vrlo zdrava situacija. Ljudi premišljaju sve svoje vrednosti, svoj način, sve na čemu počivaju od početka. I zaista se pojavljuju neki novi kvaliteti, nove vrednosti. Po mom mišljenju situacija je vrlo dobra i zdrava za pojavu avangarde. Potpuno se slažem sa svim što je Pera Živadinović rekao. Tačno je da je najveći problem za to situacija u TV kući.

Kad sam pročitao naslov teme za ovaj razgovor mislio sam da će biti govora o emisijama Tucka Miljkovića i Borisa Dimitrijevića i o, eventualno, jednoj emisiji Stanka Crnobrnje. To se može podrazumevati pod avangardom. Ne vidim šta drugo. Sve drugo spada u drugu stvar. A ovo je zaista nešto što je prodor u okviru medija, neko otvaranje. Ako ćete o tome da pričamo, ja bih nabacio nekoliko zaista teškoća, najkrupnijih teškoća. Bez sumnje da ta avangarda postoji. Dugo je nije bilo. Najznačajnija stvar koju smo mi radili, bile su emisije Save Mrmka i Ravasijeve – konvencionalne, starinske. Nije to pejorativno rečeno, ali to avangarda sigurno nije.

Ovo što se sada televizijski događa, to je nesumnjivo avangarda, a iza ranije pomenutih ide čitav niz manirista. Svi reditelji premišljaju ispočetka. Kad sad gledate zabavno-muzičke emisije, od pre svega tri godine, neverovatno je

kojiko je izraz neprimetno napredovao. To se desilo za poslednje tri godine.

Tu stvarno postoje mnoge teškoće. Neke od tih teškoća će zaista ostati. Recimo izvesni otpori avangardi. To je nešto što ide uz avangardu i unutar kuće i van kuće. Toga će uvek biti. Međutim, važno je da pokret postoji. Evo, tu makar nekoliko ljudi koji sede, koji su zaista u svom radu pružili podršku tim tendencijama i pokušavali da nekako tu stvar unaprede. To nije tako nezdrava i loša situacija za nastajanje avangarde, kao što može da izgleda. Ta situacija konfliktna, otpora itd. je nešto što na takvom tlu najbolje raste. Tu je đubravo od kojeg ona može nekako da profitira. I čini mi se da je sukobljenost nešto što je zdrava situacija.

Drugi veliki problem koji je verovatno za časopis važan, za novine ne bi bio – to je problem tehnologije. Notorna je stvar, tehnologija ide ispred izraza. Tehničari prvo otkriju, naročito u ovim našim medijima. Onda se mi s tehnologijom igramo. Mi kaskamo za tehničarima. Oni zaista idu daleko brže od nas. Prvo su otkrili kameru, pa smo onda otkrili razne mogućnosti kako da se ona koristi. Tako i sada. Ali u tom pogledu kod nas je situacija na televiziji veoma loša. Mi najjednostavnije sprave kojima se divimo, nemamo. Stanko i ja to verovatno bolje osećamo i ako ne znamo bolje. Naša televizija se razvijala do jednog ogromnog organizma koji ima da zadovoljava emisije političko-informativnog karaktera. I kao da je po njima modelirana. Sve što je kupovano, kupovano je da se napravi, recimo, u najboljem slučaju, ogroman kviz ili klasična drama. Izgradi se ogroman studio, fantastičan, najlepši, u kome se predviđa snimanje drame ili baleta.

M. JEVTOVIĆ:

Kažu da je godinama stajao uređaj za elektronsku montažu. To je kupljeno i stoji, a niko nije umeo da koristi. Ne znam da li se sad koristi?

A. MANDIĆ:

Znate, ima jako mnogo upotrebljivih TV igračaka koje se jeftino prodaju. Ali one se nekima, verovatno, čine nebitnim. Za jednu skupu TV kameru moglo je da se kupi tih deset TV igračaka, koje bi neverovatno mogle da unaprede TV izraz. One obogate ljude koji hoće da misle. Znate, nema ništa od pravog stvaralaštva sa pet „šifonjera” – kamera i jednom polusposobnom miksetom. S tim ne može ništa da se uradi! Taj *Slow-motion* (Slou-moušn) – tu spravu za usporavanje pokreta

već i u našim kućama ima svaki kućni magnetoskop. A televizija trenutno nema nijedan ispravan! Ne bih to govorio da nije časopis u pitanju, ali ovo je naš časopis, neko ko se brine o razvoju itd. Sve što se kupuje, mora da se kupuje sa stanovišta razvoja izraza, ili bar to da se uzima u obzir, a ne samo svakodnevna obična potreba...

D. BLAŽEVIĆ:

Nastavi oko onih prenosa što si hteo da kažeš, jer je to dosta zanimljivo, a ne da se pravi onakav TV studio u kome se igra balet...

A. MANDIĆ:

Pa jeste, suština stvari je ono što se sada dešava. Jedan veliki zaokret čitave televizije koju su doneli Stanko Crnobrnja i, po mom mišljenju, još više Tucko Miljković i Boris Dimitrijević pre njega. Radi se o sledećem: televizija je do nedavno, do njihove pojave, verovala i to je bila dogma, prosto nisi mogao čuti drugi glas – da je njena prava priroda televizijski prenos, dakle, prenos slike na daljinu, što omogućava direktno prisustvo. Kritičari su slavopojke pevali tako retkim događajima kojima je televizija omogućavala da budeš prisutan i kreativno rekreirala izvestan događaj koji se zbiva pred kamerom, pa ti je omogućavala da ga na novi način doživiš.

Odjedanput, iznenada, kao svaka prava avangarda i svaki pravi napredak, bez ikakvog razloga, ako hoćete, dođu neka dva momka koji krenu od dizajna, od kvaliteta slike. Prenos zanemare potpuno kao kategoriju i počnu da misle o kategoriji okvira slike i dizajniranja te slike unutar sebe. Ideja je takođe deo dizajna. To je potpuno novi način mišljenja. Potpuno kao s neba, s Marsa, dođu dva čoveka koji, posle izvesne pripreme, pošto nauče osnovne tehnološke stvari kroz jednu ili dve serije, unesu u program potpuno novi način mišljenja. To je avangarda par ekselans. Mislim da, recimo, od pojave autorskog filma nemamo pojavu u našem filmu takvog značaja, takvog krupnog zaokreta ni tako veliki napredak. Oni sve svoje emisije rade samo jednom jedinom kamerom! To je dizajniranje, kao slikanje slike, mnogo sličnije postupku likovnom nego verbalnom. U okviru slike je udizajnirana ideja. To je kapitalni zaokret.

P. ŽIVADINOVIĆ:

To je više nastavljanje likovne umetnosti u novom mediju.

A. MANDIĆ:

Ima tu i toga, ali stvar je drugačija.

D. BLAŽEVIĆ:

Ja mislim da je to potpuno nova stvar i u tome je kvalitet.

A. MANDIĆ:

Jeste, bogatije. Oni imaju jednu vremensku komponentu u svemu, ali kao način mišljenja. Zaista, hoću da istaknem to kao potpuno novi način mišljenja o televiziji. Za Stanka Crnobrnju stvarno ne bih hteo da ostavim utisak da mislim da je manirista, mada, zaista, ima jako mnogo manirista koji idu za Stankom i ovom dvojicom.

Da odmah kažem samokritično. I moji neki skromni pokušaji da učinim nešto slično, zaista nisu pružili prave rezultate. Ja, izgleda, ne funkcionišem dobro u toj stvari. Ja prosto nemam smisla za taj način. Međutim, Stanko ima, on izgleda uspeva. Ja sam, izgleda, kao iz nekog drugog filma. Nije važno šta sam ja sad. Ali, hoću da kažem: poljavljaju se u okviru novog izraza mogućnosti da se tim načinom izražavaju drugi ljudi. Ima ih više koji imaju smisla. Kod Pere Živadinovića u nekim naučnim emisijama niko mu ne bi zamerio da su pravljene konvencionalno. Ali i tu se pojavio neki momak koji stvarno ide na dizajn. On dizajnira ideju. On zaista u okviru tog načina mišljenja pokušava da pronađe prava rešenja. Da se sad poslužimo asocijacijom sukoba na književnoj levisi. Kao usred jednog uhodanog načina mišljenja, odjedanput se pojavi jedan koji govori po strani, ima svoj program, a ima i svog Marka Ristića uz to, koji nije manirista, već ipak onaj koji stvara.

M. JEVTOVIĆ:

Očito je da su ovi mladi ljudi osetili da je dominacija reči, dominacija teksta, njegova autoritarnost prevaziđena i da narasta snaga slike – stvari. I zbog toga su se oni koncentrisali da sliku uobličie, dizajniraju, da je likovno profine, profiliraju, da dođu do pravih suština i do spoja stvari i ideja.

A. MANDIĆ:

Dugo se radilo o okoštalom mišljenju o mediju. Mišljenja o mediju kao o dogmi. Neki kritičari su se naročito proslavili tom slavom medija. I mnogi drugi, koji samo prenose događaj itd.

D. BLAŽEVIĆ:

Podrazumevam pod avangardom ovo do čega se sad došlo, to je kod nas očigledan primer tog novog izraza, novog mišljenja o mediju, odnosno jednog novog dela, nečega što je primereno samo tom mediju, što stoji kao televizija i ništa drugo. Ja mislim to se ne može mešati ni sa jednim drugim medijem. Sadržaj toga što oni prave nije prenošenje, nije preuzimanje gotovih elemenata drugih umetnosti. Čak bih se složila sa Stankom Crnobrnjom, što je on u nekim svojim tekstovima pisao, da treba nekako odstraniti tu želju vezivanja televizije za umetnost ili pokušaja definisanja televizije kao umetnosti. Jer ona je jednostavno televizija i tako je treba gledati.

Oko tehnologije i ovoga što je rečeno da je ona jedan od uslova tog novog izraza ili avangarde na televiziji, upotreba te tehnologije, znanje tehnologije, znanje služenja ovim elementima kojima mnogi od naših ljudi ne znaju da se služe, jer verovatno nemaju ni uslova da se u tome školuju, nego počinju da uče kad dođu u televizijsku praksu – rekla bih da se ne bih sasvim složila. Donekle ona je uslov i novog izraza i avangarde. Međutim, mislim da to pitanje ne treba vezivati samo, ili ne treba vezati uopšte za tehnologiju kao takvu. Reći ću vam iz kojih razloga to govorim i šta imam u vidu.

U poslednjih deset godina, kao što znate, likovni umetnici, izlazeći iz svog tradicionalnog medija i počevši da upotrebljavaju razne medije za realizaciju svojih ideja, uzimali su medije koji su im bili najprimereniji za ono što su hteli da kažu i ono što su hteli da realizuju. Između ostalog, prisutna je vrlo intenzivno upotreba video-tehnike, odnosno televizijske tehnike, što je u vezi sa samo neakvom vizuelnošću, odnosno željom da se vizuelizira ideja kroz jedan novi medij. Prisutna je i želja da se ode dalje od klasičnog postupka, odnosno da se stvar demokratizuje, dakle da njihove ideje i njihov rad počinju da komuniciraju na drugi način, van muzeja, van institucija, van galerija, kroz kanal koji dolazi do mnogo više ljudi. Primarna je želja da dođe do šire komunikacije, menjanjem te likovne umetnosti i njenom transformacijom u nešto što je primerenije vremenu, novim sredstvima itd. Oni počinju, dakle, da se služe video-tehnikom i počinju da stvaraju radove te vrste. Naravno, tu ima više primena. Snimanje za dokumentaciju, zabeleženo da bi se moglo videti nakon izvesnog vremena. Ima radova koji su isključivo rađeni za tu video-tehniku i u video-tehnici sa željom da se upravo distribuiraju kroz televizijsku kameru, odnosno televizijski kanal.

Sem u kablovskim televizijama, nigde se to u svetu nije desilo. To je, naravno, dovelo do osećanja nemoći tih ljudi. Bilo je bez dovoljno smisla ono što rade, jer upravo su njihovi radovi završavali na monitorima u muzejima, galerijama, što nije bio njihov cilj. Upravo zbog sličnog su prekinuli da rade sliku u tradicionalnom smislu. Radovi tih ljudi ni po čemu nisu tehnološki usavršeni. Uglavnom rađeni amaterskim opremama. Međutim, tu je bitna ideja. Tu je bitno mišljenje.

Mi smo dva-tri puta do sada emitovali video-radove likovnih umetnika. Prvi put u okviru Đukelićeve emisije *Pokretne slike*, kad je govorio o upotrebi medija; – drugi put je to bilo u prvoj emisiji *O umetnosti 70-tih godina*. I treći put u emisiji *Tri, dva, jedan – kreni*, poslednjoj emisiji.

P. ŽIVADINOVIĆ:

I četvrti put videćete večeras u emisiji *Naučnog programa*.

D. BLAŽEVIĆ:

Odlično. Šta se desilo? U stvari, najzanimljivija je reakcija javnosti i kritike na emisiju *3,2,1 – kreni*. Dalibor Martinis i Sanja Iveković govorili su o televiziji sa njujorškim primerima. Na kraju su pokazali svako svoj rad. U početku ništa nije bilo šokantno, ali je bilo potpuno šokantno kad je Martinis na kraju pokazao svoj rad, bez zvuka, gledao je u kameru, odnosno u gledaoce. Dakle, to suočenje publike sa nekim koga gleda sa ekrana, i nema ništa, nema poruke, nego gledanje u oči, to je bilo najšokantnije.

Mi možemo govoriti šta to znači, šta to šokira ljude kad se putem kamere gledamo u oči. I tu bih se složila sa Zoricom Jevremović da su ta pomeranja jednostavno promena ponašanja.

Neki mladi muzikanti hoće da se njihova muzika svira, ali ne i da se oni vide u emisiji *Petkom u 22*, nego da stoji jedna statična reprodukcija. Naši ljudi kažu: ne može na televiziji nešto da stoji, mora da se kreće, da mrda. Protiv je medija, televizije, statična slika. Tu nema nikakvih spoljnih zabrana, tu nema nikakvih političkih implikacija, ali to je jedna navika tretiranja medija na sasvim određen način – zna se šta na televiziji može, a šta ne može. Svako ovakvo pomeranje ili gledanje, ćutanje ili jedna statična slika, to je ono što nas najviše plaši.

P. ŽIVADINOVIĆ:

To je ipak dosadno, Dunja. Dosadno je gledati statično jedan minut neko lice, to nervira.

D. BLAŽEVIĆ:

Čekaj, čovek uopšte ne misli u tom smislu. On hoće da drži pažnju ne trkom na konjima i pucnjavom itd., nego nečim drugim.

M. JEVTTOVIĆ:

Istraživano je kako gledalac prati, recimo, kretanje časovnika. Kazaljka koja pokazuje sekunde, fascinira i veže pažnju čoveka-gledaoca. Međutim, lice koje gleda u publiku ono hoće da kaže onom usamljenom gledaocu kraj ekrana: evo, ja tebe gledam, ja i ti smo jedno; ja i ti-onaj drugi, u filozofskom smislu shvaćeno, izjednačeni smo.

D. BLAŽEVIĆ:

Sigurno, ja ništa tebi ne dociram, ja nikakvo predavanje ne držim, ja te ne zabavljam, mi se gledamo!

M. JEVTTOVIĆ:

To. I u tom trenutku, ja pred kamerom još, sticajem okolnosti, imam priliku da činim nešto za tebe; gledam te u oči i očekujem da ti i ja zajednički mislimo i osećamo – dostvarimo emisiju...

D. BLAŽEVIĆ:

Jedan od konkretnih poteza koje nije lako realizovati, bilo bi davanje mogućnosti – neka to bude u pola noći – tzv. diferenciranog programa za ljude koje zanimaju video-radovi. Oni imaju pravo da vide te video-radove umetnika. To je nekakav korak dalje u okviru ove, na izgled, monolitne televizije. Da počnemo da mislimo o diferenciranim potrebama. Onaj manjinski interes da se zadovolji, bez ikakvog kompleksa da sve što radimo moramo da radimo za sve.

M. JEVTTOVIĆ:

Neka istraživanja pokazuju da je razumevanje TV dnevnika otprilike 50%. Razumevanje onih reči koje se izgovore, naših maternjih reči 50% se ne razumeju. Prema tome likovno novo treba provlačiti kroz sve emisije, jedan broj ljudi će polako

možda osetiti novo... Po mom mišljenju avangardizam se još više traži u životu – život traži avangardizam jer se tajne nalaze u životu, ne prvenstveno u umetnosti. Zbog toga je i u umetnosti i u televiziji potreban avangardizam, radi željenih odgovora, i pravih pitanja, i traganja radi otkrivanja tajni života.

A. MANDIĆ:

Ne slažem se nikako da nije do kraja tehnologija važna. Mnogi su ljudi jednostavno još u TV kamenom dobu tehnološkom, oni su tek otkrili kameru, video-tejp. Naši avangardisti – Tucko, Boris i Crnobrnja su daleko odmakli. Oni imaju nameru da konkurišu svetskim veličinama u tome. Potpuno su u pravu po mom mišljenju, jer su njihove ideje i kvalitetnije i dublje i bolje. Međutim, oni su tehnološki potpuno onemogućeni! Oni nemaju alat kojim će to da naprave i u tom smislu je tehnologija ogroman problem. Tehnološki treba posmatrati i probleme u TV kući. Mi smo kao televizija nepripremljeni neprimereni; oni svojim projektima čine svaki put neki zemljotres. Oni svaki put reorganizuju čitavu televiziju.

M. JEVTOVIĆ:

Svojevremeno je televizijska tehnika bila vezana za pojedine veće redakcije. Radili smo na način artistsko-zanatski, zajednički negujući program. Timski se radilo. U jednom trenutku nekima je pala ideja da se napravi industrijska proizvodnja programa televizije. Razbili su sve prirodne redakcijske konglomerate, segmente televizije, učinili je industrijskom i, naravno, konfekcija zavlada.

STANKO CRNOBRNJA:

Kad govorimo o avangardi, o tehnologiji, o krizi, možda bi valjalo da vas vratim malo na jednu političku liniju mišljenja. Ja neću reći možda ništa novo ako kažem da u stvari prevashodno treba gledati da li i kako određene društvene snage koje, ako možemo da identifikujemo kao avangardne, u stvari na televiziji egzistiraju i zadovoljavaju svoje interese, artikulišu svoja stremljenja itd. Mi ne možemo govoriti o avangardnoj televiziji ako se radi o tehnološkom i strukturalnom i institucionalnom konceptu koji je hibridan ili je nasleđen ili je u permanentom stanju reorganizacije, kao što se nama u stvari faktički dešava od samog postanka televizije do dana današnjeg.

Kroz tu shemu pokušavamo sada da nađemo definiciju o tome šta je avangarda. Zaista mi se čini da sad, poslednje dve godine, kad počinje ubrzana diferencijacija u društvu, ono počinje da tu akceleraciju društvenih tokova i interakcija doživljava na sasvim atomsko-brzinski način. Sada se pojavljuju ljudi koji su u stanju da se u toj shemi orijentišu ili oni koji jednostavno nisu u stanju da se orijentišu. Pa u televiziji počinje da dolazi do diferencijacije između ljudi koji zapravo plivaju u tom haosu bez orijentacije.

Bez pravog odgovora su pitanja kakva je funkcija televizije – društvena, tehnološka, umetnička i uopšte bilo kakva. Ljudi svojom generacijskom pripadnošću ili svojim ubeđenjem znaju otprilike i ubeđeni su kakve treba da budu funkcije televizije i kakva je zapravo najprimerenija funkcija televizije u društvu. Sad imamo sukobe između nekoliko jasnih koncepata. S jedne strane su koncepti televizije u funkciji društvene avangarde, odnosno grupe koja predstavlja društvenu avangardu, a to je ona praktično klasična političko-upravljачka grupa koja, zapravo, predstavlja jedno mnjenje na način koji je artikulisan kroz određene strukture političke itd. Imamo i jedan talas ljudi koji pokušavaju da artikulišu funkciju televizije društveno-umetnički itd. sa potpuno novog stanovišta, koje, kako kaže Mandić, deluje kao neka atomska bomba koja, u stvari, sad dovodi u pitanje sve do sada postavljene elemente i načela televizije.

Televizija kao robno-proizvođačka organizacija, to u stvari ona jeste...

P. ŽIVADINOVIĆ:

Nije robna.

S. CRNOBRNJA:

Ona to u stvari, ipak jeste.

P. ŽIVADINOVIĆ:

Ne izlazi na tržište sa svojim proizvodom ili izuzetno retko da joj neko otkupi seriju. Nije robna organizacija. Nikakvu robu ne proizvodi za tržište.

S. CRNOBRNJA:

Ona ne proizvodi cipele, ali upravo hoću da kažem da ona u svojoj suštini nije robno-proizvođačka, ali se postavila kao

takva. Ona je, u stvari, procesna organizacija. Ona kao televizija i kao medij, jeste, u stvari, medij par ekselans, kroz koji se ostvaruje i predstavlja identitet. Sad je u televiziji došlo do pomeranja i traganja za nekim određenim identitetima itd. I mogu samo da se vratim unazad i da kažem da su se u vreme sporijeg kretanja društvenih tokova, umetnici, avangarda itd. nalazili u nekoj vrsti tornja i odatle su, možda, suviše posmatrali izolovane stvari. Međutim, sad, u tokovima koji se zaista vrlo ubrzavaju, umetnici postaju – javlja se u stvari jedan kontrolni toranj – jedini koji su u stanju da na neki način od te šume vide kuda treba da se ide; oni se nekako pojavljuju kao neka elitna grupa, o čemu je Živadinović govorio, što faktički čini mi se, i nije njihova prava funkcija.

Znači da na televiziji dolazi do jasne diferencijacije stavova oko toga šta je televizija i kakva treba da bude. Čini mi se, sve dok se ti stavovi koji zapravo idu na to da se u okviru televizije kao institucije temeljno promene proizvodni odnosi, i odnosi televizije prema društvu, prema onoj bazi koja nosi televiziju, koja izgrađuje televiziju – to su pretplatnici na kraju krajeva – dok se taj odnos komunikacije, dvosmernosti televizije ne reši na jednom kvalitativno novom nivou, o ovim prodorima avangarde možemo opet samo govoriti ovako sa nekog teoretskog stanovišta nekih novih pojava koje, možda, slute na dobro itd. Nove pojave se, zaista, suočavaju sa jednom klimom i atmosferom koja prosto i faktički isključuje neke jasne domete, neke ciljeve.

Mislim da se još samo tu pojavljuje generacija ljudi od 25-26 godina, oni su faktički sa svojih šest godina, kad su stasali za prvi razred osnovne škole, već bili u prilici da vide celu konfuziju savremenog društva na globalnom nivou, od ratova pa do političkih udara i uspeli su svojim intelektom da izgrade shvatanje televizije kao najsnažnijeg, u tom tehnološko-anarhističkom spletu medija današnjice. Kad deca kreću u prvi razred sa šest godina treba da sriču ono: „Simo, pazi, osam” itd. Tada dolazi do suštinskog konflikta u glavama tih malečkih ljudi koji više stare kriterije i stare odnose ne shvataju. A sada, odjednom, ta se generacija pojavljuje na televiziji kao generacija koja pokušava da svoje interese artikuliše. Pojavljuju se kao umetnici koji zapravo predstavljaju neku avangardu i neko novo stremljenje. A u stvari, verovatno u toj šumi, u tom kontrolnom tornju u kome sede i vide ono što može televizija i šta televizija faktički treba da artikuliše i kakve interese da zadovoljava, odjedanput se pojavljuju kao avangarda i kao neka zdrava snaga koja pokušava da neke stvari jednostavno promeni na bolje.

Meni se čini da imamo iskustvo filma koje nam kazuje da je u stvari estetika filma pre svega istorija samoga filma. To znači da ne postoji jedna konstituisana estetika, nego da istorija, u onom smislu u kome se pominje u tehnološkim promenama, otvara stalno neke nove prostore za estetska istraživanja.

Mi danas živimo u trenutku kada se, čini mi se, pokazuje da je u stvari istorija televizije takođe identična njenoj estetici, odnosno da se estetika menja iz njene istorijske pozicije. Šta hoću da kažem? Mi smo sad u prelaznom trenutku do kojeg smo bili vaspitani i dugo smatrali da je osnovna odlika televizije, za razliku od ostalih medija (i da sve treba podrediti tome konceptu), u stvari taj prenos slike na daljinu, u kontinuitetu vremena i prostora i u autentičnom trenutku.

Međutim, sa pojavom novih tehnologija, što je Mandić napomenuo, čini mi se, odjedanput se neosetno uvukla ideja da televizija nije samo to, nego da je televizija u stvari nešto što je suprotno tome. To je ona ideja da se televizija danas u stvari polarizuje u dva kraka – jedan je ka direktnom prenosu, a drugi je sa video-sistemima, sa kasetama. U stvari televizija ne mora da bude samo ono što nam se činilo da je suština njene prirode.

Pre nekoliko godina ja sam čak bio sklon da tvrdim da televizija nije uopšte umetnički medij, da ne treba da se bavi umetnošću nego informacijom koja treba da ima glavno mesto. Međutim, u međuvremenu, kablovska televizija koja se pojavila, pojava video-tehnike itd., otvorila je prostor koji pokazuje da televizija, u stvari, može da bude i umetnička. I mi smo sad u trenutku kada moramo da biramo između ovih mladih autora. I sam Mandić vidi da on pripada jednom pogledu televizijskom, a da ovi novi momci otvaraju neko drugo poglavlje.

U stvari, vrhunac Mandićevog stvaralaštva bila je emisija o Kosovu i, po mom osećanju, recimo – prenos Pogoreličevog koncerta direktno iz Sava-centra. Za mene je upravo tu koncept televizije doživljavao u našim uslovima neki svoj vrhunac. Šta je tu Mandić uradio? U stvari učestvovao je u događajima, manje možda čak kao autor koji kreira neku stvarnost, više kao čovek koji se u funkciji medija trudi da da pravu informaciju sa mesta događaja. Tako smo dobili prvo jednu informaciju sa Kosova koja je u suštini menjala neke naše navike u komuniciranju, shvatanju slobode, onog što je Zorica Jevremović govorila, da nas i danas opterećuju u ovom trenutku što nema dovoljno te slobode u pružanju informacije,

nema je u dovoljnoj meri koliko ovo društvo zahteva. S druge strane kazalo se, tim direktnim prenosom Pogorelića (koji je za mene vrlo značajan i u sociološkom i u estetskom smislu i kao iskaz jedne generacije) jedan trenutak kao umetnički događaj pojavio se u elitnom terminu, rezervisanom dotle isključivo za političke događaje.

Dakle, to bi bila otprilike ta epoha koja televiziju shvata u ovom anti-umetničkom smislu, u smislu informacije koja mora da bude istovremena, trenutna, istinita, objektivna i vrednost koja ljude zanima – intrigira. Znači, ne informacija koja se bavi perifernim, ma ona bila i estetski, uslovno rečeno, zanimljiva, jer to televizija vrlo brzo raskrinkava.

Sa idejom o tome da evolucija televizije (ja sam o tome pisao u 24. broju časopisa) ide u stvari u dva pravca: ka informativnom i ka umetničkom. Informativno postaje televizija, a umetničko video-kaseta. To znači da filmovi, drame, šou-programi – sve to i ne treba da ide u direktnom televizijskom programu, nego to treba da bude u stilu biblioteke kojoj će se vraćati. Mislim da u taj prostor vrlo spontano ulaze, pre svega, Boris Dimitrijević i Branimir-Tucko Miljković, koji za prvu emisiju prave, ako se sećate, one rokenrolere, što je direktni prenos koncerta, nadovezivanje na onu prethodnu tradiciju. Ali već sad su napravili emisiju, kao što je ovaj ruski muzički eksperiment, koji je sigurno umetničko delo u novome mediju, umetničko delo koje tek traži da ga ispitujemo i da se prema njegovim postulatima opredeljujemo i na planu ikonografije, i na planu naracije, i na planu dramaturgije – kako god hoćete.

Izložio bih nekoliko teza.

Po tradicionalnoj ideji avangarda je nešto elitističko, malobrojno, za uzak krug, što je u sukobu sa tradicijom i sa masom. Rekoh to pojednostavljeno. Ali, Pera Živadinović nas je podsetio da je kod nas naša Partija u stvari avangarda. To znači da u našim uslovima pozicija avangarde bitno treba da se promeni, tako da avangarda ne bude što i elitizam, da avangarda ne bude ono što treba da se zatvori u uzak krug, nego da, naprotiv, treba da komunicira i da učestvuje u najširim društvenim procesima.

Odmah da kažem: na televiziji je vrlo teško izboriti se za bilo kakvu ekskluzivnost u sredini kao što je naša, pre svega zbog toga što svaka ekskluzivnost u stvari iritira gledalište. Ono je ipak tradicionalno, želi da ima vrednosti koje su mu poznate. Uostalom, ideja televizijske serije je ono što je, na neki način kao model reprodukovanja istog sadržaja, najbolje podržavano. Zbog toga je i naše iskustvo tu vrlo poznato. Recimo, poznato

je da je Drugi program televizije uvek bio mesto gde se nešto eksperimentisalo, iz prostog razloga što je bilo i mesto-rezervat koje je bilo manje gledano. U tom smislu tu su ljudi imali i nekakve, čini mi se, veće slobode. Ali, s druge strane, pozicija televizije u našem društvu je, čini mi se, specifična. Zbog toga što u odnosu, recimo na kinematografiju, na bioskopsku dvoranu, na druge oblike komuniciranja, televizija ima jedan specifičan položaj jer je materijalno bezbedna. Hoću time da kažem: eksperiment na televiziji ne znači materijalni rizik, Eksperiment u kinematografiji znači. Ako vi napravite film koji je avangardan, a neće da ga gledaju ljudi, vi ste doživeli neuspeh. Međutim, televizija se u našim uslovima, ubirajući pretplatu unapred, ne izlaže materijalnom riziku. Ona ima isključivo politički rizik. Eksperiment na televiziji je uvek politički rizik, bilo da je to emisija o Kosovu, bilo rokenrol ili sa Oliverom Mandićem. Prema tome, od televizijske administracije, od njene kreativnosti, u stvari, zavisi i položaj avangarde na televiziji. Ja tu imam neka iskustva. U našoj situaciji, gde ne postoje art-bioskopi, televizija je u jednoj fazi odigrala ulogu art-bioskopa u društvu koje je filmski bilo i ovako i onako obrazovano. Zato smo na Drugom programu pre sedam-osam godina svesno išli na program art-bioskopa. Doduše, i FEST se tada pojavio i najavangardnije filmove smo stavili u udarne filmske termine. Pokazalo se da su otpori bivali sve manji i da je ipak široko gledalište prihvatilo tu programsku politiku kao otvaranje prostora ka nekim informacijama.

Dakle, u društvu kao što je naše, gde televizija nije komercijalna, gde uloga avangarde nije elitizam, nego naprotiv, otvaranje i osvajanje novih prostora, čini mi se da je dragoceno iskustvo našeg medija upravo u tome što dozvoljava da na jedan paradoksalan način bude art-bioskop. To, mislim, nije u nekim drugim društvenim sistemima.

Ako govorimo o avangardnim kretanjima u našoj televiziji mi ih možemo, po mom mišljenju, pratiti na dva plana: na planu informacije i na planu umetničkog izraza. Ako je reč o informaciji, ta informatičnost je kod nas bila dosta dogmatična. To mi svi znamo – dugo godina je bila dogmatična. Kao po zakonu o spojenim sudovima, možemo reći, ukoliko su informativne emisije na televiziji dogmatičnije, utoliko je veći otpor i prema eksperimentu u umetničkim emisijama. Jedno sa drugim je, svakako, povezano.

Međutim, ja lično mislim da u informaciji, uz sve ove društvene procese koji nesumnjivo određuju i ono što se događa na televiziji, neke pojave treba spomenuti i o njima razmišljati.

Mislim da je pojava *Beogradske hronike* značila nešto avangardno u sistemu informisanja kod nas zbog toga što je to emisija-model. (Petar Živadinović se mršti jer misli na kvalitete i sadržaje koji se tu pojavljuju, ja ih sad zanemarujem.) Mislim na strukturu te informativne, političke emisije koja je svesno u sebe apsorbovala elemente zabavnog programa, improvizacije, direktne emisije u kojoj učestvuju ljudi koji nisu verifikovani, nego baš narod u najširem smislu reči. Mislim da je ona veoma poljuljala koncept *TV dnevnika* koji je bio na sasvim suprotnim postulatima. Koncept uklanjanja granica između informativnog i rekreativnog bilo je nešto, svakako, revolucionarno. Paradoksalna je situacija, koju tek treba da ispitujemo, da je recimo u Skoplju *Beogradska hronika* najgledaniji televizijski program. Izgleda apsurdno da ljudi u jednom drugom gradu gledaju gradsku hroniku iz druge sredine, koja raspravlja o vodovodu, o ...

M. JEVTIČIĆ:

Nije apsurdno! Ljudi vole da vide kako drugi žive, kako drugi rade.

S. NOVAKOVIĆ:

Dobro, ali hoću da kažem da je to stapanje elemenata osvojilo jedan novi prostor, po mom osećanju u odnosu prema informaciji. Za mene je posle toga bilo sasvim logično da se vest o sportu u *Dnevniku* nađe na prvom mestu, da se vide golovi itd., ali toga ipak nije bilo do pojave *Beogradske hronike*. U neku ruku to je istorijski događaj.

Rekao bih da je novi koncept u nekom estetskom smislu i televizijskom izrazu doživeo svoj vrhunac upravo u emisijama Mandića, koje sam pomenuo. One su na istoj talasnoj dužini. Istorija TV izraza je vrlo zanimljiva. Recimo, ja sam istraživao humor na televiziji. Od Lole Đukića do danas obuhvatio sam sve što se događalo. Prve televizijske emisije u suštini, s kojima je Lola Đukić stekao ogromnu popularnost kod publike, istovremeno su bile sto posto medijske. To su bile direktne emisije: *Servisna stanica* i dr. Zaboravlja se da nije bilo tejp-a u to vreme. Svi ti programi su išli direktno, živo u program. Mislim da je to strahovito održavalo taj program. Kasnije, kad se Lola odvojio od te tehnologije, kad je prešao na snimanje, odmah je otišao i u sadržaje koji su bili moralizatorski, osušili se itd. Dakle, ono što je bila suština njegovog humora, baš je bilo ono što je medijski, sticajem okolnosti, njemu otvorilo prostor. Te emisije imale su

spontanost i televizičnost, između ostalog i zbog toga što su tako emitovane.

Kasnije Sava Mrmak pravi šou koji je nasleđen iz drugih kultura, italijansko-američkih. To su godine San Rema itd. Aca Đorđević to malo dinamizuje u nekom smislu, a Šotra unosi i jednu dozu ironije koja je lični autorski stav ne samo prema humoru koji interpretira, nego i prema mediju kojim se bavi. To bi, otprilike, bila ta TV predistorija. A prava istorija u stvari počinje sa ovom novom idejom video-arta, koja se nadovezuje na Mandićeve eksperimente (mislim na rokenrolere). Preko tih račvanja vodi Vukobratović vrlo dobar oslobođen šou, do ovoga programa ruskih socijalno-umetničkih eksperimenata. Ovo sigurno zahteva detaljnu analizu. Ja bih predložio da u ovom sastavu, sa još nekim teoretičarima, napravimo ne samo razgovor, nego i jedno gledanje ovih emisija. Možemo ceo taj proces da sagledamo u toku šest sati projekcija i vidimo kako je stvar evoluirala. Mislim da bi to bilo vrlo korisno.

Drugo, zaista, tehnologija uvek otvara nove prostore izražavanju i mediju. U trenutku kad je izmišljena preciznija traka i objektiv na filmu se pojavio dubinski kadar; u trenutku kad se pojavio dubinski kadar postala je montaža u kadru; u trenutku kad su kasete sa filmovima postale duže, Hičkok je snimio *Konopac*. Dakle, ti mali tehnički izumi, te tehnološke inovacije su menjale izražajnost medija. Međutim, rekao bih da se sad na planu televizije u suštini dešava nešto interesantno. Više se ne vrše promene na bazi tehnološkog izraza, nego se u suštini radi nešto što je mnogo revolucionarnije, menjaju se komunikacioni sistemi. U stvari, mi prisustvujemo radanju novih sistema komuniciranja. Hoću da kažem: kablovska televizija, ideja o video-televiziji, kasetama itd. Dakle, to nije samo menjanje izražajnosti, nego se menja uopšte sistem komuniciranja. On postaje mnogo složeniji i u tom sistemu komuniciranja otvaraju se tolike neograničene mogućnosti da tu svako može da nađe svoje mesto.

U trenutku kad se menjaju sistemi komuniciranja, mi moramo konstatovati jednu malo paradoksalnu situaciju u kojoj smo mi samo tehnološki programirani, te idemo u korak s vremenom. Ja iz svog iskustva, recimo, mogu da kažem, o tom ogromnom TV studiju u Košutnjaku. On mnogo košta i mada stalno radi mi u njemu možemo mesečno da snimimo samo jednu dramu i jedan šou, onaj u najklasičnijem smislu. To pokazuje da bi bila bolja investicija u ovakve kamere baš kao ova koja sada slika učesnike ovog razgovora, u mala reportažna kola, u ono što Mandić naziva „igračkama”. Sve to košta kao trećina onog

studija. Možda bi to bila ona prava mogućnost za slobodu i za oslobađanje autorskog izraza. Ja mislim da smo mi tehnološki zasad, loše programirani.

P. ŽIVADINOVIĆ:

Slobodane, a zašto nemate investicije kad smo ih predlagali?

S. NOVAKOVIĆ:

Ne znam ja to. Zato što ljudi koji se bave programom nikad ne odlučuju o investicijama. Nikad niko od nas, ni Dunja, ni Mandić, ni ti, ni ja, nismo bili konsultovani koje se kamere kupuju i kakav se studio pravi. To je tačno. I mi koji pokušavamo da teorijski mislimo i vidimo perspektivu televizije u jednom pravcu, u stvari smo materijalnom bazom sputani da idemo boljim putem. Imamo ljude, to se pokazalo, koji izvanredno umeju da rade sa novom tehnikom – u novom tehnološkom postupku. To su kompletne ekipe koje su radile sa Crnobrnjom, sa Miljkovićem i Dimitrijevićem, pa oni koji su radili sa Mandićem. To su sve ljudi vrhunski majstori. Sve to pokazuje, u stvari, jedno pogrešno projektovanje razvitka televizije koje nas sputava u sopstvenom kreativnom izrazu. I prema tome, dok mi na televiziji vodimo takvu politiku da je jedno duša a drugo telo, da jedni ljudi pričaju o programu a drugi ljudi programiraju tehnološki razvitak programa, stvaraoci će se naći u podređenoj poziciji.

I na kraju, mislim da bi u stvari pitanje avangarde trebalo nekako zaključiti idejom, po mom mišljenju, da se mi ne borimo ni za kakvu avangardnost na televiziji u smislu ekskluzivnosti ili elitizma, ili nekih formalnih eksperimenata, nego da je borba za avangardu, kako je barem ovde svi tumačimo, mada se prividno negde ne slažemo, u stvari borba za istinu na televiziji, za istinitost i kad je reč o informaciji, i kad je reč o iskazivanju nekih ličnih senzibiliteta, koje čovek može da iskaže sredstvima medija. I u tom smislu, ukoliko televizija bude u stanju da prati taj proces, ja mislim da ćemo mi nešto uraditi, s tim što smatram da ne treba potcenjivati ono što smo uradili. Mislim, da je TV Beograd u tom smislu, ipak, na sistematičan način neke vrednosti dovela do nekoga izraza. I ova evolucija to pokazuje. Došli smo do nekih rezultata za koje bih rekao da čak ni u Evropi nisu za potcenjivanje. I ne treba potcenjivati ono što smo na tom planu uradili. Sad treba videti šta ćemo sa tim dalje.

Z. JEVREMOVIĆ:

Nije u pitanju kritika izvan, nego upravo u samoj TV zgradi, a

to su, verovatno, ti isti ljudi koji prave probleme – administracija.

S. NOVAKOVIĆ:

Ne, ne, naprotiv, baš neki urednici. Često se dešavalo da je urednik same emisije protiv nje! Ili i dobar deo reditelja itd. Najveći otpori su bili prema Borisu Dimitrijeviću i Miljkoviću, recimo, među rediteljima i urednicima. To su sada samo anegdote. Svi mi zajedno imali smo snage i volje da se to ipak pojavi, da stekne neku legalnost. Prema tome, tu ne treba biti mnogo razočaran. Ta bitka traje, ona može da se dobije; ona ne treba da se izgubi. Po mom mišljenju, ona samo može da se uspori, što je već gubitak za jednu generaciju.

M. JEVTOVIĆ:

Optimistički deluje širenje delovanja avangarde. Svaka avangarda imala je prvo jedan san, jednu želju, viziju da umetnost i komuniciranje njome (i novo u društvenim odnosima) učini što širim – podruštvljenim, kako bi se aktuelno reklo.

RAŠA POPOV:

Da li je bilo avangarde na TV Beograd do sada ili nije? Da li je avangardni novi izraz na televiziji počeo preksinoć, ove godine, pre dve godine ili ranije?

Slava Ravasi i njegov krug reditelja, koji su stvarali beogradsku televiziju pre dvadesetak godina, oni su, time što su ulazili u studio, gde nema snimanja ni povratka, gde, ako glumac pogreši, mora tu grešku na licu mesta da savlada, – oni su time bili i avangarda! Otkrili su svima nama da televizija nije isto što i snimljeno pozorište. Tek posle mnogo godina se televizija osmelila da emituje predstave snimljenog pozorišta. Prve predstave snimljenog pozorišta su bile strašno dosadne, zato što je televizija unela nešto novo na jezičku scenu čitavog naroda. Televizija je počela da traži koncizno, kratko izražavanje. U televizijskoj drami jedna rečenica može da traje negde oko devet sekundi i da odmah ide nova replika. Ja se ne šalim kad kažem devet sekundi. Znači, televizija je u našu mogućnost jeziciranja unela nove neke zakonitosti i nove zahteve. Unela je zahtev da govorimo kraće i jasnije.

Mi kažemo lingvisti nas ovako uče, oni kažu: „Jezik kojim govorim, to sam ja”. Pre pojave televizije mi smo imali naviku da govorimo epski i rasplinuto. Međutim, ko god je stao pred televizijske kamere zna da mora govoriti daleko konciznije,

daleko čulnije, kao da izriče poslovice. To bi bio strahovit avangardni izraz. I šta su onda morali da urade ljudi koji prave televizijsku dramu? Morali su da stvore dovršenu formu. Zbog toga su stvorili ono što Aleksandar Mandić kaže: velike televizijske studije u kojima će moći televizijska drama da se snimi na sasvim drukčiji način nego što se to radi u pozorištu. I kad smo stvorili tu dovršenu formu televizijske drame, tek tada je avangarda televizijska došla do svog cilja. Naime, u prvom potezu cilj je bio samo da se izvede to pozorište pred kamerama i da pozorište uđe u kuću svakog građanina koji ima televizor, koji je umoran, koji ne može da ide u pozorište, koji nema u svom mestu pozorište.

Prema tome, mi vidimo da avangarda, ono novo, stvaralačko na televiziji, uvek nastoji da izide iz faze eksperimenta, iz faze otkrivanja novog izraza i da uđe u svoju dovršenu formu.

Sledeći udar za ove 24 godine izveden je u dečjim programima. Biću slobodan da kažem da su dečji programi, kad su počinjali, bili poprište otvorene avangarde. Stvorena je mala lutka „Aćim”. Ta mala lutka nije imala otvorena usta. To je bila jedna krpena lutka bez otvorenih usta, ali mali Aćim je doneo na ekran jedno dete koje govori koncizno. Aćim je bio jako uznemireno dete. Bio je to prvi avangardni udar u dečjim programima televizije. Tu je Zmaj Jova dobio svoju novu fazu. Tu je poezija za decu dobila svoju sledeću fazu, kao poetika. To znači televizija je sad zatražila da se za decu ne govori samo u slikovanim malim pesmicama u Zmaj Jovinom stilu, nego da se tu pojavi psihički sadržaj usplahirenog deteta. To je ta prva faza. Niko neće prepoznati da je taj mali Aćim, ta mala lutka bio avangarda, međutim, ja tvrdim da jeste, jer televiziju gledam istorijski, u razvoju.

Posle toga je iskrslalo sledeće televizijsko pitanje: može li ta stilizovana dečja lutka, to stilizovano usplahireno dete, da otvara usta, pa da ono što to malo dete govori, da to televizijsko jeziciranje bude praćeno i neminovnim fenomenom govora otvaranjem usana? I Amerikanci su tada napravili revoluciju u lutkarskoj umetnosti. Oni su napravili lutke Žabac-krekac u *Mapet šou*. Onaj žabac ima usta koja se otvaraju dok on govori. Znači, tu je već počelo traganje za dovršenom formom. Međutim, mi smo ovde u Beogradu imali jedan korak unapred, koji je bio svetska avangarda. Duško Radović je stvorio tekstove za Gulu. Znači, mali Aćim je prvo govorio ne otvarajući usta. Onda je Radović razradio lik ne samo usplahirenog, nego i potištenog, uvređenog deteta i dao je glumcu Guli da izvodi taj šou. I Gula je bio lutka. Ako se sećate, Gula je, baš što kaže Mandić, bio jedan mali šou u

kojem je dizajnom bila rešena stvar. Mlečno beli studio i glumac kao klovn. Ja imam utisak, sad posle 21 godine, da je on čak imao belu masku, da je bio napuderisan. To tačno ne znam, ali imam utisak da je bio. Znači, to je bila lutka, ali živa, koja otvara usta i govori. I tu smo mi, pošto nismo imali budžeta da pravimo moćnu lutkarsku rekvizitu, sa lutkama koje otvaraju usta, dobili u Guli stilizovanu televizijsku lutku-dete koje govori.

Šta se dogodilo dalje? Dečji program je nastojao da potpuno dokrajči, dovrši svoju formu i dobili smo neobično snažne dečje programe i iz tog dečjeg programa je proizišao – kako su ta deca odrasla, tako su odrastali i stvaraoci beogradske dečje televizije, desilo se da je Dragan Babić sa svim znanjima o televiziji, o ograničenosti televizijskog ekrana, postao jedan od najsnažnijih intervjuista koji pred kamerama obavlja intervju.

Evo, ovde u *TV kuvaricama*, Duško Radović prikazuje šta je doneo novo Dragan Babić. Kaže: „Dragan Babić takve oči ima, mogao bi njima da snima”. Posle praćanja rečima, otvaranjem usana, Babić je počeo da praća reči, te detinjaste, radoznale, usplahirene, zabrinute reči i izražajnim pogledom. Dakle, odjednom smo došli do potpuno završene forme da je televizija postala sposobna da omogući kompletno jeziciranje i otvaranjem usana i izražajnim očima. Veoma je jak teorijski prilog pojava da Dragan Babić, kad god postavlja pitanje, ne otvara samo usta, nego i očima ocrtava reči.

Z. JEVREMOVIĆ:

Znači, tokom vremena je postajao sve slobodniji.

R. POPOV:

To je sve dovršenija forma i sad je to postala klasika. To sad više nije avangarda.

Z. JEVREMOVIĆ:

Šta će biti kraj, ja ne znam?

R. POPOV:

Kraj bi trebalo da bude da mi ne smemo da zaboravljamo ta velika dostignuća. Pazite, to je skoro četvrt veka ove televizije i mi ne smemo zaboraviti sve punktove avangardnosti koji su bili dosad na ovoj televiziji.

Z. JEVREMOVIĆ:

Da li je to put slobode od glumca koji je zatvoren, pa do glumca koji govori, pa onda Dragana Babića koji onako gleda? Za mene je to priča o ostvarivanju slobode i traganju za identitetom.

R. POPOV:

Reći ću vam koji je to put. Kada su Ibzen i Strindberg kao skandinavski pozorišni pisci stvorili skandinavsku avangardu, oni su počeli da otkrivaju dotad neiskazane delove čovekove svesti, počeli su da iskazuju pre Frojda ono skriveno u čovekovoj duši. Danas su Ibzen i Strindberg klasika. To više nije avangarda. Mi kažemo da se Krleža inspirisao tom skandinavskom avangardom, i kažemo: on je bio avangardist u prvih deset godina svog rada, a onda je postao klasik jugoslovenske literature. Krleža je sve do decembra prošle godine bio živi klasik. Snaga Krležinog dela bila je u tome što je, zahvaljujući svojoj vezi sa avangardom, imao daleko bogatiju ličnost. To je bilo istinitije svedočanstvo o čoveku, o onom što je unutra u čoveku.

Mandić je rekao da je sledeća tendencija u televiziji bila da se stvori veliki studio za kviz. Ja vidim tu isti taj proces. Kad je kviz počinjao, on je bio čista televizija, improvizacija televizijska. Sve je bilo bez striktnog scenarija. Baš prvi beogradski kvizovi držani su na pozornici Doma pionira. To su bili dugotrajni pozorišni tročasovni šou programi. Međutim, razvoj televizije tražio je da se kvizovi skrate na 45 do 50 minuta. Mi danas imamo Hetriha koji ne ide ni na kakvu otvorenu pozornicu, nego to radi u TV studiju. Pitanje je za mene: da li je Hetrih, time što je došao do dovršene kviz-forme, ušao u čorsokak i potpuno stagnira, ili on tu sad ima nove klice nekog novog televizijskog izraza? Ja mislim da Hetrih ima novu klicu. Njegov šou sa tri zagonetna čoveka, koji svi govore i svi otkrivaju svoj jezik – po onoj devizi: „Moj jezik, to sam ja”. Ta trojica tamo govore. Dvojica lažu o svojoj profesiji, a jedan govori istinu. I tu se sad televizija, kao moćni instrument jeziciranja, javlja kao nova avangardna arena. To je izvanredno zadovoljstvo za sve nas koji se na izborima uglavnom opredeljujemo za ljude prema njihovim zanimanjima.

Hetrih direktno u tom svom malom, naoko nepreciznom šou, omogućava svima nama da bolje prepoznamo ljude prema radu koji rade, prema zanimanjima koja su njihovo biće. Znači učimo se da prepoznamo upravo glavno jezičko pitanje, da li je

tvoj jezik tvoja ličnost, ili ti lažeš. To je velika uloga televizije. I to je takođe avangardno.

Prema tome, mislim da je stvaranje te nove retorike jedan spiralni proces i da se stalno iznova obnavlja potreba da se unose novi elementi u televizijsku retoriku u skladu sa dizajnom, kako je to Mandić ovde govorio, a ne protiv njega. To ne mogu da budu neobavezno snimljeni ambijenti. Televizija dobrim svojim delom, tamo gde je svesno stvarano, umetnički stvarno, sa ambicijom da bude što konciznija, što udarnija, traži izvesnu stilizaciju. Prema tome, posle skoro četvrt veka razvoja, mi smo sad u položaju da se u čitavom nizu televizijskih žanrova: u televizijskoj drami, u televizijskom školskom obrazovnom programu, u televizijskom naučnom programu, da se došlo do dovršene forme.

Sada postoji opasnost da se mi isuviše uljuljkamo u te dovršene forme. Znači, potrebno nam je ovde da prepoznamo šta je to novo. Zbog toga su dva autora, koji se ovde pominju kao Tucko i Boris (Miljković i Dimitrijević) i naš kolega koji je ovde učesnik razgovora – Stanko Crnobrnja, ljudi koji rade jednu vrlo ozbiljnu stvar. Oni postavljaju pitanje: kako mogu da se ponovo razbiju, odnosno kako možemo ponovo da razbijemo dovršene forme a da ne uništimo televiziju, televizičnost. Jer, posle 24 godine razvoja televizije, došlo se do čitavog niza pozitivnih i dobrih rezultata.

Ja bih hteo da skrenem pažnju jednom istinitom anegdotom, da je i televizijski *Dnevnik* isprva počeo takoreći imitiranjem pisanih novinskih članaka. Počeo je kao parafraza konferencijskih iskaza. Međutim, konferencija, koja nije elektronski okružena, ona daje ljudima mogućnost da govore kao u atinskom forumu – dakle, „od Kulina bana”; da pričaju „Markove konake”, da iznose ceo istorijat. Evo, ja sad govorim za časopis, i ja sam slobodan da iznosim ceo istorijat razvoja novih formi na televiziji. Ali, da se sad uključi televizijska kamera, ja bih odjednom morao da govorim neke kratke poslovice, da mnogo udarnije saopštim ono što sam hteo. I televizijski *Dnevnik* 1966. imao je jedan svoj oblik. Tada je snimljen jedan takav *TV dnevnik*. Onda je Aleksandar Vitorović, glavni i odgovorni urednik informativnog programa, sa svojim timom rešio da ubrza televizijski *Dnevnik*, da ubrza njegove iskaze. I godinu dana posle ubrzanja *TV dnevnika* – skraćanja izraza – donesen je u projekcionu salu onaj snimljeni *Dnevnik* iz 1966. godine. Pojavio se novinar i počeo da govori. Svi su prsnuli u smeh. On je govorio sedam minuta. *Dnevnik* je počeo tako što je novinar sedam minuta govorio i

to je govorio jezikom konferencije i to neelektronizovane konferencije. Govorio je jezikom novina i konferencije.

Mi smo bili svedoci da se u roku od tri godine *Dnevnik* kondenzovao, da se izraz kondenzovao. Prema tome, na svim punktovima televizijskog izraza imamo postepeni pokušaj da se shvati da govoriti televizijom, govoriti televizijski, znači novu retoriku, da je to novi instrument za jeziciranje. Otkriće orgulja sigurno je unelo nešto u razvoj muzike, jer su postale moguće Bahove barokne konstrukcije u muzici zato što su orgulje instrument na spratove i bukvalno su visoke – po više metara. Tako je i televizija dala izazov retorici čitavog naroda. I prvi udar televizije bio je da su naši dotadašnji oblici govora i sporazumevanja, dotadašnji naš način vizuelnog izražavanja, slikarskog izražavanja, filmskog izražavanja, pozorišnog izražavanja, postali smešni i neadekvatni televizijskom aparatu. No, zakon jezika je taj, da jezik nastoji da organizuje misao.

Znači, prvi udar televizije na jezičku stvarnost naroda bio je da se dugački, epski iskazi tako reći razbiju, da dođe do fragmentiranja tih iskaza. I 24 godine ovde je kod nas trajao proces organizovanja jezika, kako bismo mogli da bolje shvatimo svoju stvarnost – sad uz pomoć televizijskih slika. I sad, kad je taj jezik dobro organizovan, kad je televizija puna dovršenih formi, sad ponovo iskršava pitanje: *kako sad stvoriti novu misao?* I ja mislim da je ovo trenutak, posle skoro četvrt veka postojanja televizije, istorijski momenat u razvoju tog medija, te umetnosti, tog sredstva govora i retorike, momenat kada ponovo moramo da razmišljamo koji su putevi nove retorike.

Kada je ovde Aleksandar Mandić rekao da on vidi da su ovi najnoviji doprinosi televizijskom dizajnu, tj. izražavanju ideja preko televizije, kroz vizuelno-harmonične, veoma televizično-dizajnirane slike, da je to taj novi momenat, i ja apsolutno mislim da je to taj novi momenat. I neće se eksperimenti Crnobrnje i tih dvojice naših avangardista zadržati samo na interpretaciji zabavno-muzičkih emisija. Ja mislim da će sledeći korak biti da se, recimo, taj govorni šarm jednog Babića, koji je proizišao iz razvoja dečjih programa, i ova nova avangarda u tim televizijskim simfonijama, koje prave Crnobrnja i ova dvojica, da će se to spojiti i da ćemo dobiti u tome dalju mogućnost za govorne emisije, za emisije sa jezičkim porukama o kojima sada i ne slutimo. Ja vidim tu kroz sledećih deset godina pojavu novih, daleko televizičnijih emisija nego što smo ih dosad imali.

M. JEVTOVIĆ:

Ranije smo pomenuli da je govor dominirao, a slika je sve više nastupala. Očito da u ovom trenutku sve više dolazi do sjedinjavanja ova dva elementa u novi amalgam televizijskog izraza, stvoren iz dve komponente, koji stvarno daje nešto novo. To je jedna osobena vrsta izraza govora i slika, novitet, vidljiv prodor u novo.

R. POPOV:

Evo, imam jedan dobar primer. Kada su već stvoreni veliki studiji za stvaranje televizijskih drama, onda je otišla jedna naša ekipa sa reportažnim kolima da snimi predstavu *Kralj Ibi* u Ateljeu 212. U jednom trenutku pecaljka sa mikrofonom ušla je u kadar. Zoran Radmilović (Z. Jevremović: to je TV studio, nije bio Atelje) Dobro! Zoran Radmilović već i kao majstor televizijske glume u TV drami, primetio je da je pecaljka ušla u sliku koja ide ka gledaocima. Čim je to primetio on je shvatio, u jednom genijalnom avangardnom trenutku razvoja televizije, da ta sprava mora biti primećena, da kralj Ibi, koji živi u mitskoj zemlji u nekom srednjem veku, ne može da stoji ispod mikrofona koji mu visi iznad glave, a da ne reaguje na njega. Jer on je kralj! I Zoran Radmilović, u magnovenju, stane ispod tog mikrofona, zovne kamermane da privuku kameru i seti se da mu to liči na tuš u kupatilu i počne da se „tušira” ispod tog mikrofona. Zoran Radmilović je odjednom učinio sledeći korak u razvoju televizijske drame: jedan predmet, čudnovato strano telo, pretvorio u predmet života na ekranu!

Z. JEVREMOVIĆ:

Ali, on je to prepisao iz Ateljea 212, on tamo igra sa svim i svačim. On tada nije ništa za televiziju izmislio.

S. CRNOBRNJA:

Ne bih se ovde bavio definicijom televizijske avangarde, prosto zato što mislim da je bolje što ste to vi učinili. Pomenuli ste primere nekih ljudi koji unapređuju televizijski izraz. Ali, avangarde na televiziji ima, ne samo u zabavno-muzičkim emisijama, nego i u svim drugim programima. Ona je u zabavno-muzičkim, doduše, najizrazitija.

Da bi bilo više toga što se zove avangarda u TV izrazu, mislim da se moraju da steknu neki uslovi. Pre svega jedna moderna tehnologija, kakvu mi ipak nemamo u dovoljnoj meri. Zatim,

izvesna finansijska sredstva i atmosfera u samoj televiziji i van televizije. Međutim, ono što je važnije od svega, izgleda mi, jesu ljudi sa novim senzibilitetom. Jer, uprkos činjenici što okolnosti nisu najpovoljnije, ipak se javila avangarda u televizijskom izrazu. I mislim da će za avangardu na televiziji doći mnogo bolja vremena, ne samo kad se sve ove okolnosti obezbede, nego kada se okupe ljudi koji misle na nov način o novom mediju, kada se stvori jedan senzibilitet koji će, možda, u daljem napredovanju avangarde postati televizijska klasika.

Ja verujem da će sa otvaranjem, koje predviđamo za koju godinu, trećeg programa televizije, avangarda imati prirodno mesto da svoje eksperimente vrši i da ih predstavlja publici. Mnogi problemi s prijemom dela avangarde, uslovno rečeno, na televiziji su nastali zbog toga što ih mi prezentiramo u udarna vremena, publici koja je navikla na klasične forme izraza i za koju to veoma često predstavlja šok. O tome bismo morali da vodimo mnogo više računa, ako hoćemo da povedemo organizovanu brigu o stvaranju televizijske avangarde. Mislim da to ne sme da bude stvar nekih novih romantičnih heroja koji pokušavaju uprkos okolnostima da stvaraju novi televizijski izraz. To mora da bude briga svih koji su odgovorni za napredak televizijskog programa.

M. JEVTović:

Raša Popov je malopre pokazao Radovićeve i Petričićeve *TV kuvarice* gde Dragan Babić ima, reklo bi se, svevideće oči, ali Radović je tu, na poetski način, iskazao mogućnost fenomena televizije, da se njome koristimo kao osobenim instrumentom, i kao mikroskopom i kao teleskopom, da njome vidimo i ono skriveno, nevidljivo, sićušno ili i ono udaljeno. Televizija je, u stvari, jedan skalpel koji skenerskim rezovima razrezuje mnoge pojave i stvari u društvu, da bi se sagledavala suština. A gledaocu se, na žalost, često samo pojavno pokazuje a iz tog pojavnog ne vidi se suština...

Z. JEVREMOVIĆ:

Ali, da taj skalpel ne bude loše korišćen, da ljudi zakasne na snimanje pa da se pravi dajdzest. U tome je problem. To onda nije avangarda. Nego, kad kamera uđe, oni će snimiti ono što postoji. Ali onog časa kad mi ne naručimo izjavu, onda je to već nešto drugo. To su stari oblici ponašanja! Za mene je stvarno ceo ovaj razgovor muka. Slušam nešto što zapravo nije nikakva avangarda. Mi se svi ponašamo na stari način.

A. ŠOMLO:

Tema je TV avangarda.

Z. JEVREMOVIĆ:

Tema jeste. Mi volimo da pravimo kulturu bez kulture. To je stara stvar.

M. JEVTOMIĆ:

Šta vi, Zorice, mislite da je avangarda?

Z. JEVREMOVIĆ:

Avangarda – praksa i teorija, to je uvek isto.

S. CRNOBRNJA:

Ali, kad govorimo o avangardi na televiziji, zaista, mislim da dolazi do zbrke pojmova – mnogo se pominje video, tejp, itd. i ovo i ono. Međutim, televizija kao termin, i video, i tejp kao termin, to su dva potpuno različita pojma. I kao tehnologija, to su dve potpuno različite stvari. Prema tome, ja hoću da se vratim na tu neviđenu zbrku pojmova koja uopšte vlada kada treba da se definiše funkcija televizije u društvu, njen domet itd. Čini mi se da upravo ta funkcija naše televizije treba da se gleda u funkciji jednog industrijskog dizajna, jer televizija nije ništa drugo nego industrijska proizvodnja. To je ono što sam počeo da govorim malo ranije. TV industrijska proizvodnja zapravo je nasleđena od jednog modela koji se bavi industrijskom proizvodnjom. Prema tome, to bi bilo isto kao tražiti avangardu, recimo, u proizvodnji koka-kole. Koka-kola proizvodi najavangardniji napitak na svetu koji je pomerio čitave generacije u sferu globalnog zajedništva. Tako i televizija. Ona je, rekao sam već, sredstvo identiteta koje je zaista moćno.

Međutim, ako se ona stalno ispušta iz vidokruga, kao model koji je u stvari nakalemljen prirodi televizije, onda se upada u velika lutanja i greške. One, čini mi se, pomalo i u ovom razgovoru isplivavaju. Mi svakako sve vreme govorimo o avangardi u okviru jednog modela koji je dat, tako da se krećemo u okviru traženja nekih stvari koje nas faktički ne zanimaju.

Po meni bi, verovatno, avangarda u televiziji bila ona snaga koja je u stanju da mi kaže kako će izgledati televizija Beograd 2000. godine. Koji će biti njeni društveni dometi i funkcija.

Jednostavno, kakva je slika televizije, recimo, kroz pet godina? Šta je ona? Televizija, kako je sad postavljena, jeste industrijski instrument. Imamo neke studije koji su, kao što je i davno „Avala film” bila pravljena da bude mali Holivud. Tako je TV Košutnjak pravljen da bude neki mali NBC. Pitanje je da li nama treba ili nam ne treba, recimo televizija Donji Milanovac? To je ono što mene kopka. Kada je o televiziji reč, video-tejp ne bih ni doticao, jer u okviru samog video-tejpa postoje stvari koje su konvencionalne i koje su avangardne, jer video-tejp kao tehnologija jeste opet razvoj koji je proizvod kapitalističkog društva. On se zove, skraćeno – ENG (I-EN-DŽI) kamera, što je – elektronik njus gedering. Projektovana je u tehnološkom smislu da na brz, efikasan i industrijski način skupi sa terena vesti u centralnu bazu i onda ih emituje iz jednog centra. Te vesti, obrađene, nadgrađene i kontrolisane, puštaju se u javnost preko centralnog medija.

Prema tome, i video-tejp je, kao takav, razvijen kao tehnologija u funkciji centralizovanog industrijskog medija. I sad, u okviru njega se pojavljuju neke avangarde, pokušaj da se taj video-tejp upotrebi kao sredstvo legitimnog izražavanja umetničkog, kao jezičko sredstvo, kao sredstvo narušavanja datih normi, kao rešenja u raznim umetničkim potezima itd., jednostavno rečeno, kao sredstvo, opet, jednog traganja za identitetom. Jer, ne treba zaboraviti da je u stvari najavangardniji medij u toj hijerarhiji svih medija, baš televizija. Ona se nalazi u specifično shizofrenoj situaciji utoliko što kao avangardni medij sam po sebi nosi neki barjak u toj hijerarhiji medija. On sad ima neku industrijski indiferentnu potrebu da stalno daje modele po kojima će se sve ostalo razvijati itd. da prosto na industrijski, na robno-proizvođački način interpretira procese javnosti i da zapravo proizvodi modele i strukture koje faktički vuku koren iz tog njenog tehnološkog bića, tog ustrojstva industrijalizovanog; znači nekog zapadno-industrijskog modela.

Mislim da bi tu trebalo tražiti neke domete u ovoj avangardi o kojoj smo pričali – jezičke, programske itd. Neosporno je da je Mandićeva avangarda takva. Jer ceo je jedan sloj, ceo jedan pokret kroz njegovu emisiju došao do identiteta. To što smo najavili, to se desilo samo u njegovoj emisiji. Prema tome, posle njegove emisije počinje da se zabranjuje identitet jednog celog pokreta i legitimnost njegovog postojanja. Da li je ta emisija bila u funkciji ovoga što se sad dešava, znači zabranjivanja identiteta ili je bila u funkciji otvaranja, uspostavljanja identiteta, jednog društvenog procesa? To je ono zbog čega je Mandićeva emisija toliko interesantna i toliko za sobom vuče i neke retroaktivnosti a i unapred baca neke domete.

Što se tiče samog jezika koji se razvija u okviru tih mladih snaga koje sad nastupaju na televiziji, to je jasno. To su sada neki generacijski prelomi koji zapravo vode televiziju u ono što ona treba i može da bude, a ne ono što je dato u nekom dužem modelu, u nečemu što je zapravo trebalo da služi samo jednom konceptu koji je centralizovan i koji je u osovini profilerski, koji u osnovi egzistira kroz zabavu i kroz očekivanja publike. Čini mi se da umetnost i avangarda treba da stvaraju novi senzibilitet. Pod jedan, treba da otvaraju nove perspektive. Pod dva, da stvaraju novu stvarnost kao takvu. Ima i pod tri, pa ako se ovakvoj televiziji, koja je shematizovana kroz industrijski dizajn, koji zapravo samo reafirmiše već postojeće koncepte i iz jedne afirmativne televizije, verovatno, treba da preraste u televiziju ispitivanja i u televiziju dvosmernog komuniciranja. Da bi se uopšte govorilo o nekoj suštinskoj promeni u samom televizijskom mediju kod nas, jer zaista, čini mi se da o tome govorimo sve vreme, što isto nije za potceniti. Što rekoše Slobodan Novaković i Raša Popov, ne treba potceniti 24 godine istorije naše televizije. Ali, kad se govori o nekim perspektivama, onda zaista treba osvetljavati neke puteve koji će voditi televiziju u zaista suštinski nove domete, a ne samo u okviru tog jednog datog modela i samo variranja nekih tema. Odavno postoje muzičke emisije po 30 minuta, 15, 90 i 60 minuta. Kad se tako govori, onda je jasno da se govori o industrijskom modelu.

Ono što je Dunja Blažević načela, isto tako i ja vidim emisiju od 24 sata. Jer, televizija kao medij ima vrednost samo onda kad je u procesu. Kada je televizor ugašen, on nema apsolutno nikakvu vrednost, već samo kada je upaljen i kada je podvrgnut procesu, onda ima neku vrednost. Prema tome, televizija po svojoj prirodi ima moć da postoji 24 časa i da bude u stvari javna komunalija, kao što je to, normalno, i električna struja. I tu, u tom nekom odnosu treba tražiti avangardnost televizije i njene mogućnosti prostora, u nekim potpuno neobrađenim sferama društvenog bitisanja, u odnosu na interakciju itd. Samo pomislite kakav je šok uvod električne svetlosti u neke sredine koje do tada nisu imale elektriku. I kakav je šok izazvala televizija prilikom svoga pojavljivanja, a kakav treba da ima domet ili kulturni šok kada preraste iz centralizovanog medija u demokratski medij kroz koji se artikuliraju najosnovnije društvene potrebe, kretanja, interesi itd.

To je, otprilike, ono na šta mi se čini da treba skrenuti pažnju u ovom delu razgovora.

M. JEVTOVIĆ:

Dosta se govori o TV izrazu, likovnom jeziku i dr. Za mene je metod komuniciranja presudan problem uticaja televizije i uslov njenog boljeg razvoja. Bilo gde da se televizija nalazi, nastala je kao centralizovana, te je – iz raznih razloga – autoritarna televizija. Na Zapadu ona je na specifičan način autoritarna jer joj je svrha da stvara profit, a na Istoku ima namenu da nateruje gledaoce da veruju u raj koji im se nudi. Međutim, postojeća televizija, i bez novije tehnike, o čemu je u našem časopisu često bilo reči – može da savlada tu autoritarnu jednosmernost, da se transformiše, ako shvatimo šta je u televiziji ta tzv. povratna sprega i šta je komunikacija. Ali ne samo ako se to shvati, nego i ako se ostvaruju uslovi da se to u praksi i ostvaruje!

Ja mislim da postoje velike zablude u shvatanju šta je povratna sprega u elektronskim glasilima. I pre kibernetike povratna sprega je, naravno, postojala u prirodi, ali se o njoj dugo nije govorilo kao u najnovije vreme. U televiziji se, na žalost, još govori o povratnoj sprezi na tehnicistički način (da se gledalac javi telefonom, da piše, odgovara na ankete itd.) što samo usporava preovladavanje autoritarnosti (dakle, željenu transformaciju televizije!). Pa ako je svojevremeno tražena samoupravna transformacija još aktuelna (i ako se shvati da se to nije ostvarilo uvođenjem programsko-izdavačkih saveta), onda se u televiziji ne može više tako da tretira povratna sprega. Ona u televiziji nije spreg kakav je u mašinama ili i u biološkim organizmima. Pravo shvatanje sprege u televiziji jedino je psihološko-sociološko. Na taj način čovek pred TV kamerom (TV poslanik ili kakav spoljni učesnik – upućen u prirodu medija) je usmeren da (kroz kameru) gleda svog nevidljivog sabesednika (čoveka ispred televizora!) nastojeći da ga uključi u događaj, u TV spektakl... Tada može da se uspostavi prava komunikacija. Ako se ona ostvari, TV poslanik i TV gledalac se združuju, kadikad identifikuju. TV akter (ispred TV kamere) nastoji da čini sve neophodno za svog sadruga (TV gledaoca). Ako ovaj to baš tako i oseća, tada se emisija može dostvariti u glavi te ličnosti kraj televizora. Svakako da je za takav maksimalni doživljaj neophodna odgovarajuća TV kultura. Neko reče da televizija ne postoji kad je ugašen televizor. Ja mislim da ona, u pravom smislu, ne postoji čak i kad je upaljen televizor, a gledalac zuri u ekran, gleda a ne vidi, prati protok slika a ne uviđa smisao, nema doživljaj, ne učestvuje u procesima traganja-zbivanja, uviđanja, niti šta saznaje, niti se emotivno angažuje za pravu stvar, da tako kažem. Video sam u pariskom metrou jednu parolu

crvenim ispisanu: *Zatvori TV, otvori oči!* To je protest koji kaže ne veruj televiziji! Ona te zavarava, donosi ti slike, šaren-laže koje ne slikaju pravi život jer neće da otvorenih očiju vidi stvari kakve jesu. A ako se nema realna slika sveta, kako da se taj svet menja? U tom smislu postoji i ono pitanje koje sam pomenuo u samom početku razgovora: može li televizija biti dovoljno dobra, pravi akcelerator društvenog razvoja ako nije dovoljno na strani gledalaca, na strani kritičkog gledanja na pojave, dakle, na strani jedne konstruktivne kritičke svesti o postojećem radi stvaranja boljeg sutrašnjeg.

Šta mislim pod „kritičkom svešću”? Mislim da ona može da bude organizovana. Imam utisak da će i u društveno-političkim sferama i razvoju našeg društva, sigurno doći do razmišljanja i do traganja da je našem društvu potrebna organizovana akcija stvaralaštva proizlazeća iz kritičke svesti koja će efikasno da se bori protiv rutinerstva, protiv žabokrečine, protiv ukalupljenosti i konzervativizma u raznim vidovima. A akcelerator toga može da bude Savez komunista i to samo oni u SK koji idu brže napred, koji su svesniji, samo ako se na neki način odvoje od birokratsko-tehnokratskog, administrativnog, od države koja – izgleda – jača a ne odumire; da efikasnije budu na strani udruženog rada, na strani samoupravljanja. Tako organizovana konstruktivna kritička svest može da bude veoma progresivna i da se efikasno bori za organizovanje samoupravno-socijalističke civilizacije i kulture. Sada to razmatramo u sferi delovanja televizije. To može pospešavati više avangardizma i u životu i na televiziji...

Ako nema pravog angažovanog avangardizma u TV programima televizija neće stvarati dovoljno poverenja kod svojih gledalaca. A čim gledalac nema dovoljno poverenja u svoju televiziju, on će želeti neku drugu, kao što danas može da sluša neki drugi radio. Pravi TV stvaralac mora da bude neka vrsta avangardiste, neka vrsta, uslovno rečeno, malog buntovnika – idejnog potomka negdašnjeg partizana. Zato on mora da gledaocu pokazuje teškoće – „znoj, suze i krv” – muke da se do pravog dođe. Bez toga, mislim, nema pravih ostvarenja, ni željene transformacije, ni pravog podružljavanja samoupravne televizije.

D. BLAŽEVIĆ:

Ali, Miroljube, ne može se organizovati niti takvo stvaralaštvo, niti avangarda. Avangarda je nešto što samo po sebi dolazi.

M. JEVTOVIĆ:

Može! Možda prvo nastaje, negde u samom početku, genijalnošću rodonačelnika. Ali nikada samo nije uspevalo da se ostvari. I avangardizam u literaturi se organizovao. I napredni pokret.

D. BLAŽEVIĆ:

Ali, to mora da se stvara nekako spontano i onda može da se organizuje.

M. JEVTOVIĆ:

Ne mislite, valjda, da je spontano stvoren, recimo impresionizam ili naš pokret koji je prerastao u revoluciju...

D. BLAŽEVIĆ:

On je nastao u određenom trenutku.

M. JEVTOVIĆ:

Ja mislim da je sada vreme da organizovane svesne snage ispolje više stvaralaštva. Mislim da to ovde može da bude Savez komunista, ali on kao društvena sila može to da bude samo ako otvori demokratske procese i u samom Savezu komunista.

D. BLAŽEVIĆ:

Ali na televiziji avangarda je, pre svega, talenat. To je više jedna metafizička snaga koja stvara i koja sama sebi nalazi put, nego što je to neka organizovana snaga.

S. CRNOBRNJA:

A onda, to je, pre svega, ideja. Ne može biti samo talenat. Ona je proizvod jednog artikulisanog procesa i kao takav, on može ili da oživi ili može da se suprotstavi silama koje mu ne daju da živi...

Televizija mora da bude u funkciji društva, u onom najdemokratskijem smislu; ona mora da bude sredstvo opštenja kao prvo, a posle može da bude nadgradnja u smislu nečeg što proizlazi iz same zabave. A ne sme da bude monolitna i ekskluzivna, monopolistička delatnost koja zadovoljava samo određene interese i snage društva i kao takva egzistira. Ona takva ne može da opstane. Zato imamo u kapitalizmu procese koji čak i tamo ruše takvu monolitsku funkciju televizije, pa se pojavljuje ovakva i onakva, ali sve u funkciji razvoja

kapitalističkog sistema. Kako ćemo mi da razvijamo socijalistički sistem ako ne otvaramo opcije razvoju komunikacijskih sredstava i uopšte društvene interakcije, kroz jedan osmišljen način? I tu vidim funkciju neke avangarde i mentalne, ali i političke, da ona osmišljava precizno i planski kakve će funkcije imati ti komunikacijski mediji, a ne da pokušava da održava centralistički medij koji će biti van društva ili samo odgovarati nekim opštim potrebama društva, koji su zaista apsolvirani u teoriji komunikacija građanskog društva, onim tzv. odlučivačima, pragovima informacija itd. To je sada naša televizija. Ona je prag informacije kroz koji informacija ulazi, a posle izlazi napolje u potpuno rafiniranom, prečišćenom ili obrađenom obliku koji odgovara određenim strukturama. To sve postoji i u teoriji. Čini mi se da je to malo prevaziđeno. Mi, kao avangardno društvo samo po sebi, moramo da imamo, u stvari, potpuno avangardni odnos prema javnim opštilima.

Z. JEVREMOVIĆ:

Svakog časa.

S. CRNOBRNJA:

Televizija je sama po sebi već malo zalutala. Mi sad pokušavamo da, u okviru tog lutanja, damo neki oblik koji bi odgovarao našem političkom stremljenju. Mi moramo u osnovi da pokrenemo celu perspektivu u odnosu na ta opštila, pa onda da vidimo šta ćemo sa jednim nasleđenim modelom koji zaista ne može da zadovolji naše potrebe, recimo 2005. godine, kad svaka opština treba da ima svoju televiziju. Autonomna će tada, verovatno, biti stambena zajednica.

M. JEVTIĆ:

Recimo da svaka malo šira sredina ima svoju televiziju, šta bi se desilo? Mi sada imamo mnogo malih radio-stanica, a one skoro sve liče kao jaje jajetu...

S. CRNOBRNJA:

I treba da liče. Takva je javnost

M. JEVTIĆ:

Da li je to dovoljno valjano? Znamo li tačno zbog čega je tako? Da li zbog toga što nema dovoljno aktivnih organizovanih svesnih snaga društva da se izbore za novije, bolje komuniciranje?

Z. JEVREMOVIĆ:

Koje „svesne snage”? Za televiziju u procesu rada ne postoje svesne snage izvan kruga onih koji prave emisiju po klasičnom načinu pretpostavljajući da ljudi iz kulture gledaju tu emisiju. Prema tome, ne prave emisiju da se promeni način ponašanja. U tome je problem. To bi bila avangarda. To je odnos prema ljudima na drugi način. A mi pravimo celu televiziju za strukture ili za određeni način ponašanja koji smo zasnovali kao „dobar”, kao „prirodan”.

D. BLAŽEVIĆ:

Da, ali TV novinar ne pravi celu emisiju, on pravi samo svojih desetak minuta.

Z. JEVREMOVIĆ:

I deset minuta je dovoljno. Mi se klasično ponašamo.

S. CRNOBRNJA:

To su sposobnosti industrijske televizije. Ima samo 20 minuta trake u kameri...

D. BLAŽEVIĆ:

Odnos prema TV kameri je takav da bi trebalo da zabeleži samo ono što može da zabeleži. Apsolutno to i radimo. Sve vreme pravimo jednu režiju. Ljudi uz kameru snimaju sve vreme pa se to izmontira. Prava stvar bi bila da oni zabeleže onoliko koliko mogu da zabeleže. Ali je pitanje kad to što se zabeleži kolikogod može da se zabeleži, pusti ka televizorima, da li onaj koji tu informaciju prima, ima mogućnosti da sagleda i glavu i rep rečenog?

Z. JEVREMOVIĆ:

To zavisi od tvog komentara.

D. BLAŽEVIĆ:

Ja ne volim da ja komentarišem nego volim da svako kaže svoje mišljenje.

Z. JEVREMOVIĆ:

Naprotiv, ja mislim da to nije sloboda. Zapravo bi trebalo, recimo, da ti kažeš da ja ovde nisam htela ništa da kažem.

D. BLAŽEVIĆ:

U ovom slučaju to nije tačno. Ti si govorila ovde, ali kamera nije imala vremena sve da uhvati. (Tokom ovog razgovora TV kamera je povremeno snimala.)

S. CRNOBRNJA:

To je jedan čin koji u stvari samo manifestuje informacijsku vrednost nas ovde koja je ekvivalentna jednoj video-kaseti od 20 minuta. Sad mi, kao jedan informacijski događaj, ovde moramo da budemo reinterpetirani kroz medij koji je u funkciji jedne ekonomije koja nalaže vreme kao premijum, a ne proces kao premijum. Prema tome, mi imamo ovde vreme kao premijum. Mi – koji sad ovoliko razgovaramo – moramo svi da se sabijemo u 10 minuta TV izveštaja.

M. JEVTOVIĆ:

Valja imati na umu da postoje dve stvarnosti. Jedna stvarnost, npr. ovog našeg razgovora ovde, je ona koja je počela da teče od 10 časova za ovim stolom. Drugu stvarnost stvaraju TV stvaraoci pomoću te televizijske kamere koja povremeno snima. Od tog snimka TV ekipa će stvoriti tu novu stvarnost. To je televizijsko delo – nova stvarnost nastala pošto su odbačeni mnogi elementi, po mišljenju urednika i reditelja nepotrebni televiziji (ili zato što ih TV ne može sve da apsorbuje). Tako TV ekipa stvara delo koje bi trebalo da bude adekvatnost onoga što se ovde zbivalo, viđeno okom kamere i stvaralačkim duhom TV ekipe. Čitav život je nekakva režija. Sve je režija, piše B. Drašković u knjizi *Lavirinti*.

Danas su mogućnosti šire nego ikada do sada. Ali i kad je najteže bivalo pravili smo emisije koje su bile svojevrsna avangardnost. Recimo, putem radija sam, znatno pre sputnjika i satelita „vodio“ mlade na mesec. Bio sam optužen da „odvajam mlade od socijalizma“. A iz tih radio-emisija o Selenitima izrasla je čitava organizacija mladih, preko 300 000 članova. I to je bilo avangardno. Za to neko mora da se bori, a nedodavanjem dovoljno energije (ljubavi i rada!) dolazi do entropije, rasapa... Avangarda je uvek tražila žrtve. I danas.

Savez komunista bi mogao da ubrzava te procese ako budu savladani konzervativci i kočničari. Ja verujem u one koji vuku napred. A televizija, samo ako bude dobijala pravu društvenu podršku, moći će da bude medij kome će narod da veruje. Jer pored sve prisutnijih TV kaseti i TV satelit će donositi razne TV programe, te će ljudi početi da veruju i nekom drugom. Ja bih hteo da verujemo svom RTV mediju. A to će ljudi činiti

samo ako u njemu prepoznaju *sebe*, svoje potrebe i želje, ali i muke i žalosti, bolove negdašnje i svakdašnje...Jer televizija i jeste ono ogledalo: „Kaži mi, kaži, ko je najljepši na svetu...” I pod stalnom opasnošću da joj razbiju ogledalo, televizija ne treba da govori ugađajući, nego da pravi uočljive razlike između lepog i ružnog, između istina i zabluda. Ona mora da traga, da bude lakmus-hartija, da bude skalpel, da otvara puteve ka istinama. Ona će samo tako sigurnije stićati poverenje svojih gledalaca.

A. MANDIĆ:

Na žalost, narod će da veruje u ono što hoće da veruje – to je prvo, baš kao u onom ogledalcu. A drugo, ispostavilo se previše često kod nas da u istinu malo ko veruje. Dragiša Vitošević navodi jednu lepu anegdotu. Jedan seljak u razgovoru poverava se gradskom čoveku, pa kaže: „Rekli su juče na televiziji. Ne znam da li je istina?” Eto to je pravi, karakterističan odnos našeg naroda prema televiziji. Prema tome, kao i svi drugi mediji, i tu se to gubi iz vida. Kao što u bioskopu neću verovati crtanom filmu da može da se digne more, pa da se zavučeš ispod; a hoću da verujem ako prihvatim tu konvenciju. Tako isto i televiziji, verovaću samo ono što hoću da verujem.

Manipulisanje s tim „šta ja hoću” je jedna od velikih mudrosti televizijskog zanata. Tu je potpuno jasno da je u pitanju medij sa svojim zakonima i može se verovati samo u ono što je dobro izrežirano. Mnoge stvari istinite, duboko istinite, koje ste govorili preko televizije u poslednjih 20 godina, izazivale su ogromne sumnje i nevericu. Teško ćemo verovati da juče nije bilo demonstracija na Kosovu, ako smo čuli da ekipa nije puštena na teren. To ćemo vrlo teško verovati, a možda je i istina. Dakle, rekli su na televiziji, ne znam da li je istina.

Ja sam, s druge strane, sklon da verujem da je televizija pod preteranim društvenim pritiskom i još većim onoga što se zove struktura. A to neće obezbediti uverljivost televiziji. Naprotiv, neophodno je razvijanje autentičnih oblika izraza, razvijanje avangardnih oblika, na izvestan način puštanje ljudima na volju, puštanje njihovoj mašti na volju. Nisam, takođe, sklon da verujem da će povratna sprega i koncepcija maih televizija doneti televiziji poziciju uverljivosti.

Često se gubi iz vida da je pravi roditelj televizije radio. Obično se misli da je to film, pozorište itd. Televizija nastavlja radio-tradiciju i u tom smislu radio može ponećem da nas nauči. U radiju je izmišljena povratna sprega za kojom mi

čeznemo. Telefon nije revolucionisao njenu centralističku ulogu, niti male radio-stanice, kao što ni eventualno buduće male televizije ne menjaju prirodu same centralne televizije. Čini mi se da će uvek centralna televizija, ta velika televizija ostati takva. Radi se o tome kako da ona bude zdrava.

Dakle, ja lično volim savremenu civilizaciju, pa volim i sve nove stvari koje se izmisle. Ne spadam u intelektualce koji pokazuju veliki otpor prema novim stvarima – rezultatima tehnologije. Naprotiv, sklon sam da svaku novu stvar vrlo rado prihvatim. Televizija je neverovatno bogata sprava i može se gledati sa mnogo aspekata. Recimo, jedan aspekt: ja bih voleo da napravim eksperiment u kome je televizija, između ostalog, deo nameštaja u kući, nešto na čemu se drži plastično cveće, jedna gondola itd., pa ima šustikla koja zakriva pola ekrana; i svaki put 90% nacije, kad hoće da gleda televiziju digne šustiklu pa onda pritisne dugme. Recimo, mogao bi se, ja mislim, da napravi program u koji je ukalkulisana ta šustikla. Dakle, najavljiivač kaže: – „Nemojte danas sklanjati šustiklu, mi ćemo da govorimo u ovim delovima ekrana, ovako, iza, pa će spikeri da budu ovako...” Dakle, to je već neka povratna komunikacija...

R. POPOV:

Aleksandre, ti si pitao da li će ljudi početi više ili manje da veruju televiziji. To je jedno od ključnih pitanja. Ja mislim da je televizija aparat i za otkrivanje fraza i laži. Ko dođe neiskreno i govori preko televizije, pa ako je suviše nervozan, mnogo mu je stalo da nametne svoju istinu, gledaoci pomoću televizije, kao ispod mikroskopa, vide takvog govornika, pa kažu: „Ma ne verujem mu.” Televizor je izvrsna sprava za otkrivanje istinitosti.

Evo, ovde u ovim *TV kuvaricama* Duška Radovića i Petričića imamo Kamenka Katića u crtežu. Kamenku su gledaoci uvek verovali. Čak i kad pogreši, rekli su: „Pa, pogrešio je”. Dakle, on je imao sposobnost da govori istinito preko tog aparata za otkrivanje fraza ili istine. Dragan Babić, evo druge *TV kuvarice*, uvek je govorio tako da mu veruješ. I Marko Marković kad govori uvek mu nekako veruješ. Televizor je sjajan aparat za otkrivanje istinitosti. Ko spremi fraze i iziđe na ekran, gotov je. Gledaoci kažu: „Ne verujem i gotovd”

Z. JEVREMOVIĆ:

Nije tačno! Problem je u nečem drugom...

A. MANDIĆ:

Svaki medij diktira pitanje istine koje se uspostavlja u svakom mediju ispočetka. Tako slikarstvo otkriva neke istine koje su istinitije od istinitih istina, od realnih istina, na isti način na koji i televizija može da deluje istinitije, dakle da poveruješ i u laž. Može da koristi svoja sredstva da te ubeđuje i u laži. Ne radi se o tome da li ti zaista govori istinu, nego se radi o tome koliko je televizija uspela da sebe domisli i koliko će uspeti svoja sredstva da razradi tako, da kad hoće da joj veruješ, da joj zaista i veruješ.

R. POPOV:

Da Kamenko Katić ne zna stanje useva, niko mu ne bi verovao. Njemu su verovali jer znaju da on zna šta je kukuruz, šta je žito.

A. MANDIĆ:

On samo deluje tako preko ekrana. A nisam siguran u istinitost

R. POPOV:

On zna. Kamenko Katić je iz Đurđeva i on sve zna o usevima.

A. MANDIĆ:

Nije stvar u tome da li on zna ili ne zna. Može i da ne zna. To što ti veruješ da je televizija slična mikroskopu, sprava za otkrivanje laži, ja sam dosta skeptičan. Nije sasvim tačno. Često laž deluje neverovatno uverljivo. I kad radiš granične oblasti, dokumentarno-igrane, videćeš vrlo često da ljudi pitaju: „Je li baš stvarno ono?” A izrežirao sam i situaciju, potpuno je sve izmišljeno. Oni kažu: „Bog te, jeste malo čudno, ali je stvarno”. Televizija sebe tu negde traži. A mi o njoj malo znamo. Ona je kao neko dete koje je rodio radio, pa je mnogo grešaka napravljeno u vaspitanju, pa to „dete TV” pritiskaš sa raznih strana, napraviš mu razne komplekse, kao mora da bude stabilno, snažno, da može ovo ili ono kad je potrebno, da može da se smeje, da ima razne sposobnosti.

Između televizije i drugih medija nema bitne razlike u otkrivanju laži. Isto tako laže slikar koji slika neiskreno, koji je manirista. Tako isto laže dramski pisac koji piše dramu iz prsta, a nema za njom pravu, umetničku potrebu. Ma koliko to sad izgledalo daleko od naše svesti, ali na isti način laže urednik *TV dnevnika* koji govori stvar za kojom nema potrebe, bez obzira što on manipuliše životnim istinama. Radi se o

medijskom prelamanju izvesnih iskustava, ako hoćete, životnih ili totaliteta sveta u kome živimo. Svaki naš *TV dnevnik* je još daleko, daleko od toga da mu verujemo. On je falsifikat već od izbora materijala. To se sve kreira, i jako je različito od onoga što se zbiva. Vrlo smo često skloni da *Dnevnik* posmatramo kao neku vrstu odraza, i da čak od njega i tražimo da bude odraz. Pokušajte da mislite o *TV dnevniku* kao o umetničkom delu koje svake večeri napravi jedna grupa ljudi pod rukovodstvom jednog čoveka koji je, recimo, kreator tog *Dnevnika*. I videćete, ako samo mislite o toj mogućnosti (a predmet tog umetničkog dela je životni materijal tog dana) onda je svaki *Dnevnik* mogućnost jednog dokumentarnog filma o tom danu, dakle, jedno proživljeno, dokumentarno, snažno TV delo koje ima jaku mogućnost dejstva. A ne da neko stoji i da mi prepričava taj dan. Reporter koji izveštava ne sme da bude u studiju, niti spiker sme da priča napisanu stvar.

Dakle, da ja iskreiram dnevnik-dramu ovog sveta tog dana, kako se ona danas zbivala u svetu.

Prema tome, ako uzmeš medij kao mogućnost da izraziš svoju umetničku viziju sveta, onda ćeš videti kako je televizija u stvari nešto drugo od onoga što sada jeste...

R. POPOV:

Ti si, Aleksandre, izneo jedan veoma jak argument o mogućnosti manipulacije istinom. To je snažna korekcija onoga što sam ja rekao. Ja bih to ovako postavio: uprkos tome što je televizija izvanredna sprava za otkrivanje neistina, za razotkrivanje frazera, mogućna je, ipak, uprkos tome, i jedna sasvim druga uloga televizije da se pomoću nje izobličava istina...

A. MANDIĆ:

Pokušaj da zamisliš televizijski dnevnik kao Krležin dnevnik. Zamisli Krležu koji svojim načinom viđenja svetova, prelamanja budućnosti i prošlosti, kulture, ličnosti, intimnosti, osećanja itd., vodi televizijski dnevnik. Zamisli da ono što piše u njegovim dnevnicima govori svake večeri u pola osam. Kakvo to umetničko delo može da bude !

Ovo što danas postoji na televiziji jeste neki patrljak o kome se, na žalost, misli u uskim kategorijama.

M. JEVTOVIĆ:

Koautor Makluanove prve knjige, Edmund Karpinter navodi - da deca u Americi toliko veruju u televiziju da dečak - sin jednog televizijskog stvaraoca pita: „Tata, jesmo li mi ovo sada na traci ili stvarno? Gde smo?!” Toliko je impresioniran televizijom. Pitanje uverljivosti medija je strašna stvar...

D. BLAŽEVIĆ:

Mislim da je potrebno dalje razvijanje izloženih teza.

M. JEVTOVIĆ:

TV poslenicima malo ko pomaže da se stalno osposobljavaju da na najbolji mogući način čine ono što rade. A TV gledaoce još manje upućuju da stiču kulturu gledanja, jer mnogi gledajući u stvari zure i u pojave oko sebe i u TV ekran a ne umeju da sagledavaju razlike između istina, nepotpunih istina i laži. Većina ne ume da u pojavnom traži bitno, da otkriva sličnosti i suštinske razlike i pronalazi prave uzroke pojavama. A stvaralac uvek teži da nalazi one „dovoljne razloge” i put do istina. Onome ko osmatra njegovo delo on pomaže da i sam sve to sagledava. Osmišljavajući život, on kao demijurg stvara novu stvarnost, u ovom našem slučaju - televizijsku. Postavlja se pitanje: za koga on to čini? Ako ne čini za većinu TV gledalaca, nego radi užeg interesa nekog drugog, onda televizija ne može kod većine TV gledalaca da stvara doživljaj, te se takav posmatrač emisije ni s kim ne može identifikovati, i ne može ni da bude svojevrsan koautor (da svoju aktivnost pri gledanju pridruži TV ekipi) emisije. A ako TV gledalac nije koautor TV stvaraocima, onda ono što je na ekranu kao inicijalni „materijal” - građa, i ne može da se dostvari u njegovoj glavi, on to ne može da doživi. Čim se emisija ne doživi, nema emocija a nemajući njih gledalac nema motivisanosti za opredeljivanje, ostaje pasivan. A morao bi bivati sve aktivniji činilac u društvu da bi dejstvovao u željenom samoupravnom smeru. Čini mi se da je i ovo izuzetna uloga televizije, avangardna. Zar ne bi bilo poželjno da to postane svakodnevna praksa?

Siniša Stankov

TELEVIZIJSKA DRAMA I TELEVIZIJSKI FILM

Osporavana i hvaljena – televizija se u relativno kratkom rasponu svog razvoja nametnula jednom vremenu u kojem je kao medij masovne komunikacije stekla, čini se, jedno od vodećih mesta

Za samo nešto više od pola veka, čitav jedan tehnološki organizam doživeo je svoju ekspanziju do neslučenih razmera, usavršavajući se iz godine u godinu.

Međutim, kao što je to film obilato koristio u svojim počecima, služeći se prvobitno iskustvima pozorišta – tako je i televizija, u pokušaju da pronađe neke sopstvene polazne elemente i prezentacijske premise – počela da se služi iskustvima filma.

S jedne strane, to je sasvim logična posledica njenog razvoja, dok s druge strane to ukazuje i na njenu gotovo organsku povezanost sa filmom s obzirom da je u suštini njenog dejstva slika

U traganju za sopstvenom estetikom – što je film, prirodno, učinio mnogo ranije i rekli bismo bezbolnije inaugurirajući se isto tako veoma brzo u autohtoni organizam pokretnih slika – televizija je morala da se u priličnoj meri oslanja na filmska iskustva nešto duže, pa čak i da ih do današnjih dana zadrži u svojstvu nekih vrlo specifičnih oblika izražavanja

To prožimanje medija televiziji u svakom slučaju ništa nije oduzelo, već joj se, nasuprot tome, mnogo dalo i otvorilo možda još neke puteve u daljem traganju za sopstvenim identitetom.

A svoj identitet televizija je, pre svega, stekla kao medij masovne komunikacije i na planu informacije u širem smislu reči, pa tek onda kao medij umetničke artikulacije životne stvarnosti, što joj se i ranije pa i danas od strane nekih teoretičara i estetičara poriče kada se o takvom učinku i svojstvu te vrste govori

Ali, ako se pogleda način na koji televizija manipuliše sopstvenim izražajnim elementima i ako se razmotre neke

njene osnovne *prezentativne norme* – ne može joj se osporiti jedno: da je postigla neposrednu autentičnost u pristupu onom o čemu želi da govori, odnosno u onom što želi da nam pokaže i prikaže

Reč je, očigledno dakle, o tome da je televizija i pored toga što je u svom razvoju, a docnije i u svojoj tehničkoj i tehnološkoj zasebnosti, koristila iskustva drugog medija – filma (a delom čak i pozorišta!) pronašla i sopstveni put koji ju je napokon izdvojio a samim tim i odredio karakteristike svojstvene samo njoj, znači i novoj estetici i teoriji što sasvim logično iz svega na kraju proizlazi analizovanjem njenog organizma i načina na koji ona dejstvuje.

Informativnost, neposrednost, autentičnost, svojstvo da se direktno uključi u događaj i na taj način u istom trenutku sruši sve konvencije unapred pripremanog – učinili su televiziju medijem mase, sredstvom pomoću kojeg su ljudi – iako istovremeno razdvojeni kontinentima – mogli da budu istovremeno svedoci nečega što se pred njima, na ekranu, događa i svedoci takozvane realne ili pojavne stvarnosti koju je ona (televizija) uhvatila

Pitanje je, naravno, u kojoj je meri umetničko prisutno u organizmu televizije, i ako je uopšte prisutno – o kakvoj je umetnosti reč?

Precizan odgovor na ovo pitanje – bez obzira na brojne pokušaje estetičara i teoretičara – još nije dat: jer, ni sama televizija, kao fenomen u širem smislu te reči, nije dovoljno razjašnjena

Prema tome, kada se budu ispitale sve komponente koje je čine autohtonom i zasebnom po svojim karakteristikama, i kada se budu kristalizovala neka njena sopstvena iskustva – pročišćena uticaja drugih medija – i kada se do kraja ispita njeno dejstvo kao sociološkog, komunikativnog, umetničkog i estetskog fenomena – moći će, razume se, da se i nešto preciznije kaže o čisto umetničkom učinku a samim tim i o njenim osnovnim vrednostima izraženim u tom kontekstu.

Razmišljanja u ovom pravcu, manje su ili više „opšta mesta”, ili izražena u jednom širem okviru koji niti provocira preciznija pitanja niti pak ima ambicija da konkretnije odgovara na pojedinačna odredišta televizije kao prezentativnog organizma

Zato bismo, u daljem tekstu, pokušali da ipak suzimo sfere interesovanja i nešto bliže kažemo o samo nekim njenim svojstvima, odnosno o konkretnijim iskustvima televizije, koja

su, čini se, i najprisutnija u njenom kreativnom i umetničkom učinku.

A to će ujedno biti barem i delimičan odgovor na pitanje koje smo malo čas postavili: ako je osim informativnosti i neposrednosti u kontaktu gledaoca s pojavnom realnošću – prisutna i umetnost, umetnički artikulisana dimenzija, koliko je te umetnosti i o kakvoj je, zapravo, to umetnosti reč?

Radi se, naime, o televizijskoj drami i televizijskom filmu s druge strane

Ove dve forme – s veoma visokom frekvencijom prisutnosti u televizijskom programu – samo su na prvi pogled iste, ili slične. Da to ipak nije tako, pokušaćemo, uz primere, i da pokažemo.

Jer, kod nas je slučaj – što možda može da se pripiše i određenom neiskustvu kada je o televizijskim rodovima i žanrovskim opredeljenjima reč – da se često mešaju TV film i TV drama pa onda na kraju zajedno stave pod jedinstven naziv – televizijska drama

To je pogrešno. I tu se sada ne radi samo o neiskustvu onih koji program najavljuju i o njemu govore, već se i sami autori pokatkad nađu u istoj zamci, bilo da se radi o piscima ili režiserima.

Pravilan tretman i pristup svakako bi morali biti i precizniji i iskustveniji

TELEVIZIJSKA DRAMA I TELEVIZIJSKI FILM

Kada kažemo: televizijska drama – bez obzira koliko da taj naziv govori o žanrovskom opredeljenju i sasvim precizno artikulise elemente pomoću kojih televizijska drama izgrađuje svoj svet posebnosti i na taj se način i u estetskom smislu određuje – gotovo da taj termin možemo shvatiti sasvim uslovno izrečenim

Pogledajmo zato, s druge strane, kako bismo najbliže odredili pozorišnu predstavu.

I pošto uporedimo ova dva iskustva, sasvim će biti logično to što smo rekli da je naziv *televizijska drama* uslovno uspostavljen termin pod kojim podrazumevamo njeno dramsko i estetsko jedinstvo

Pozorišna predstava, pošto za povod ima dramski tekst, i pošto je glumljena i režirana, kao organizam dejstvuje u frontinom mizanscenu i odvija se po nekim već unapred utvrđenim i

određenim pravilima i konvencijama. Po svemu tome, kada se uzme u obzir da je i televizijska drama i glumljena i režirana, i da joj je povod dramski tekst – dakle da poseduje sve uslove svojstvene dramskom događanju u pozorištu – izlazi da je sasvim opravdano to što smo rekli malo čas da je termin „televizijska drama” sasvim uslovno određen i da se pod tim zapravo podrazumevaju i sličnosti i razlike koje TV drama u odnosu na druge medije u sebi nosi podjednako.

To je njeno iskustvo s jedne strane. Na drugoj strani, televizijska drama obilato crpi iskustva filma i transponovane elemente ovog umetničkog medija sasvim otvoreno, i rekli bismo s dosta umešnosti, infiltrira unutar svojih izražajnih elemenata i na taj način unapređuje svoj izraz. Ovakva praksa, kada se televizijska struktura koristi datostima filmskog izražavanja – što je retko samo puko koketiranje već svesna upotreba – u krajnjoj liniji i krajnjem rezultatu možda dovodi do onoga kada bismo već mogli da govorimo i o izvesnim naznakama umetničkog u televiziji. Ovoga puta, naravno, reč je isključivo o televizijskoj drami kao posebnom izražajnom organizmu, a u kojoj je – pogledamo li i istoriju televizije – ona imala i svoje prve iskorake.¹

Po svemu što smo izneli u prethodnim redovima, gledajući uopšteno, nije teško zaključiti i reći da je televizijska drama negde na središnjici između pozorišta i filma

Ova definicija, svakako neprecizna, ali i zato najlogičnija u ovom trenutku, možda tek daje neke naznake o suštini televizijske drame kao žanra. U suštini, njen organizam je mnogo složeniji i sadrži u svakom slučaju i mnoge druge elemente koji se javljaju kao bitan preduslov u njenoj ostvarljivosti i realizaciji.

Čak iako je rečeno da bi najbliže odredište TV drame bilo negde na sredini između pozorišta i filma, čini se da time ipak nije sve rečeno, niti pak sve dovoljno razjašnjeno. Jer, ništa nismo rekli o autentičnosti, televizičnosti ovog, nazovimo ga tako, hibrida. Ili žanra, što je svakako prikladnije.

Dramski prizor u pozorištu, dakle izveden na sceni, u frontalnom mizanscenu kako smo već rekli – ako ima ambicija da bude snažan, impresivan i da u dobroj meri pleni pažnju svih gledalaca u sali – mora biti izuzetno podstaknut

¹ „U saradnji sa osobljem Berdove laboratorije BBC je 14. jula 1930. godine po podne emitovao prvu TV dramu u Evropi po komadu Luidija Pirandela *Čovek sa cvetom u ustima* koju su, za polučasovno trajanje na televiziji, adaptirali i režirali Lansivking (Lance Sieveking, BBC) i Sidni Mouzli (Svden Moseleu, Baird TV Ltd.), „RTV-teorija i praksa”, br. 23, str. 80

emocijama, pojačanim lučenjem artistskog umeća glumaca, kako bi se postigla i uverljivost dramskog trenutka i snaga koja iz određene dramske situacije izvire.

Na ekranu, i u ovom slučaju u televizijskoj drami, uverljivost se postiže mnogo lakše, odnosno i sasvim drugačijim putem. A to je već jedna od odlika televizijske drame.

Govoreći o klasičnoj TV drami, podrazumevamo u tom slučaju da je ona mahom snimljena u enterijeru, dakle u jednom zatvorenom prostoru u kojem se kamera ponaša kao gledalac. Odnosno, kamera dobija svojstvo sublimnog elementa: približavanjem ili udalžavanjem, recimo, u određenom trenutku može da izvestan dramski momenat naglasi ako je to potrebno, da u krupnom planu uhvati glumčevo lice, njegov i najmanji gest kao izraz unutrašnjeg stanja ili preživljavanja, a to je već pomak u postizanju uverljivosti ili čak autentičnosti.

Naravno, da bi autentičnost TV drame bila još veća, i da bi plenila još snažnije, izvesna iskustva govore (primer: *Jednog dana, moj Jamele* Filipa Davida) da je režija zahtevala da se junaci izvedu iz enterijera u eksterijer: Tu već dobijamo autentičnost atmosfere, što je veoma važno kada se radi o televiziji i televizijskoj drami uopšte, s obzirom da ona upravo i svesno polazi od toga dejstvujući pred gledalištem kao kreativni i izražajni organizam.

Sada već imamo, dakle, i naznaku neposredne i pojavne realnosti, što je za razliku od pozorišta, iskorak iz konstruktivističkog sveta i onih konvencija na koje gledalac pre nego što uđe u pozorišnu salu svesno pristaje.

Mada, posmatrano šire, izlazak u eksterijer najavljuje i nešto drugo: prožimanje TV drame sa iskustvima televizijskog filma.

Koji su to još preostali elementi koji bitno i suštinski mogu da odrede prirodu i strukturu televizijske drame?

Sumirajući sve što je do sada rečeno, uvideli bismo da su to zapravo samo naznake po kojima se TV drama razlikuje od pozorišta, iako u osnovi ima za predložak dijalog, dakle dramsku formu i strukturu kojom se i pozorište na isti način koristi, odnosno, kako ona dejstvuje u mediju televizije.

Međutim, srećniji izraz za tako nešto, čini se u ovom trenutku, možda bi mogao biti: odstupanja TV drame od dramskog u klasičnom i tradicionalističkom smislu reči. Ili, šta bi ona trebalo da bude, odnosno, šta nije.

Ovaploćenje pojavne stvarnosti u televizijskoj drami ide dotle da za sobom, manje ili više, ostvari i izvesnu *intimizaciju*. A

to je, između ostalog, i jedno od osnovnih svojstava televizičnosti.

Jer, gledalac je sklon da se veoma brzo, pošto je uvučen u igru i dramsko zbivanje putem autentičnosti ambijenta, i pošto je prepoznao veoma lako elemente pojavne stvarnosti koji mu se odjednom čine i bliskim i prepoznatljivim, da se poistovećuje sa dramskim junacima. Posebno valja reći da je ovde u pitanju i izvesna mera identifikacije, što možda kod pozorišta nije slučaj, ili je to u mnogo manjoj meri.

Prema tome, element intimizacije sasvim je blizu potrebe da se o njemu govori kao sastavnom delu dramskog događanja.

Na drugoj strani, televizijska drama, u klasičnom smislu te reči, svesno ide na upotrebu dugih kadrova, što je i prirodno s obzirom da se snima pretežno u enterijeru, i što omogućuje da se dramsko tkivo ne razara rezovima, ili pak nekom montažnom bravurom koja je više svojstvena televizijskom filmu.

U izvesnom smislu televizijski film je logičan nastavak onoga što se podrazumeva pod televizijskom dramom u širem smislu reči.

Postoje, međutim, i izvesni elementi koji ova dva strukturom u osnovi različita organizma, ipak sjedinjuju i gotovo ih čine jedinstvenim.

To je prvenstveno slučaj kada TV drama, u cilju postizanja svoje autentičnosti, izađe iz okvira studija i svoje junake rasporedi u eksterijeru, s jedne strane, i kada se televizijski film svesno koristi specifičnom dramaturgijom atmosfere, dugih kadrova, rušenjem iluzije o pojavnoj stvarnosti, jedinstvu prostora i vremena, kao kriterijima važećim za TV dramu, s druge strane.

Međutim, osnovne razlike postoje i one se moraju prepoznati i odrediti kako bismo što pravilnije mogli da sagledamo u kojoj meri, jedan ili drugi organizam, funkcionišu na planu televizije.

Pošto smo i ranije govorili da se televizija obilato koristila iskustvima drugih medija, pozorišta i filma ponajviše, sasvim logično proizilazi da se i televizijski film takvoj praksi najviše približio.

Tu se pre svega misli na dramaturgiju.

Naime, dramaturgija igranog ili bioskopskog filma najčešće se podvodi pod dramaturgiju slike: jer je, u osnovi, film i sazdan od dramaturgije slika, kadrova, rezova, montaže i

montažnog postupka, pa tek onda od scenarističke dramaturgije koja, naravno, ništa nije manje važna od takozvane vizuelne dramaturgije

Televizijski film, kada je morao da uobliči svoja teorijska i estetska načela, pošao je delimično od ovih već proklamovanih iskustava, unoseći logično i sopstvene elemente koji su ga, na kraju, učinili i specifičnom tvorevinom kreativno zaokruženog organizma.

I tako, na iskustvima igranog filma, televizijski film je počeo da izgrađuje svoja specifična estetska i teorijska načela, manevrišući neprestano i na jednom drugom planu, što je u suprotnosti iskustvima igranog filma, na planu sopstvene autentičnosti, ostvarujući na taj način karakteristično težište TV dramaturgije.

Ovde se već može govoriti i o nekim novim naznakama i elementima: pre svega, o neposrednosti dejstva dramskog izraza na planu autentičnosti, a zatim i o posebnom dramaturškom tretmanu svojstvenom samo televizijskom filmu, kao i vizuelnoj dinamici.

Svi ovi elementi nisu u suštini izumi televizije, niti televizijskog filma. Naprotiv. Ali, korišćeni i vešto upleteni u televizijski medij oni funkcionišu na sasvim novom planu stvarajući na taj način jedan posebno zaokružen okvir i estetskih i teorijskih načela koje bismo mogli slobodno nazvati televizijskom dramaturgijom, ili težištem televizijske dramaturgije.

Jer, gledalac kada uđe u bioskopsku salu, i u polumraku bude suočen sa prvim slikama, prvim kadrovima, moraće svesno da pristane na konvenciju unapred organizovanog prizora. Kod televizijskog filma, onog koji se nalazi na samoj granici sličnosti sa televizijskom dramom (jer je klasičan televizijski film nešto sasvim drugo), gledalac je, hteo to ili ne, uvučen u rušenje iluzije o pojavnoj stvarnosti i nema potrebe da se uz naročit napor identifikuje sa realnošću već to čini spontano, gotovo kao saučesnik dramskog događanja koje je u priličnoj meri autentično i njemu blisko s obzirom da svesno koketira s pojavnim životom.

Uprošćeno, mogli bismo reći da je TV film kreativni okvir u kojem se ostvaruju iskustva TV drame u klasičnom smislu reči, dakle sa njenim elementima autentičnosti i neposrednosti, i iskustva igranog filma, s tendencijom izlaska u eksterijer.

Daljim analizovanjem ove kreativne celine, dolazimo do toga da se televizijski film podjednako koristi dugim kadrovima

kao i TV drama, ali i kratkim, montažnim rezovima, čestom izmenom krupnih planova ili pokretljivošću kamere, što nije često slučaj sa TV dramom koja više teži statičnosti prizora i postizanju uverljivosti na planu umetničke kreacije glumaca ili pak scenariističkog, odnosno dijaloškog efekta.

Specifičnost ovako koncipirane dramaturgije, što se više odnosi na TV dramu nego na TV film, jeste u tome što se ona svesno koristi mogućnostima da svoju autentičnost gotovo u istom trenutku pretvara u informativnost. Možda je u izvesnom smislu i pogledu, upravo ovo element koji je podstakao izvestan broj estetičara i teoretičara da televiziji ospore umetnički učinak, svodeći je ponajviše na informaciju i saučesništvo s realnim pojavama.

Dakle, ovako posmatrana iskustva, i televizijske drame i televizijskog filma, sumirana kroz njihove sličnosti i razlike, mogla bi da predstavljaju zapravo *odstupanja* od onih klasično i tradicionalistički zaokruženih dramaturških sistema važećih za igrani film ili pozorište, od kojih je televizija prvobitno crpla i pozajmljivala u procesu stvaranja sopstvenih izražajnih elemenata i kriterija.

Prema tome, reč je svakako o već jasnijim naznakama kriterija koji je i čine onim što televizija zapravo jeste: masovnim medijem.

Međutim, sve bi ovo bilo nepotpuno ako ne bismo pomenuli na kraju i nešto što se poslednjih godina pokazalo kao veoma pozitivno iskustvo. Radi se o vrsti televizijskog filma sposobnog da se „odvrti”, osim na malom ekranu, i na bioskopskom platnu (Felinijeva *Proba orkestra*, Paskaljevićevi *Zemaljski dani teku* itd.).

Po svemu sudeći radi se o jednom hibridu koji je sebe tek najavio, ali koji, po onom što je iz toga proizašlo i što se videlo kao iskustvo, svakako da ozbiljno ukazuje na formu koja bi mogla u bližoj budućnosti televizije da sasvim korektno funkcioniše.

ISKUSTVA I PRODUKCIJA

Bilo bi prirodno i logično, ako bismo pokušali da govorimo o iskustvima dramske produkcije, da se to učini na primerima domaće dramske produkcije i tako, pre nego što razmotrimo i nekoliko primera stranih televizijskih drama, vidi dokle je u toj praksi stigla naša televizija, odnosno u kojoj i kakvoj pozitivnoj ili negativnoj meri funkcioniše domaća drama.

Prvi i površni pogled na višegodišnju produkciju domaćih televizijskih dramskih tekstova govori svakako o veoma visokoj frekvenciji prisutnosti TV drama u programu. Mada, to se često isticalo, još nije izgrađen u dovoljno jasnoj meri stvaralački profil ovog žanra što se ponajviše odnosilo kao primedba na pomankanje autora koji se bave pisanjem televizijske drame.

U tom pravcu poslednjih nekoliko godina, ili preciznije rečeno od 1980, pa tokom 1981. godine, televizija je dobila ipak nekoliko mladih i originalnih autora, a njihova ostvarenja prikazana su u ciklusu *Debitantska TV drama*.

S druge strane, domaća dramska produkcija imala je, što je i logično, u priličnoj meri različite pristupe tretiranju televizijske dramske produkcije. Tako na jednoj strani uočavamo dokumentarnu dramu, dakle kreativni okvir koji se koristi već postojećim dokumentima, podacima i na osnovu kojeg docnije izgrađuje svoj umetnički kredo; na drugoj, dramsku produkciju koja ima u osnovi istorijski pristup, odnosno da funkcioniše prevashodno na planu rekonstrukcije minulih događaja sa logičnom nadgradnjom i odnosom savremenog pristupa i tretmana problema o kojima se govori; na trećoj strani nailazimo na drame koje se bave isključivo savremenim temama i problemima, dakle miljeom kroz koji naziremo život iz naše neposredne pojavne stvarnosti, sagledan kroz prizmu određenog životnog ili pak intimnog problema, viđenog očima pojedinačne ljudske sudbine koja je tako reći gotovo uvek i dramsko polazište; na četvrtoj strani nalaze se drame koje su za svoje tkivo dramskog zbivanja izabrale život mladih, probleme mladih i njihove životne dileme, sudbine i, najзад, kao što smo već maločas pomenuli, javila se takozvana debitantska televizijska drama pisana rukom mladih autora i okrenuta, u većini slučajeva, osim nekih izuzetaka, mladima i njihovim problemima, što je svakako pozitivno jer se najbolje osećaju u svom, generacijskom izrazu.

Ali, da bismo na neki način došli i do izvesne vrste vezivnog tkiva između delova ovog teksta koji su nastojali da pokažu šta je to u suštini televizijska drama a šta s druge strane televizijski film, neophodno je i ovde reći: primeri će pokazati u koliko je meri bilo grešaka u kvalifikovanju jednog, ili pak drugog, kreativnog okvira, odnosno koliko je puta TV drama smatrana televizijskim filmom, i obrnuto.

Prema tome, rasprava o razlikama TV drame i TV filma navođenjem primera je nastavljena, izabравši samo jedan drugi, konkretniji način i put.

Drama *Husinska buna* (režija: Sava Mrmak) prema scenariju Veljka Radovića može da posluži kao sasvim pouzdan primer ako se govori o dokumentarnoj televizijskoj drami. Takvi elementi su ispunjeni do kraja, i kada je reč o scenariističkom postupku Radovića i režijskom Save Mrmka.

Na osnovu faktografskog materijala iz istorije našeg revolucionarnog radničkog pokreta, i koristeći se istorijskim činjenicama otpora grupe rudara državnoj vlasti Kraljevine Jugoslavije u toku generalnog štrajka rudara 1920. godine, autori su uspeali da oblikuju veoma impresivno koherentnu dramsku strukturu, nadgrađujući ovo podatno dramsko tkivo kontekstom asocijacija širih društveno-političkih razmera.

Dakle, reč je u primeru koji pokazuje uolikoj meri dokument može da posluži za nadgradnju televizijskim autorima, i kako zapravo dokumentarna drama mora da funkcioniše ukoliko ima ambicija da se ostvari u impresivno dramaturški oblikovanom tkivu.

Napuštajući dokumentarnu dramu, jer je što se nje tiče sve gotovo jasno na malopredašnjem primeru, nailazimo na originalnu TV dramu Danila Kiša *Drveni sanduk Tomasa Vulfa* u režiji Branka Ivande. Sasvim suprotan primer, ali primer koji će nas podsetiti šta je to zapravo klasična televizijska drama, dakle drama koja se koristi mahom prostorom organizovanim u enterijeru, s dva glumca (Zoran Radmilović, Slobodan Perović) i gotovo kamernim mizanscenom što je osnovna odlika klasično obrazovanog televizijskog dramskog organizma.

I sada je, čini se, sasvim pouzdano tačno ono što smo rekli ranije: koristeći u režijskom postupku duge kadrove, krećući se mahom u enterijeru režija je postigla veoma specifično dramsko jedinstvo i uverljivost, a to su upravo elementi koji i čine TV dramu u klasičnom smislu reči.

Jegulje putuju u Sargaško more drama Abdulaha Sidrama u režiji Slobodana Prljaka na izvestan način iskoračuje od malopredašnje definicije mada, u pogledu scenariističkog i dobrim delom režijskog postupka, poseduje elemente klasične TV drame. U čemu je taj iskorak? Pre svega upotrebom autentičnih ambijenata, ne previše ali taman dovoljno da bismo bili zahvaćeni neposrednošću koja je plenila takvom bravurom. Isto se može reći i za drame *Ja sam njena mama* Ferda Godine u režiji Franca Uršića, ili *Stan* autora Miloša Radovića u režiji Karolja Vičaka (prema pripovesti Aleksandra Tišme) a koja govori o čoveku rastrzanom između problema u

porodici i moralnih načela koje nosi u sebi u situaciji kada uz pomoć uticajnog brata treba da dobije društveni stan koji mu po njegovom mišljenju ne pripada.

Drama *Stan* snimana je u eksterijerima subotičkog ambijenta, dok su enterijeri takođe bili veoma uverljivi, što je još jedan podatak kao prilog tvrdnji o iskoraku ove drame kada je u pitanju pokušaj da bude što bliža pojavnosti stvarnosti, a na taj način i neposredna i uverljiva, što kod gledaoca izaziva uvek pozitivan efekat.

Međutim, jedna očigledna zabluda uočljiva je na primeru *Špijunske veze* Mirka Sobolovića u režiji Branka Ivande. Svrstana u red TV drama ova priča gotovo da malo od toga poseduje već se nameće kao televizijski film u pravom smislu reči. Na tako nešto ne ukazuje samo scenariistički postupak i priča koja zapravo u sebi nosi akcione elemente kriminalističkog žanra, već i režijski postupak koji se pretežno oslanjao na elementarna rešenja igranog filma, i po tretmanu dramaturgije i po načinu na koji je pokušao da analizuje ovo dramsko tkivo.

Rekli bismo, upravo je ovo primer kada je trebalo znati da se ipak radi o klasičnom TV filmu a nikako o TV drami čiji izražajni elementi funkcionišu na sasvim drugačije koncipiranom planu.

Donekle je to slučaj i s dramama Stjepana Šešelja *Liberanovi* Kazimira Klarića *Sitne igre* i Milorada Stojevića *Kineska veza* u kojoj ovaj mladi riječki autor pokušava da projektuje probleme dvoje mladih kroz sukobe dveju generacija, kada nastoji da odslika unutrašnji svet intimnog opredeljenja. Mada nije u pitanju drastično izneveravanje žanra, ipak se i u ovim ostvarenjima oseća zastranjivanje u pristupu i tretmanu onoga što moramo jasno i precizno unapred odrediti: da li se bavimo postupkom televizijskog filma, ili pak idemo jednom čvršćom, zgusnutijom linijom građenja dramskih situacija kako to dolikuje TV drami.

Vredno je svakako u ovom nizu pomenuti i drame *Šta se dogodilo sa Filipom Preradovićem* Marinka Arsića Ivkova u režiji Slobodana Šijana (koji se upravo ovim projektom i najavio kao vrsni znalac svog posla; docnije napravio film *Ko to tamo peva*); *Groznica* Tomislava Sabljaka, koja se okreće mladom čoveku i njegovim iskušenjima u nesređenim porodičnim prilikama; zatim dramu *Željka Kozinca Vida* u režiji Janeza Drozga, gde je u centru pažnje mlada novinarka koja od bezazlenog događaja otkriva sumorno naličje nekih društvenih institucija, i dramu *Sve što je bilo lepo* Slobodana

Šijana, kao ostvarenje koje je znalačkim postupkom prezentovalo suptilne nijanse života jednog starca koji je svu svoju ljubav poklonio psu kao najbližem prijatelju, odslikavajući s druge strane i neku vrstu ljudske samoće u koju, hteli mi to ili ne, zapadamo.

Skok u dramu glasio je naslov Olge Božičković, televizijskog kritičara „Politike” u redovnom napisu „Mali ekran na tekućoj traci” kada je pokušala da objasni i analizuje dramu *Ćilim* Nedžada Ibrašimovića u režiji Aleksandra Jevđevića. Zašto „skok” u dramu biće jasno već iz sledećih redova.

Čoveku dojadio život. Drama počinje gotovo istog trenutka kada je taj isti čovek odlučio da s mosta skoči (sarajevski most na Bistriku) i to ne u reku, već iznad puta, pravo među ljude. Mahi Kvirgi, kako se inače zvao junak drame, ništa gotovo nije u životu polazilo za rukom, pa čak ni skok s mosta, zakačio se i ostao da visi nad ponorom.

I, eto, drama može da počne!

I sve je počelo da se odvija ispod mosta: ljudi se bude iz svakodnevne monotonije, razgovaraju svako na svoj način o Mahi. Vidimo malu galeriju likova i karaktera koji su ostali, iako smo uložili napor da prepoznamo i nešto više, samo u krokiju. Onda, scenarista izmišlja *ćilim*!

Reditelj kojem je izgleda bilo jasno da je to vrlo „tanka” nit kojom bi dramu spasao od dosade, ide svesno na odslikavanje atmosfere Sarajeva, ulice, ljudi, života koji teče ispod mosta.

Napokon se donosi *ćilim*. Međutim, drami je ovde kraj: ne znamo da li je *ćilim* Mahu spasao, ili je on, kada je napravio „skok” u dramu, promašio taj *ćilim*?

Sve u svemu, primer pomoću kojeg možemo da se osvedočimo kada drama, iako to uporno pokušava da bude, to zapravo nije! Od svega režija zaslužuje najveću pažnju: zbog atmosfere, neposrednosti i autentičnosti ambijenta u koji nas je uvela. Ostalo kao da nas se uopšte nije ticalo. A drama mora da manipuliše uverljivim motivima koji će znati da izvuku iz nas znatiželju, pa onda i neposredno saučestvovanje u njoj. Prema tome, radi se očigledno o promašaju. U osnovnoj ravni ovo je trebalo da bude TV drama. A to nije. Niti je TV film jer ne poseduje dovoljno ubedljiv materijal za tako nešto. Onda, šta je na kraju? Nepotreban „skok” dramske redakcije.

Jer, prisetimo se samo starog pozorišnog pravila: ako na sceni u prvom činu okačiš pištolj, u trećem on mora opaliti, u protivnom drama propada!

Ovde smo na kraju videli ćilim, ali potom je trebalo ili da u ćilimu ne vidimo nikog, ili Mahu. Drama ipak, mada postoje i izvesne teze suprotne tome, mora dati neke krajnje odgovore, a ne samo nagoveštaje.

DEBITANTSKA TV DRAMA

U nizu već proverenih dramskih pisaca javljaju se tokom protekle godine i sasvim nova imena mladih autora: dramske redakcije naše televizije nazivaju taj ciklus *Debitantskom televizijskom dramom* što je i logično, jer se ti mladi autori javljaju po prvi put sa svojim tekstovima.

Uvođenjem ovog ciklusa redakcije su pokazale u dobroj meri i hrabrost, ali s druge strane i svoju otvorenost prema novim vrednostima koje mladi nesumnjivo donose. Mahom se radi o autorima koji su studirali ili još studiraju dramaturgiju, što već samo po sebi govori da su upućeni na dramsko stvaralaštvo i da u sebi nose, iako još školska, iskustva koja će verovatno za koju godinu prerasti u mnogo osmišljeniji i precizniji dramski izraz.

BRITANSKI SINDIKATI I LOKALNE RADIO - STANICE

Sindikati u Velikoj Britaniji, od 31 lokalne komercijalne radio-stanice, imaju udela u 19 stanica i ulažu oko 337 000 funti u komercijalni radio. Posebno se ističe sindikat komunalnih radnika; on učestvuje u 11 stanica. Sindikati smatraju da radio nije tako „jednostran kao ostali mediji a to je nešto što sindikat želi da pomaže”.

Dušan Mihailović

TELEVIZIJSKA UMETNOST – DA ILI NE

Povodom studije Pjera Dekava

Od svog nastanka fenomen zvani televizija bio je atraktivan, privlačan i zavodljiv, a u naše dane postao je agresivan i svemoćan, ali i dalje zagonetan i nedokučiv i pored velikog tehničkog savršenstva i, na prvi pogled, sušte jednostavnosti.

Teorijski najavljena pre nešto više od sto godina, praktično usavršavana oko polovine stoleća, televizija i danas nije mnogo manje zagonetna nego u početku.

Ubrzo, mada su eksperimenti prestali usled ratnih razaranja, čudo zvano televizija, „prenošenje javnosti u sliku sveta” (Jelašin Sinovec), postaje sastavni deo svakodnevice i važan činilac našeg vremena, koje je nedavno preminuli Maršal Makluan (Marshal McLuhan) nazvao civilizacijom slike. Pa ipak njeno sveprisustvo je izazovno i provokativno isto kao na samom početku. Mada se tokom protekla pola stoleća i sam svet u mnogome izmenio, a televizija tehnički usavršila i izražajno obogatila, neki suštinski problemi ostali su, čini se, trajno aktuelni, pa i nerešeni. Jedno od njih je fundamentalno pitanje: da li je televizija nova, osma umetnost, piktoralna (vizuelna) žurnalistika, snimljeno pozorište, nova, tehnički usavršena razvojna faza filma, možda sve to zajedno, ili savršeni, posredni tehnički medij, sposoban da istovremeno prenosi bezbrojne informacije i u beskraj širi saznanja iz svih oblasti života, pa i umetničkih kreativnosti?

Pitanja su brojna i dalekosežna, pa je možda najmudriji odgovor onih koji smatraju da to treba da rešava svaka generacija poslenika i teoretičara i svaki stvaralac sam pred sobom, jer preduslovi su tu, ali umetnik se ne postaje samo poznavanjem tehnike nekog medija ili znanjem izvesnih pravila.

Zanimljivo je da su pomenuta pitanja, ili bar ono najvažnije među njima – da li je televizija nova umetnost – stari koliko i sam medij prenošenja slike na daljinu, medij koji je postao „tvrđava koja leti” (Božidar Kalezić)...S pojavom televizije naučnici su ostvarili vekovni san, običan svet je dobio novu

zabavu i atrakciju, praktični ljudi priliku za reklame i informacije, a dalekovidni mogućnost za nova umetnička istraživanja i iskazivanja.

Jedan od prvih koji je uočio i umetničke mogućnosti novog medija bio je francuski publicist i teoretičar Pjer Dekav (Pierre Descaves). Daleke 1938, samo godinu-dve od početka eksperimentalnog programa u Francuskoj, Dekav je napisao studiju „Da li će televizija doneti novu umetnost?” i objavio je u eminentnom pariskom časopisu „Moa”. Mada u ponečemu prevaziđena, ta studija, koju smo sada u mogućnosti da pročitamo na stranicama ovog časopisa, čini se višestruko zanimljiva, pre svega sa istorijskog stanovišta.

I ovoga puta se potvrđuje da je istorija neiscrpni trebnik ljudskog sveznanja, zabluda i uzleta duha, pa je mnogi i danas smatraju naukom nad naukama. Međutim, u slučaju televizije stara istina kao da se ne potvrđuje. Televiziju kao da ne interesuje sopstvena istorija, jer je, kažu, po prirodi narcisoidna, pa se i njeni poslenici, pa čak i gledaoci za prošlost malo interesuju, pošto je sam moćni medij okrenut budućnosti.

Kad je pre izvesnog vremena na Univerzitetu umetnosti u Beogradu objavljena u izvodima *Istorija američke televizije* Ervina Setla (Irving Settel) i Viljema Lasa (William Laas), urednik edicije, reditelj i profesor Ljubomir Radičević je zapisao: „Nemamo, na žalost, nigde u svetu napisanu i objavljenu istoriju televizije”. Pri tom se mislilo na svetsku istoriju moćnog medija. Ali mada je od pojave pomenute knjige prošlo dvanaest, a od njenog prevoda kod nas tri godine konstatacija je tačna.

Međutim, iako je izašla iz eksperimentalne faze, televizija je medij koji se svakoga dana menja i usavršava, pa njena povest u svetskim razmerama neće nastati skoro i neće biti jednostavan zbir istorija televizije u pojedinim zemljama složen po hronološkom redu. Televizija je svetski fenomen i bezbrojne niti njene istorije treba tek istražiti.

Nasuprot tome, interesovanje za nastanak televizije, tog čuda u veku čuda, postojalo je od samog početka, a jedan od prvih u svetu koji je tome posvetio pažnju bio je Pjer Dekav. Svoja razmišljanja autor je razložno izložio u pet odeljaka. Posle uvoda (u kojem precizno uočava probleme) Dekav opisuje francuska istraživanja na polju televizije i tehničke mogućnosti novog medija iz 1938. godine, a potom posvećuje pažnju psihološkom aspektu i navodi najuspelija ostvarenja eksperimentalnog programa francuskih stvaralaca od kojih su

se neki vinuli do nivoa koji bi se mogao nazvati umetničkim. Razvoj je bio u najmanju ruku buran. Od ideje Amerikanca Alena Dimona iz 1930, da televizija bude „kućni bioskop” umesto do tada uobičajenih javnih prikazivanja, prošlo je svega osam godina. Stoga zapis Pjera Dekava ima dragocenu dokumentarnu vrednost očevica. Ako je opis francuskih istraživanja i sistema prenosa slike iz 1938. godine danas zanimljiv samo sa istorijskog stanovišta, psihološka dejstva i uticaji televizije, kao i problemi mogućnosti i nastajanja eventualne nove umetnosti imaju trajnu vrednost i čitaoci će ih, verujemo, pratiti sa interesovanjem.

Mada televizijski poslenici i kod nas i u svetu, osim redih izuzetaka, ne posvećuju pažnju istoriji najmoćnijeg medija, jer njenu povest sami stvaraju takoreći svakodnevno, brojne gledaoce je oduvek interesovala istorija u najširem smislu, pa i istorija televizije. Tako je i kod nas, u vazda aktivnom časopisu „Srpski književni glasnik”, samo nepuna dva meseca posle objavljivanja studije Pjera Dekava u Parizu, objavljen u rubrici „Prikazi i beleške” kraći napis pod nazivom „Televizija kao umetnost”, u kome je nepotpisani autor (a mogao je to da bude doktor Sorbone Miloš Savković) rezimirao studiju Pjera Dekava. Bilo je to 1. decembra daleke 1938. godine, više od godinu dana pre nego što će posetioci Beogradskog sajmišta videti prve demonstracije prenosa televizijskih slika u engleskom paviljonu – i ostati zapanjeni i zadivljeni.

„Svaki pronalazak” – pisao je nepotpisani saradnik SKG – „prolazi kroz period naučni i laboratorijski, pre nego što dođe do stadijuma industrijskog i trgovačkog. Televizija je već zagazila u ovaj drugi i već je vreme da se o njoj govori kao novom sredstvu umetničkog izražavanja, koje će imati svoje zakone i pravila i – možda – svog posebnog uticaja na umetnost i na društvo, današnje i buduće...” (U prilogu je integralni tekst ovog prikaza).

Televizija kao umetnost. – Svaki pronalazak prolazi kroz period naučni i laboratorijski, pre nego što dođe do stadijuma industrijskog i trgovačkog. Televizija je već zagazila u ovaj drugi i već je vreme da se o njoj govori kao novom sredstvu umetničkog izražavanja, koje će imati svoje zakone i pravila i – možda – svog posebnog uticaja na umetnost i na društvo, današnje i buduće.

Zasad ima malo država koje već imaju interesa za televiziju u tom pogledu. Može se reći da u Francuskoj ima svega 800 aparata, ali u drugim zemljama ima više. Ipak ona ima svojih posebnih ostvarenja, vezanih za njene uslove, tehničke i druge.

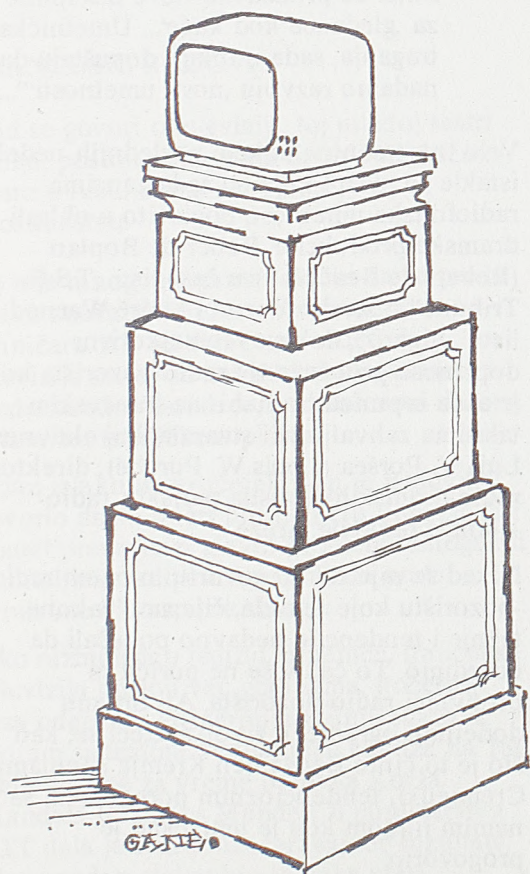
Psihološki je televizija sasvim nešto drugo nego radio. Ona zarobljava gledaoca-slušaoća, drži ga prikovanog, zahteva od njega istu i veću pažnju nego pozorište. Radio ide za čovekom, čak ga i goni kod kuće iz sobe u sobu. Televizijski aparat traži pažnju i mora stvoriti volju da se ta pažnja usredsredi. Zato se mora paziti šta se i kako se daje, da bi se to prikivanje za aparat i taj zahtev pažnje opravdali. Izbor i program mora da su takvi da potrošač nađe da je vredno žrtvovati se za televiziju. Program traži naročite izvore i naročite napore, materijalne i druge, umetničke. Televizija ne može da se koristi samo već postojećim ostvarenjima filma, iako to radi u veliko, jer film se snima za taj aparat. Dekor mora biti vrlo pažljivo sproveden u stepenovanju crnog i sivog. Televizija mora da postigne svoju „individuaciju sredstava“, da na svoj način govori, aludira, daje asocijacije, koncentriše pažnju. Ona mora da zkusne stvarni život a ne da ga ponavlja. Televizija ima i to posebno da se scenarij samo jednom upotrebi. To vrlo komplikuje njene materijalne uslove. Ona ogromno troši. (Pierre Descaves: *La télévision engendrera-t-elle un art nouveau?* – *Le Mois*, septembre-octobre 1938).

Nepotpisani autor prvog članka o televiziji kod nas, prilično vešto je prepričao zapis Pjera Dekava i na kraju svog priloga naveo tačnu bibliografiju – autora, naslov i ime časopisa.

Decenije su prohujale ali, i pored sveg tehničkog napretka bliskog savršenstvu, osnovni problemi psihološkog dejstva i umetničkih vrednosti ostali su dobrim delom isti kao i u vreme kad ih je uočio pronicljivi Pjer Dekav. Naše poverenje i privrženost televiziji, naše „dobrovoljno ropstvo“, zavisi i zavisiće i u buduće od umetničke snage programa. U suštini, umetnost je poezija, a u slučaju televizije (ako ovaj medij postane umetnost) prvenstveno osobena i autohtona vizuelna poezija. U tehničkom smislu to je moguće, ali iskustvo „starijih“ umetnosti i minulih vekova nas uči da su umetnost i tehnika gotovo uvek bile u obrnutoj srazmeri, što će reći: gde je mnogo tehnike tu je malo poezije i obrnuto, jer tehnika, kao i dobar reditelj (pa i dramski autor) treba da ostanu neprimećeni, ili što manje zapaženi tokom predstave.

Na pitanje da li će televizija postati nova umetnost, Pjer Dekav je, na osnovu kratkotrajne prakse u njegovoj domovini, odgovorio – „možda“. I danas, posle više od četiri decenije i dugotrajne prakse širom sveta, odgovor ne može da bude mnogo određeniji. U osnovi, pošto kamera može da vidi svet i stvarnost „umetničkim okom“, tj. da pored naglašene realnosti iskazuje i tumači njegovu irealnost i simboliku istovremeno – televizija u suštini ima preduslove da bude nova umetnost

donekle drugačija od svih postojećih. Ona će to i postići ako iznađe svoj sopstveni jezik izražavanja i svoje medijske nedostatke (i pored svemoći tehnike) preobrati u vrlinu. U kratko, televizija će biti umetnost kada njena svemoćna tehnika (pre svega s načelom jednovremenosti poetskog viđenja događaja) bude nadahnuto podređena i postane sastavni deo scensko-vizuelne poezije. Jednom rečju to će najverovatnije biti onda kada se pojave pravi stvaraoci-pesnici koji će biti u stanju da misle i izražavaju se prevashodno televizijskim jezikom.



Pjer Dekav

DA LI ĆE TELEVIZIJA DONETI NOVU UMETNOST

„Francuska televizija je prevazišla oblast eksperimenata da bi dostigla industrijski i komercijalni stadij... Slika će prikazivati nove discipline za 'gledaoce kod kuće'... Umetnička traganja, sada u toku¹, dopuštaju da se nadamo razvoju 'nove umetnosti'...”

¹ Studija je objavljena u jesen 1938. godine

Vrlo interesantne ankete poslednjih nedelja istakle su mesto koje od sada zauzima radiofonska umetnost, poglavito u oblasti dramske produkcije. Rober de Boplan (Robert de Beauplan) u časopisu „T.S.F. Tribune”² i Andre Varno (André Warnod) u listu „Figaro”, dali su veoma korisne doprinose proučavanju radio-pozorišta koje je sada u punom zamahu na francuskim talasima zahvaljujući stvaralačkoj aktivnosti Luja V. Poršea (Louis W. Porché), direktora radio-dramskih³ emisija pariskih radio-stanica državne mreže.

² „Radio-Tribina”

³ U originalu „emisija radio-pozorišta” („des Emissions radio-théâtrales”).

Nikad se nije toliko govorilo o ovom radio-pozorištu koje se rađa, čije smo zakone, težnje i tendencije nedavno pokušali da odredimo. To čak više ne poriču ni protivnici radio-pozorišta. Ali oni mu dodeljuju ograničen život, služeći se, kao što je to činio Benžamen Kremje (Benjamin Crémieux), tendencioznim poređenjem sa nemim filmom koji je umro kad je progovorio.

Zaista je teško verovati da će televizija ubiti radio-pozorište.

Možda će ona stvoriti jednu novu umetnost i poput radija jednu drugačiju umetnost? To je moguće.

I predmet ove kratke studije biće da prouči te mogućnosti televizije.

Ovde su rođenje i razvoj te umetnosti usko povezani sa materijalnim uslovima eksploatacije ovog izuma. Otkako je čudesno ušla u trgovinu, potojao je raskorak između stavljanja aparata u optičaj i njihovog korišćenja u umetničke svrhe.

FRANCUSKI RADOVI

Kad se govori o televiziji, toj mlađoj sestri radija, postoji tendencija da se vodi računa samo o rezultatima postignutim u inostranstvu.

To nije mnogo elegantan način da se pređe preko značajnih radova francuskih tehničara. Ali odmah ćemo videti da televizija može da izvuče izvesnu korist iz međunarodne saradnje, pod uslovom da ona ostane na tehničkom planu.

Jedan istaknuti stručnjak nam je nedavno govorio da su u igri bili različiti interesi, čiji domet prevazilazi glavni problem: omogućiti ljubiteljima radija mogućnost da prate privlačne ili vaspitne emisije.

Ako razmotrimo jedino činjenice, francuska televizija postoji već godinama. Početna faza odgovara eksperimentisanju samo sa jednim sistemom. Mehanička analiza na 180 linija vršena za vreme boravka Žorža Mandela (Georges Mandel) u ministarstvu PTT dala je samo razočaravajuće rezultate. Neposredan efekat bio je neka vrsta diskreditovanja televizije u povoju, jer su u istom trenutku postojali savršeni francuski sistemi.

Posle dolaska Robera Žardilijea (Robert Jardillier) u ulicu Grenel, službe PTT su mogle da nastave šire eksperimentisanje u saradnji sa Televizijskom komisijom, sastavljenom od poznatih i priznatih naučnika. Ovaj odbor je sastavio plan rada da bi državnoj televiziji dao značaj na koji ona ima pravo.

Početkom 1937. godine ova komisija je odlučila da u samom ministarstvu izvrši oglede različitih sistema podobnih da pruže očekivane usluge. Nekoliko firmi instaliralo je svoje aparate za neposredno posmatranje u prostorijama u ulici Grenel i stavilo ih „u pogon” pod kontrolom inženjera PTT: kompanija Tomson-Huston koja eksploatiše engleske patente, društvo Gramon koje eksploatiše nemačke patente i društvo Radio-industrija koja radi sa francuskim izumima.

Televizijska komisija je odabrala dva sistema: Tomson-Huston i Radio-industrije za direktnu televiziju sa 455 linija sa proredom i 25 slika u sekundi sa ikonoskopskom kamerom. Ovi aparati ugovorom su iznajmljeni za korišćenje za vreme Međunarodne izložbe 1937. godine za javne demonstracije u paviljonu PTT.

Na hiljade posetilaca defilovalo je pred specijalno instaliranim televizorima i proveravalo postignute rezultate.

Takvo nadmetanje je doista omogućilo da se procene ovi sistemi u stvarnom korišćenju u studiju C gde su svakodnevno priređivane umetničke predstave.

Dostignuća ostvarena sa ova dva kompleta opreme bila su praktično jednaka i posetioci nisu mogli da se opredele samo prema postignutim rezultatima. Prednost sistema Radio-industrije, koji je predstavljao francusku tehniku, bile su slike sa manje šuma pri manjem osvetljenju u studiju.

Do nedavno aparature Tomson-Huston i Radio-industrije funkcionisale su realizujući u različitim danima umetnički program, emitovan preko predajnika sa Ajfelove kule (slika 46 MHz, zvuk 42 MHz). Drugim rečima, eksperimentalne emisije imale su, prema želji PTT, apsolutno javni karakter.

Na kraju izložbe 1937. godine pojavio se i treći sistem, sistem Francuske kompanije za televiziju te su i sa njim izvođeni eksperimenti u ulici Grenel.

Jedan francuski inženjer, među najboljim stručnjacima za ova pitanja, rekao nam je u zaključku svog izlaganja:

„Eksperimentalna faza francuske televizije mora se logički završiti ovim uporednim ogledima. Odluka će morati da vodi računa o tehničkim i društvenim interesima. Odabrani sistem već prema njegovom poreklu prouzrokujeće eventualno teret i obavezu za francuske konstruktore, velike i male, koji bi želeli da preporode radio-industriju izradom televizijskih prijemnika za korisnike... Nije dovoljno praviti emisije sa ma kakvim materijalom. Ovaj vid problema gubi značaj pred činjenicom da će se otvoriti novo radio-elektrotehničko tržište i da ono treba da bude pristupačno svima bez obaveze plaćanja inostranih licenci. Pri tehničkoj jednakosti nema nikakvih razloga za odbacivanje francuske opreme... Televizija naše zemlje mora biti francuska sto po sto jer se radi o javnoj službi vezanoj za industriju koja je od interesa za život svih”.

Nije bilo nekorisno izneti ovaj aspekt. Ne ulazeći dalje u to pitanje, shvatamo da su neke suprotnosti interesa mogle usporiti u Francuskoj usvajanje televizije. Srećni smo što smo saznali da je ova trgovačka svađa sada prestala⁴

⁴ Administracija je upravo donela srećnu odluku: da od svih konstruktora koji su se javili na tehničko nadmetanje poruči po jednu instalaciju. Prve će poslužiti za opremanje Pariza, Lila i Liona. (Napomena autora)

TEHNIČKI ASPEKT

⁵ Zabeležimo takode da su, okončavajući nesuglasice koje su bile predmet jednodušnog žaljenja, industrije dva velika profesionalna udruženja zajedno izložile svoje novitete. Tako je salon radio-difuzije za 1938. godinu označio novu eru napretka za francuski radio. (*Napomena autora*)

Gde stoji televizija u tehničkom pogledu?

Prilikom poslednjeg radio-salona rečeno je da radio-difuzija nije samo *zvučna* nego i *vizuelna*.

To su mogli konstatovati svi posetioци ovog salona koji se održavao u Gran paleu⁵, ukoliko su se zadržavali pred demonstracionim salama posvećenim televiziji

Ta brojna publika je bila zadovoljna. Očigledno su nedostajali elementi poređenja jer, u stvari, napredak se može razmatrati samo ako se vodi računa o radovima izvršenim u inostranstvu, u Engleskoj, u Nemačkoj, a naročito u Americi

Ali, ako se osvrnemo na ozbiljna proučavanja ili na svedočanstva najboljih stručnjaka, moramo konstatovati da u tim zemljama televizija dostiže stupanj usavršenosti viši od našeg. Treba priznati da ona tamo već nesumnjivo dostiže industrijski i komercijalni stadij.

Prilikom poslednjeg salona u Londonu viđeno je četrnaest proizvođača koji su izložili tridesetak modela prijemnika, čije se cene kreću između 4 000 i 8 000 franaka. Radi se o cenama utvrđenim ne na osnovu kursa nego na osnovu upoređivanja prosečne plate engleskog i francuskog radnika⁶

⁶ Bilo bi zanimljivo znati kolika je tada bila prosečna plata engleskog i francuskog radnika ne samo radi poređenja, već za koliko je mesečnih (ili možda godišnjih) plata mogao da se kupi televizijski prijemnik u to vreme?

Evo, dakle, dokaza da je televizija stvarno izašla iz oblasti čistih i neobaveznih istraživanja, iz razočaranja i iluzija laboratorija. Evo dokaza da televizija može sačinjavati element vredan pažnje, ako ne i neophodan, u postojećim radio-stanicama, zvaničnim ili privatnim

Kako ukratko prikazati situaciju postavljajući se sada rigoroznije na čisto tehnički teren? U ovom času u Francuskoj se mogu primati dosta lako, na području koje ne prelazi 50 km oko predajnika, dobre slike formata 17×18 centimetara ili 18×24 centimetra, stabilne i svetle, koje izgledaju (naravno malo smanjene) kao slike amaterskog filma; slike koje se ne bi mogle više „razviti”. Dodajmo da je cena ovih aparata velika, otprilike četiri puta veća od cene dobrog radio-aparata. Uostalom, tvrdi se da u celoj Francuskoj nema više od 800 osoba koje poseduju prijemnike ove vrste. Što se tiče same tehnike televizije, treba podvući da je ona bazirana isključivo na upotrebi katodne cevi – izvanrednog uspeha istraživanja vezanog za tu nevidljivu komponentu materije: elektron.

Usmeren i modulisan, snop elektrona dolazi da sklopi sliku na prednjoj strani jednog staklenog balona i time ostvaruje to čudo „viđenja na daljinu”. Zahvaljujući obrazovanim strujnim kolima prelazi se sa belog na crno u vremenu manjem od milionitog dela sekunde. Tada je lako razumeti zašto je nemoguće služiti se normalnim talasima za prenos slike. Pribegava se ultrakratkim talasima 6 metara, što odgovara učestanosti od 50 miliona u sekundi – tj. učestanosti milion puta većoj od učestanosti naizmenične struje koja napaja prosečni stan. Televizijski prijemnik je koncipiran prema istim pravilima kao i radio-prijemnik. Od njega se potpuno razlikuje redom veličine elemenata koji sačinjavaju kola.

Iz ovog izlaganja se mora zaključiti da je blizu vreme kad će televizija ući u francuske domove, kao i da je ona sposobna da konkuriše za mesto koje u njima zauzima radio!

Tako dok izgleda da je tehnički problem sasvim blizu rešenja, mora se priznati da televizija nije samo pitanje eksploatacije. Stupamo u oblast psihologije

PSIHOLOŠKI ASPEKT

Pre svega, zar nije očigledno da upotreba televizora pretpostavlja mnogo više napora, vezanosti, zahteva više pažnje i discipline nego upotreba radio-prijemnika.

Radio vas prati u vašem stanu; i uz opasnost smetanja susedima, emisija vas može pratiti iz vaše sobe za rad u kupatilo, iz kupatila u trpezariju; radio se sluša za stolom, za vreme brijanja, pri radu...Ali sa „prijemom” televizijskog programa stvari stoje sasvim drukčije. Potrebna je priprema, inscenacija: treba zamračiti prostoriju; treba dugo podešavati aparat; treba sebe prisiljavati na pažljivo posmatranje ekrana. Radio vam je ostavljao slobodu gestova i kretanja, premeštanja u okviru jedne dosta prostrane površine. Televizija vas sprečava da se krećete, prikliva vas za mesto; otuda neophodnost da odašiljač ovo novo robovanje i ovu striktnu zavisnost korisnika opravda programima posebnog kvaliteta i neospornog interesa, nadoknađujući na taj način novo čovekovo robovanje mašini.

Radio je predstavljao oslobođenje, zvuk prati pa čak i progoni slušaoca. Slika ga podseća na njegovu ulogu gledaoca u fotelji, na stare okolnosti pozorišta: kućnog pozorišta ili bioskopa! Zato je potrebno da prenesena slika ima neodoljive čari da bi zadržala televizijskog gledaoca. Na žalost, još je vrlo teško realizovati dobre televizijske programe. Prepreke su zaista mnogobrojne. Emitovan i živ program koji proizvodi televizija srodan je bioskopu. U jednom kao

i u drugom slučaju scena se gleda na ekranu. Gledalac, protivno onome što se događa u pozorištu ili na stadionu, ne vidi neposredno scenu koja ga interesuje nego naprotiv, posredstvom objektiva kojim barata kamerman. U oblasti kinematografije realizuju se filmovi od neospornog značaja i producenti često ne oklevaju da angažuju ogroman kapital za scene koje ne traju više od četvrt časa. Ovi troškovi su mogući i čak se pokazuju kao unosni, pošto se scena, snimljena uz velike izdatke, prikazuje u dvoranama hiljadama puta. Za televiziju takve materijalne žrtve ne bi dolazile u obzir za programe koji se daju samo jedanput.

Uostalom bilo bi dosta neosnovano misliti da će televizija zaobići teškoće pozajmljujući već realizovane filmove kao građu za svoje programe. Jer će televizija (kao u sadašnjem trenutku radiofonija) trošiti, emitovati, ogromnu količinu materijala. A filmski programi, čak i uz obraćanje svetskim kinotekama, ne bi za to bili dovoljni, ukoliko bi se pri tom želelo da isti film nikad ne bude prikazan dvaput.

Umetnička eksploatacija televizije izgleda, dakle, na prvi pogled, dosta teška. Nasuprot tome, već se može oceniti da će se televizija ustoličiti kao pobednica na raznim poljima: najpre na sportskom terenu odakle će se moći videti događaj u istom trenutku kad se događa; zatim za čitav niz reportaža; najzad, televizija će moći da posluži za filmsku realizaciju dnevnih „novina“, koje će, uz komentare spikera, prikazati događaje koji su se zbili istog dana.

UMETNIČKA OSTVARENJA

Ma koliko da je teška, umetnička eksploatacija televizije već beleži u

Francuskoj krajnje zanimljive i ubedljive pokušaje.

Televizija je u Parizu stavljena pod posebno umetničko rukovodstvo, povereno jednom od najstarijih animatora radija, Žoržu Delamaru (George Delamare), koji je na novoj dužnosti stavio svoju neumornu aktivnost u službu originalnih zamisli.

Došavši u ulicu Grenel, Žorž Delamar se prihvatio zadatka koji je otežavala dodela skromnih sredstava za ovu vrstu produkcije: podizanju nivoa kvaliteta programa. Da bi se to ostvarilo nije trebalo primati sugestije umetnika nego naprotiv davati ih njima; dakle, ne prilagođavati televiziju njihovim inicijativama već ih navoditi da se povinuju zahtevima televizije. „Programske ideje” morale su prema tome poticati od tog umetničkog rukovodstva, koje je prionulo na posao sa žarom i – sa uspehom. Kao neposredan rezultat, već od kraja februara 1937. godine nedeljni programi, koji su raspolagali većim sredstvima i duže trajali od onih u toku sedmice, pokazali su tako snažnu koheziju da se u mnogobrojnim člancima specijalizovanih listova moglo konstatovati da je prevaziđen stadij pipanja u mraku i traganja.

Od marta 1937. godine francuska televizija, oslobađajući se scena mjuzikhola a ne odričući se njegovog prestiža, priredila je istinske spektakle, kadre da privuku gledaoce i obogate njihovo znanje. Tako se *Lice Marseljeze* može smatrati kao uzor u svom žanru. Tu se videla Sofi Fremije (Sophie Frémiet), Ridova (Rude) supruga i model, kako otkriva izraz i pokreg *Genija Francuske* koji dominira grupom *Odlaska* na Trijumfalnoj kapiji na trgu Etoal. Pomenimo još izvođenje (sa recitatorima i pantomimičarima) poeme Alfreda de Misea (Alfred de Musset) *Lisi, Pandore*, pesme

Gistava Nadao (Gustave Nadaut), *Romana kod vratarke*, popularnog komada Anri Monijea (Henri Monnier), *Odbleska drugog carstva*, ostvarenja koje omogućuje pevačici da, uz pomoć dijaloga, interpretira Ofenbahove najslavnije stranice, pripovetke *Srce koje se odaje* Edgara Poa (Poe) itd... U većini slučajeva trebalo je napisati dijaloge, probati i režirati.

Godine 1938. televizijski programi su bili sastavljeni od spektakularnih elemenata koji potiču iz pozorišta, muzike, mjuzikhola, ali *stopljenih* u novi žanr, prema jednom novom ritmu. Umetničko rukovodstvo televizije je pošlo od tačnog principa da *stil* televizijskih programa, koje će u svojoj kući primati *gledalac*, mora biti raznovrstan, edukativan, privlačan, lišen svake sporosti, jer gledalac neće nikad kod kuće posvećivati toliku pažnju niti poštovati disciplinu koje mu nameću pozorišna ili koncertna dvorana.

U nedeljnim programima 1938-39. godine „videli smo i čuli” prema shemi: *Komične sudove* Žila Moanoa (Jules Moinaux), sa dekorom; *Galantne svečanosti* Pola Verlana (Paul Verlaine), sa igrama mladih balerina na muziku *Male svite* Debisija (Debussy); jedno *Veče u „Crnoj mački”*, obnovu slavnog kabarea u dekoru iz 1895; Lamartinovo (Lamartine) *Jezero* sa vernim obzorjem u pozadini; Lafontenove (La Fontaine) *Basne*, prikazane u živim slikama, sa dijalozima koje su izvodila deca u lakrdijskim kostimima (omladinske emisije); *Kad remek-dela ožive*, slavne slike, čije ličnosti iznenada napuštaju nepomičan položaj i igraju odgovarajuću scenu; *Slike iz istorije*, *Slavne zanatlije*, *Francusku u slikama*.

Emisije običnih dana u sedmici su delimično posvećene manjim delima komične opere, operete i komedije koje su u celosti igrale specijalizovane trupe: *Služavka-gospodarica*

Pergolezea, *Impresario* Mocarta, *Portret Manon* Masnea, *Večernji povetarac* Ofenbaha, *Serenada* Renjara, *Leteći doktor* Molijera, *Pozorište Klare Gazil* Merimea, itd.

Proširujući dalje svoj delokrug Žorž Delamar je tražio originalne scenarije od autora dobro poznatih sa pravilima radija. Njegov pokušaj sa *Barom senki*, 11. septembra, u kome je koristio perspektivu i krupni plan, predstavlja novu etapu na putu ka *originalnom* stvaralaštvu, svojstvenom televiziji, koje nagoveštava rađanje jedne umetnosti, možda ne nove ali prilagođene novim mogućnostima izraza i vizije. Napomenimo još, ovim povodom, da je umetničko rukovodstvo televizije izrodilo čitav niz dekora sa brižljivo prostudiranom skalom sivog, koji daju na prijemu odlične rezultate. Za eksterijer će se verovatno morati pribеći fotografskim dekorima, dobijenim uvećavanjem, kao što se to radi u filmskim studijima.

Iz ovih kratkih, sažetih beleški o umetničkoj delatnosti televizije dobija se vrlo jasan utisak. Umetničko istraživanje beleži u svoju aktivu blistave uspehe, koji zaslužuju pažnju, ukoliko se želi istražiti estetika koja se upravo gradi, ponekad odveć empirijski.

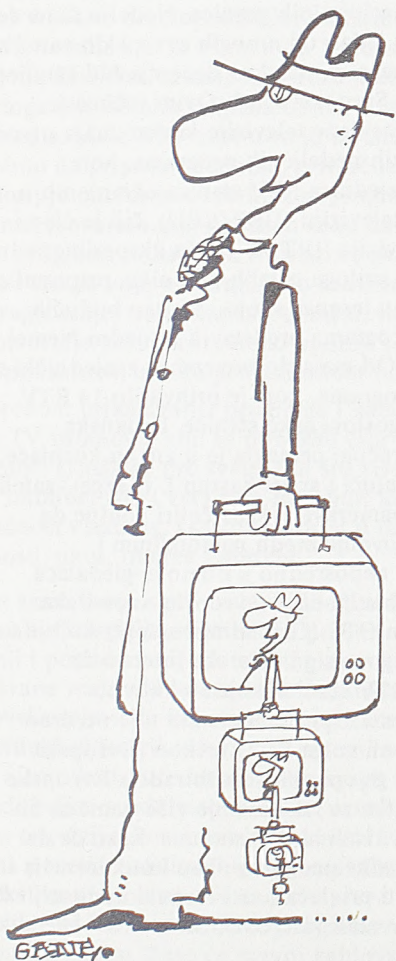
Da bi stvorila *svoje*, istinski stvaralačko delo, televizija će morati da otkriva kako brzinu tako i dušu. I to slikovitom rečitošću svojih aluzija, a ne fotografskom tačnošću. Umetost televizije ne treba da se svodi na ponavljanje svakodnevnih gestova bez izbora, bez ritma, bez rezonance. Film je dobro pokazao da je svaki opis sada nemoguć. Nema dvostruke upotrebe.

Značajna pouka velikih ljudskih izuma ukazuje da se duhovna evolucija svodi na

naglašavanje *izrazitosti*, na progresivnu individualizaciju sredstava.

Pravu umetnost televizije doneće jedino oni koji će prihvatiti da se povinuju tim pravilima.

Prevela s francuskog
Ljubica Bauer Protić



Lado Pohar

PRVI KORACI EVROPSKE SATELITSKE TELEVIZIJE

„Prisustvovaćete jednom značajnom, istorijskom eksperimentu: prvi televizijski evropski program, posredstvom satelita, koji se nevoljno kotrlja preko nacionalnih granica. Nedelju dana će vam biti na raspolaganju jedan od mnogih evropskih satelitskih kanala, koji će već pre nego što istekne decenija biti stavljeni na raspolaganje Evropi i Sredozemlju.”¹ Ovim rečima je predsednik britanske Nezavisne televizije krajem maja otvorio seriju evropskih satelitskih nedeljenih programa, koje naizmenično priprema zajednica RTV stanica učlanjenih u evropski savez za radio-televiziju (UER/EBU), čiji je član i Jugoslovenska radio-televizija (JRT). Sledeća eksperimentalna nedelja bila je u julu. Uz priloge ostalih učesnika, pripremila je italijanska RAI, a zatim su jesenas svoju zamisao budućih zajedničkih evropskih programa predstavili Zapadni Nemci, Holandani i Austrijanci. Od maja do novembra zaajednički su pripremili 260 časova programa, koje je prihvatilo 14 RTV sistema, među njima i jugoslovenske stanice. Britanska premijera je bila protivurečna: protekla je u znaku kornjače, čime su ukazali na oklevajući i spori nastup L (Large) - satelita, koji evropske televizije nameravaju kroz četiri godine da upotrebljavaju za posredovanje među nacionalnim i zajedničkim programima neposredno u domove gledalaca. Sadašnje eksperimente obavlja ESA (evropska svemirska agencija) sa pozajmljenim OTS (Orbital test satelit) koji je već star i islužen, tako da njegove signale može interno da upotrebljava samo tuce RTV stanica koje su aktivno učestvovalе u eksperimentu. Uprkos tome što nije otvoren prema javnosti, promovisali su ga kao Eurikon (Evropska pojava), a vrlo očigledno ga upregli u službu ideja Evropske zajednice i postavili zadatke za istraživanje više namena tih eksperimentalnih emisija. Hteli bi da ustanove kako će da utiče na postojeće nacionalne programe: kao konkurencija ili kao dopuna, koliko će biti privlačan za evropski auditorij i da isprobaju kako će se prihvatati višejezički komentari iste slike.

¹ Lord Tomson of Monifieth, Inauguralna poslanica, IBA/EBU Pan European eksperiment EURIKON, London, 24-30 maj.

Dogovoreno je da se nakon prvog eksperimenta daju ocene i prognoze, reakcije izvođača i javnosti na takve programe. Britanski eksperiment je tehnički i programski nedvosmisleno uspeo. Bio je takav da je mogao da zadovolji glavne grupe auditorija, na koje evropski satelitski program najviše računa: gledaoce obrazovnih i omladinskih emisija, mada baš oni nisu redovni gledaoci domaćih televizija. Obe grupe više privlače emisije na višoj kulturnoj ravni kao i veća programska otvorenost.

Ipak, prvi koraci evropske satelitske televizije odslikavaju nestrpljivu želju da se za kratko vreme nadoknadi zakašnjenje prouzrokovano desetogodišnjim planiranjem i tehničkim eksperimentima i to iz tri razloga. Evropske države imaju dobro razvijenu klasičnu, zemaljsku mrežu predajnika i veza, te im se zbog toga nije učinilo najpametnijim ulaganje u satelitski način pokrivanja. Malo RTV ustanova je u stanju i stvaralački sposobno da pripremi dodatne, privlačne satelitske programe. Auditorij je obećanja o satelitskim programima primio hladno, nezainteresovano i nije pokazao želju da se za golo povećanje istoga programa nabavljaju srazmerno skupe prijemne sprave. Zatim i vreme koje je ograničeno i savremenom čoveku postaje sve dragocenije, treba koristiti planski, smotrenije i plodotvornije. Ali, istovremeno nastoji se da se prekine sa monopolisanom, uskom programskom ponudom, a pre svega sa rasporedom prikazivanja programa i načinom emitovanja jedne TV ustanove, koji se ponekad čini terminski i sadržajno usiljenim. Gledalac pre svega želi što više informacija iz svoje okoline, kao i veći broj različitih komunikacijskih izvora mogućnost vlastitog, aktivnog izbora u odnosu na lične sklonosti, ukus, interes i potrebe.

Ovom stremljenju sledi nedavni medijski razvoj: lokalna i regionalna televizija, vremensko proširenje programa na jutarnji i popodnevni, teletekst i video-tekst, koji preko istog TV ekrana nude obilje korisnih dodatnih informacija kao i kablovska televizija koja koristi mnoštvo kanala. Konačno i sve jeftiniji video-rikorderi koji automatski snimaju emisije kada nismo kod kuće kako bismo mogli kasnije da ih reprodukujemo, odnosno biramo i sastavljamo našu, vlastitu, kućnu televiziju. Posredno isti tehnički razvoj stvara plodnije tlo i za početak satelitskih programa. Eksperimenti sa teletekстом su pokrenuli izradu naprava za odašiljanje iste slike na više jezika. Satelitske programe je moguće uključiti u kablovsku mrežu. Zato će razvoj kablovske televizije (instalirana je u preko 50 miliona stanova na svetu) kao i

upotpunjavanje zajedničkih i individualnih antena, veoma pojeftiniti i raširiti mogućnost prijema satelitskih emisija.

Takvim napretkom su za satelitske programe počele poslednjih godina opet da se oduševljavaju evropske države, koje su, zbog teškog privrednog položaja bile prisiljene da otkazu ili odlažu nekada ambiciozne planove za sopstvene nacionalne satelite. Još uvek ih samostalno razvijaju samo Vel. Britanija, Francuska i Nemačka, dok se neke manje države usmeravaju na zajednički satelitski program u okviru EBU, ili razne druge zajednice, sa moćnim komercijalnim, kao i neevropskim partnerima. Upravo su oni najvredniji u trci, ko će brže i uspešnije da osvoji svemirska prostranstva za TV. Njihov cilj i nije tako visok, čak je bliži zemlji: ogromni reklamni kolač, to je za međunarodni biznis Evropa sa 800 miliona stanovnika i 250 miliona prijemnika. Zato je i strah pred takvom konkurencijom približio trenutak kada će direktno satelitsko emitovanje postati stvarnost.

Za jugoslovensku radio-televiziju koja je svesna da će morati dugo da čeka na nacionalne satelitske kanale, nije bio težak izbor: ostati po strani, ili učestvovati u multinacionalnim satelitskim sistemima zasnovanim na profitu, i uključiti se u zajedničke nastupe javnih, nacionalnih TV ustanova, članica evropskog saveza. Poslednje rešenje, koje je JRT izabrala, omogućuje da srazmerno jeftino steknemo znanje i iskustvo za što efikasnije buduće korišćenje satelitskih kanala koji će nam biti dodeljeni. A ovi bi, u kombinaciji sa teletekstom, nudili gledaocima širom Jugoslavije jednake mogućnosti da po želji neposredno na svom jeziku primaju emisije bilo kojeg od osam domaćih TV centara.

Ti naši programi će se, naravno, prostirati i izvan granica, mada će mnogo vremena pre toga velike oblasti naše države, a pogotovo Sloveniju, pokrivati satelitski programi susednih država, posebno Italije, Austrije i Zapadne Nemačke, sa kojima učestvujemo u satelitskim planovima UER/EBU. Iako bi se, prema članu ženevske konvencije iz 1977, zruci satelitskih talasa ograničili na područje države kojoj satelit pripada, biće sigurno raznih odstupanja i probleme nastale pri tom najlakše je zajednički rešavati. Moramo da uvažimo da to neće biti samo mala vangranična pokrivanja, nego će u Evropi nastati suštinski nova situacija koju, možda, najbolje objašnjava misao jednog austrijskog medijskog stručnjaka: „Nacionalni evropski satelitski programi će biti dostupni mnogo brojnijim gledaocima van granica nego u domovini.” To posebno važi za male države kao što je npr. Austrija. U širem području njenog

satelitskog dometa živi 111,7 miliona ljudi: u Zap. Nemačkoj 27,5, Švajcarskoj 6,3, Italiji 26,4, ČSR 13,5, Istočnoj Nemačkoj 7,6, Mađarskoj 6,4, Poljskoj 5,8, Rumuniji 5,8 i u Jugoslaviji 5 miliona.”²

JRT će u okviru UER/EBU sa aktivnim učešćem moći bar delom da utiče na osnovnu programsku koncepciju zajedničkih evropskih programa, kao i na njihovo sadržajno usmeravanje i svakodnevno ostvarivanje. U istom poslovnom savezu možemo skoro sigurno da računamo i na mogućnost satelitskog prenošenja domaćih TV programa našim ljudima na privremenom radu u evropskim državama. Zapadnonemački medijski planer je npr. zabeležio: „... Imamo dobre razloge da obezbedimo prijem grčkih, turskih i jugoslovenskih satelitskih emisija za njihove radnike u Nemačkoj. Manje razloga imamo, s druge strane, da otvaramo kanale onima koji žele samo da koriste nemačko reklamno tržište.”³

Naše sudelovanje i iskustvo u planiranju evropske satelitske televizije postaće možda značajno i u učestvovanju u pomoći državama u razvoju, koje će prilikom razvoja radio-televizijskih sistema biti priključene na satelitsko primanje programa. Konačno, ali ne i poslednje, naša prisutnost rođenju direktne satelitske televizije može da bude značajna i kao podsticaj i izazov domaćoj elektronskoj industriji, da bi se pravovremeno uključila u proces osvajanja nove tehnologije kao i da se pripremi za savremene proizvodne zadatke koje zapadna, razvijenija, industrija već godinama uspešno razvija.

Na drugoj strani nas već prvi eksperimentalni program evropske satelitske televizije upozorava da se ne obmanjujemo, jer se u novom dobu neće samo održati dosadašnje slabosti, već će se roditi čitav niz novih mogućnosti različitih medijskih manipulacija. Upravo zbog toga će biti u tom okviru pitanje ili zabranjivati zloupotrebu televizijske doslednosti prilikom prikazivanja stvarnosti ili savlađivati njenu urođenu manu – pre svega jednosmernost toka delovanja. Već čitalac knjige teško sa autorom neposredno može da raspravlja, a još manje je moguće postavljati pitanja televiziji. Mada optimisti misle da ljudi u budućnosti neće više dozvoliti da im se uskraćuje pravo na mišljenje, postavljanja pitanja, dijaloga. Otuda i zahtev za novim, demokratskim komunikacijskim uređenjem, koje bi svima (na lokalnom, nacionalnom i međunarodnom području)

² U članku „...ORF – Sateliti nude posebnu prednost malim državama”, Intermedia, Vol. IX., N.4., IIC, London, juli 1981, str. 64.

³ Albrecht Müller, načelnik planskog odeljenja Savezne vlade u članku: „Komer- cijalni sateliti bi mogli da ugroze zapadnonemačko područje”, Idem, str. 51.

omogućilo otvoreni pristup, interakciju i participaciju. Satelitska TV trenutno ne nagoveštava kada će da nastupe promene u tom području. Ali, možda, ipak povećava bar mogućnost šire i dublje interakcije među narodima sveta u njihovom očekivanju da se mirno rešavanje gorućih pitanja ostvari i na svetskom nivou. „Buduće civilizacije će ili ostvariti dijalog nacionalnih kultura ili civilizacije neće više uopšte biti...”⁴

Preveo sa slovenačkog
Dragomir Zupanc

⁴ Paz Octavio – Referat na drugom svetskom susretu „O komuniciranju” Akapulko, 1979, str. 14.

Mr Mira Kun

EKSPERIMENTALNI EVROPSKI TV PROGRAM POSREDSTVOM SATELITA

Evropska organizacija za radio-difuziju (EBU ili UER) organizovala je tokom pet nedelja 1982. godine emitovanje eksperimentalnog TV programa posredstvom satelita.

Prve nedelje TV signal je u našu zemlju stizao posredstvom austrijske prijemne satelitske stanice, a odatle je zemaljskom trasom išao do Zagreba, gde je jedino bilo moguće gledati ga.

Tokom druge nedelje emitovanja eksperimenta svi TV centri u našoj zemlji mogli su da prate program koji je i tada stizao posredstvom austrijske prijemne satelitske stanice, a odatle išao zemaljskom mrežom do svih TV centara.

Treće nedelje eksperimenta (27. septembar – 3. oktobar) prvi put je ostvaren direktan prijem programa sa satelita OTS u Televizijskom centru u Košutnjaku.

Programi su zatim zemaljskom mrežom išli u sve centre u zemlji. Isti postupak je primenjen i prilikom emitovanja eksperimenta četvrte i pete nedelje.

Istraživači Centra RTB za istraživanje programa i auditorijuma proučili su programe emitovane tokom druge, treće, četvrte i pete nedelje:

od 19. do 25. jula, kada je koordinator emitovanog programa bila italijanska radio-televizija,

od 27. septembra do 3. oktobra, domaćin je bila austrijska radio-televizija,

od 25. do 31. oktobra u organizaciji holandske televizije, i

od 22. do 28. novembra u koordinaciji Prvog TV programa Savezne Republike Nemačke.

Eksperimentalne satelitske programe pratili su saradnici Pres službe Televizije Beograd, predstavnici programa i tehnike RTB, beogradske štampe i istraživači Centra RTB za istraživanje programa i auditorijuma.

Cilj eksperimenata emitovanih putem satelita bio je:

da se ispituju različite programske sheme buduće evropske televizije,

da se steknu tehnička, organizaciona, programska i druga iskustva, i

da se isprobaju mogućnosti obraćanja višejezičnoj publici.

Ovo je bila šansa i da se skrene pažnja javnosti na razvoj televizije, i

da se proceni uticaj evropskog programa na postojeće nacionalne programe.

Analizom programske sheme eksperimentalnih programa OTS zapaža se da se druge i treće nedelje nastojalo da svaki dan dobije svoje posebno programsko obeležje (film, aktuelnost, ozbiljna muzika, laka muzika, drama, sport, šou i TV igra).

Četvrti eksperiment je doneo nekoliko novina u programskoj shemi. Sadržaji su bili razuđeni. Napuštena je tema dana i zamenjena zbirom programskih sadržaja koji su se iz dana u dan ponavljali: *Vesti za mlade*, *Program za decu*, *Umetnost*, *Putevima Evrope*, *Dokumentarni program*.

Uložen je stvaralački napor da se uvedu nove forme saopštavanja: *public information spot* – putem koga su emitovani saveti gledaocima; *station identification* – putem koga je ostvarivano upoznavanje zemlje snimcima iz aviona; *Eurikon flesh i Eurikon extra* – kojim je plasiran u najkraćem obliku izbor političkih vesti; teletekst izveštaji – sa berze, o saobraćaju i slično.

Peta nedelja eksperimenta pružila je sasvim novu shemu televizijskog programa. Najveći deo, ukoliko izuzmemo vesti upućene najširem auditoriju, predstavljale su emisije za posebne kategorije gledalaca koje teoretičari televizije smatraju programima budućnosti:

- emisije za strane radnike u Evropi (grčke, jugoslovenske);
- porodične emisije (vaspitanje dece i raspad porodice, deca i životinje, itd.);
- obrazovni sadržaji (četiri emisije učenja stranih jezika putem televizije);
- emisije za gledaoce trećeg doba.

Osim informativno-političkih sadržaja i emisija za posebne kategorije gledalaca svakog dana eksperimenta prikazana je

emisija jednog TV žanra: drame, kabarea, dokumentarnog programa, mjuzikla... Emitovan je i šou program, direktan prenos emisije novootvorenog IV kanala u Velikoj Britaniji.

Informativno-politički sadržaji prikazivani su svake nedelje u dva maha – obično na početku i pred kraj emitovanja, u prosečnom trajanju od 30 do 45 minuta dnevno.

Tokom trećeg eksperimenta OTS prvu informativno-političku emisiju pripremala je zemlja koordinator – u ovom slučaju Austrija – dok su u drugom izdanju vesti zemlje učesnice eksperimenta javljale najvažnije događaje iz svojih sredina.

Četvrte nedelje, snimanjem i prevodom tekstova svih emisija vesti, stvoreni su uslovi za potpuniju analizu informativno-političkih sadržaja.

Vesti su emitovane svakog dana dva puta: oko 19.40, u trajanju od 5 minuta i u 22.30 u trajanju od oko trideset minuta.

Pre prelaska na analizu sadržaja vesti emitovanih tokom četvrte nedelje neophodno je naglasiti da su mogućnosti televizije kao medija, u ovoj oblasti, bile izuzetno dobro iskorišćene. Filmski prilozi obilno su pratili tekst, a ponekad i sasvim zamenjivali voditelja. Gledalac je u neuobičajenoj meri bio u neposrednom kontaktu sa događajima što mu je – u najboljem slučaju – omogućavalo ne samo da ih neposredno doživi, već i samostalno komentariše. Holandska televizija je na ovom poslu nadmašila prethodne koordinate i pokazala mogućnost televizijskog tretmana informativno-političkih sadržaja koji zasluhuje da bude prihvaćen i korišćen.

Koncepcija emisija vesti bila je:

u prvoj emisiji: vesti su davane u najkraćem obliku, u vidu osnovnih podataka, bez komentara. U emisiji petominutnog trajanja prosečno je emitovano šest vesti; najmanje pet, najviše osam.

U drugoj emisiji: vesti su plasirane u proširenom obimu, sa više podataka, uz korišćenje intervjuva, izvoda iz štampe i slično. U drugoj emisiji po pravilu su ponavljane sve vesti iz prve emisije, ali sa više detalja i sadržaja. Kada su to događaji zahtevali objavljivanje su i nove vesti. Dnevno je emitovano prosečno deset vesti i komentara, najmanje osam, a najviše četrnaest.

U izboru zemalja iz kojih su – ili povodom kojih su – emitovane vesti o političkim događajima, nastavljena je praksa uočena u prethodnim eksperimentima. Emitovane su vesti iz sedamnaest zemalja, od toga: 20 iz Zap. Nemačke, 13 iz Španije, 11 iz SAD, 10 iz Severne Irske, 10 iz Vel. Britanije, 8 iz Poljske, 7 iz Holandije, 6 iz Italije, 5 iz Izraela, 4 iz Francuske, 3 iz Kine, po dve iz Libije, Libana i Norveške, po jedna iz Austrije, Turske i Gvatemale. U „ostalom delu sveta”, po kriteriju holandske televizije, nije se dešavalo ništa što bi zasluživalo da kao vest bude uključeno u program. Zapadnoevropski izbor sadržaja je očit. Kao da se polazilo od stava: pet zemalja priprema buduću evropsku televiziju, četrnaest zemalja ukupno prati eksperimentalne programe OTS, uz verovatnoću da će se neke od njih trajno uključiti u budući program; na ostale evropske zemlje se, izgleda, ne računa kao na učesnike u budućem programu.

Pretežan deo sadržaja vesti popunjavan je uglavnom dnevnim aktuelnostima.

Iz Savezne Republike Nemačke date su sledeće teme: poseta Karstensa Italiji; izjave Šmita o njegovom odustajanju od novih izbora za kancelara; izgradnja i raspodela „socijalnih stanova”; proizvodnja nove opreme za kancelarije; vest o presudi Poljacima koji su prebegli ote tim avionom; teškoće u proizvodnji i zapošljavanju u industriji čelika; kandidatura Fogla na listi SPD za novog kancelara; poseta Margarete Tačer Berlinu sa izjavama o odnosu podeljenosti Nemačke prema podeljenosti rada; zatvaranje fabrika foto-aparata i filmova radi prilagođavanja stanju recesije i nužnosti produktivnijeg rada; demonstracije radnika protiv ekonomske i poreske politike Kolove vlade; antinuklearne demonstracije; napad na američke vojnike stacionirane u SR Nemačkoj.

Iz Italije: akcije mafije i hapšenje terorista.

Iz Poljske: izjave Leha Valense koje je dao iz mesta prinudnog boravka posredstvom supruge; poseta Glempa Papi; mere protiv onih Poljaka koji ne žele da se zaposle i kada dobijaju radna mesta; upozorenje poljskog Politbiroa o ekonomskoj situaciji pred zimu; mere za likvidaciju „Solidarnosti”.

Iz Severne Irske: vesti o akcijama IRE i drugih sukobljenih snaga.

Iz Izraela: o parlamentarnoj istrazi povodom odluke koja je omogućila masakriranje Palestinaca u njihovim logorima; štrajk u izraelskoj avionskoj kompaniji.

Iz SAD: vesti o ekonomskoj politici, kamatama, stanju na berzi, inflaciji; demonstracije protiv Regana; izjava Kartera o neophodnosti ublažavanja američkog pritiska na Evropljane u vezi sa izgradnjom gasovoda iz SSSR; izjava Vajnbergera kojom se vrši pritisak na Evropljane da više sredstava izdvajaju za naoružanje; vesti o američkom posredovanju na Bliskom istoku; antinuklearna kampanja u SAD protiv postavljanja novih raketa.

Iz Libije: poseta Gadafija Kini.

Iz Vel. Britanije: izbori na dva poslanička mesta i komentar rezultata izbora; Margareta Tačer u poseti Kolu; nezaposlenost u Rols Rojs kompaniji; vest da britanski rudari neće ići u štrajk za povećanje nadnica.

Iz Francuske: ideja o pretvaranju Strasbura u prestonicu Evrope; štrajk u pariskom gradskom saobraćaju; nagrada za kulturu koju je primila Margaret Jursenar; dvojezični list u Strazburu; antinuklearne demonstracije.

Iz Španije: vesti o izborima (pripreme, prognoze, šanse pojedinih partija, prognoze u korist socijalista i predviđanja poraza frankista); pripreme za doček Pape i Papina poseta Španiji; intervju sa sinom zaverenika Tahera u kome ovaj izlaže zašto je protiv marksizma, zašto su njegov otac i njegovi sledbenici i za državni udar „ako je neophodno“, o vezama oficira sa frankistima.

Iz Turske: oduzimanje državljanstva filmskom režiseru koji je napravio filmove kojima kritikuje stanje u Turskoj; ustavni referendum.

Iz Norveške: štrajk proizvođača alkohola; vesti o oskudici alkoholnih proizvoda.

Iz Libana: povlačenje američkih marinaca; napadi na snage Ujedinjenih nacija.

Iz Holandije: o sadržaju i organizaciji OTS eksperimenta; ispitivanje mogućnosti jeftinije gradnje stanova; nova vlada desnog centra; stvaranje programa za Framance (Belgija, navodno, nema dovoljno sredstava za ovaj program); nezaposlenost omladine i pokušaj sa „omladinskim fabrikama“; dodela nagrade „Erazmo“.

Iz Austrije: nepovoljan položaj žena u periodu ekonomske krize; govor Šmita na kongresu socijalista.

Iz Gvatemale: zahtevi za vraćanje na ustavni poredak.

Iz Kine: popis i rezultati popisa stanovništva; bekstvo kineskog avijatičara u Južnu Koreju.

Tokom 150 časova programa, koliko je trajalo četvoronedeljno emitovanje eksperimenta, emitovane su dve jugoslovenske emisije:

koncert Ive Pogorelića u Sava centru u Beogradu u okviru programa ozbiljne muzike tokom nedelje kada je programe komponovala italijanska radio-televizija, 21. jula u 19.30, .
propraćen komentarom kritičara i

crtni film Darka Markovića dobitnika bronzane ruže Montrea 82, emitovan 28. novembra tokom programa u pripremi televizije Savezne Republike Nemačke - ARD.

U okviru informativne emisije *Evropa sutra* (shema RAI) koja je davala pregled predstojećih kulturnih događaja najavljene su 27. jula, uz snimke, zagrebačka smotra folklora i Dubrovačke letnje igre.

Jugoslavija je jedina nesvrstana zemlja čiji su programi našli mesto, skromno mesto, u programima OTS eksperimenta.

Osim informativno-političkih emisija, izbora programa ostalih TV žanrova iz skoro svih zapadnoevropskih zemalja (sa zapaženim odsustvom Francuske i izrazito umerenim učešćem Skandinavskih zemalja) i navedenih emisija Jugoslavije, organizatori eksperimenta nastojali su da se svake nedelje nađe emisija koja bi svojom sadržinom i nazivom dala evropsku, tj. zapadnoevropsku boju programu.

Druga nedelja emitovanja: poslednja emisija od oko 10 minuta *Evropa sutra* najavljivala je isključivo kulturne manifestacije koje će se sutradan odvijati u gradovima Evrope. Svaka informacija bila je propraćena filmom tako da je ponekad ličila na turističku razglednicu.

Treća nedelja sadržala je anketu od oko sedam minuta koju je svakog dana vodila druga zemlja učesnica eksperimenta na temu „Šta je Evropa”.

Četvrta nedelja: dokumentarna emisija *Putevi Evrope* u kojoj su po dve ili tri zemlje davale priloge. Uočeno je učešće samo nekoliko zemalja a neke od njih imale su i više priloga; u okviru analize informativno-političkih sadržaja tematski pristup primenjen je samo na sadržaje o Evropskoj ekonomskoj zajednici. Sa posebnim akcentom i dosta intenzivno (devet vesti i komentara) razmatrano je usaglašavanje interesa

zemalja Evropske ekonomske zajednice u oblasti ribarenja; optimistički je komentarisao uspeh u koordinaciji proizvodnje čelika i oko usklađivanja budžeta EEZ; komentarisao je rad Evropskog parlamenta.

Evropska televizija vidi se, pre svega, kao izraz i deo evropske integracije. Prilaz iz ovog ugla predstavlja čvrstu idejno-političku konstantu, jasno ispoljenu u svim fazama eksperimenta OTS.

Tokom petog eksperimenta emitovan je iz studija razgovor sa programskim organizatorima OTS u trajanju od 90 minuta. Komentarišući raspravu o eksperimentu OTS čini se da su svi organizatori bili svesni osetljivosti situacije u kojoj se eksperiment odvija. U stvaranju programa izrazita je bila težnja da u njemu ne bude ničega što bi moglo da povredi gledaoce iz drugih zemalja. Ali, čak i uz takva nastojanja, kako je pokazala završna debata, bilo je primedbi na neujednačeno izveštavanje iz pojedinih zemalja. Postavljena su pitanja odgovornosti za takav program.

Celokupni istorijat priprema za uvođenje satelitske difuzije televizijskog programa uverljivo pokazuje da je jedini, stvarni i dugoročni problem – ideološke i političke razlike i suprotnosti u savremenom svetu. Problemi u sferi tehnike i tehnologije većim delom su rešeni na zadovoljavajući način, a preostali deo biće rešen tokom nekoliko narednih godina. Ekonomski problemi nisu zanemarivi, ali su daleko od toga da se mogu smatrati teško rešivim.

Postavlja se pitanje kakav bi mogao biti položaj i interes Jugoslavije i JRT u ovakvom „evropskom programu”? Ako bismo uspeli da obezbedimo ravnopravno učešće naših priloga u ukupnom programu – korist bi mogla da bude značajna. Ukoliko ne bi bilo moguće uspostaviti odnose ravnopravnosti interes Jugoslavije za prijem takvog programa ne bi postojao.

U svakom slučaju, potrebno je pratiti kako se razvija ideja i iskustvo evropskog satelitskog programa.

Ratomir Damjanović

GRADSKI RADIO -

OTVORENI PROGRAMSKI TOK

Gradske radio-stanice Studio B i Beograd 202 već godinama neguju poseban vid emisija, oblik radijskog izražavanja kome je umesto uobičajenog izraza emisija, prikladnija odrednica programski tok. To nije emisija u klasičnom smislu, shvaćena kao vremenska celina u kojoj se obrađuje određena tema ili niz tematski srodnih sadržaja. Osnovna karakteristika programskog toka je, naprotiv, otvorenost prema raznorodnim sadržajima koje u organsku celinu povezuje grad kojem je program i namenjen. Grad se, dakle, javlja kao određena tema koja vezuje i povezuje slušaoce.

Možemo se upitati nije li radio u celini, posebno onaj koji emituje program 24 časa, u stvari jedan veliki tok (ne samo u tehničkom smislu)? Ima li prema tome opravdanja govoriti o programskom toku kao o novoj kategoriji emisija i koji su to elementi koji ga određuju? Šta se podrazumeva pod emisijom u klasičnom smislu, a šta pod emisijom u kojoj je sproveden princip *toka programa*?

Radio-program uistinu stalno „teče“, sastavljen od niza emisija različitih po sadržaju, nameni i formi, snimljenih ili uživo emitovanih. Vezivno tkivo između i unutar tih emisija je muzika. Ona u tako koncipiranom programu ima ne mali značaj, ali je ipak u drugom planu. Primaran je govorni sadržaj (naravno, izuzimaju se muzičke emisije). U programskom toku značaj muzike je prvorazredan, pretpostavlja se da ima magičnu moć, pa joj se ustupa značajan vremenski prostor. Traži se, zapravo, jedinstven sklad govora i muzike.

Programski tok podrazumeva kao obavezno duže programsko vreme. U suprotnom, načelo toka (proticanje vremena) bi bilo nemoguće sprovesti. „Emisija“ ovog tipa treba da traje tri, četiri, pet sati i da ima sasvim određenu koncepciju i formu koje se opiru shvatanju tog programskog vremena kao jedne ili niza emisija u kojima je sprovedeno načelo tematske ili

namenske celine: na primer emisije iz kulture, emisija o sportu, blok za mlade, obrazovni program, teme namenjene selu, emisija narodne muzike, itd. Programski tok je otvoren prema svim sadržajima, ali segmentiranim u kratkim formama

Emisija je, znači, prema uobičajenom shvatanju, specijalizovana za određenu temu i određenu kategoriju slušalaca, u zavisnosti od godina starosti, obrazovanja, socijalne strukture, ali i prema nameni: obrazovna, zabavna, informativna. Slušaoci se opredeljuju za temu, odnosno za emisiju koja ih zanima i prema interesovanju ukjučuju i slušaju radio, prelaze na drugi program, ili čekaju novu emisiju koja privlači njihovu radoznalost. Ovakav tip programa na neki način, moglo bi se reći, vrši određeno raslojavanje slušalaca (Nekoga više interesuje kultura od sporta ili obrazovni program od narodne muzike

Programski tok ima drugi princip odbira i okupljanja slušalaca. On ih okuplja na temelju životne zainteresovanosti za sredinu koja ih neposredno okružuje, u ovom slučaju za gradsko područje. Programski tok se obraća najširem krugu slušalaca, svim stanovnicima koji žive na teritoriji grada. Njegovi saradnici ozbiljno računaju sa slušaocem građaninom koji želi da bude upoznat sa zbivanjima u sredini u kojoj živi. Grad ima funkciju određene teme koja povezuje raznorodne sadržaje u integralnu i jedinstvenu celinu. On je magnetna sila koja privlači slušaoce

Otvorenost prema svim sadržajima, obraćanje slušaocima grada, povećana angažovanost, kratkoća govornih priloga, izvanredan značaj muzike, dužina bloka, aktuelnost i mogućnost da brzo reaguje, tj. istovremenost programa i zbivanja u gradu bitne su odlike programskog toka. Od ostalih, gotovo ne manje važnih karakteristika, treba istaći izazak iz studija i izuzetno značajnu ulogu reportera, a zatim i specifičan položaj slušaoca u programu, pokretljivost emisije, dokumentarnost, mozaičnost, dinamičnost

Programski tok je specifična radio-sinteza servisnih informacija, reporterskih javljanja i razgovora sa građanima na terenu, voditeljskih najava i komentara, snimljenih priloga, telefonskih uključenja slušalaca, muzičkog materijala, špica, reklama, itd

Osnovno načelo „emisije“ (programskog toka : otvorenost prema svim sadržajima grada znači čvrstu vezu sa društvenom praksom i zbivanjima. Mesna zajednica, opština, grad – obrađuje se zahvatanjem svih gradskih događanja u raznim sredinama i raznim oblastima: škola, kulturna institucija,

udruženi rad – kultura, sport, komunalije, snabdevanje, energetika, saobraćaj, obrazovanje

Centralni radio, prirodno, ne može u svom programu da ulazi u detalje, tj. da se iscrpno bavi životom pojedine uže sredine. Primena programskog toka je, čini se, nemoguća u centralnom radiju, jer je njegov vremenski prostor ograničen na „samo” 24 časa. Centralni radio je, u teritorijalnom i životnom smislu orijentisan na veliko područje i obavezan je da, dosledno svojoj informativnoj, obrazovnoj, kulturno-umetničkoj funkciji, racionalno koristi vreme. Zato on formira shemu koja nastoji emisijama da pokrije glavne sfere potreba i interesovanja slušalaca. U njoj muzika objektivno ne može imati onoliko prostora, niti onoliko značaj kao u gradskom radio-programu.

Budući da centralni radio nije u mogućnosti da udovolji lokalnim programskim potrebama za čitavo područje koje pokriva, on formira gradski radio i gleda na njega kao na svoju produženu ruku. Gradski radio tako postaje važan činiac, važan deo komplementarnog radio-sistema. Komplementarnost se ispoljava u razmeni informacija ili timskom radu koji obezbeđuje informacije relevantne za centralni program i za gradski program. Gradski radio pored toga, postaje za centralni radio izvor informacija o gradskom području.

Komplementarnost radijskog sistema je nesumnjivo imperativ za savremeni radio u društvu kao što je naše. Ostaje zadatak da se u praksi potvrde velike mogućnosti koje bi doslednija i efikasnija primena principa komplementarnosti mogla doneti. Zato na gradski radio treba stalno gledati kao na deo jedne celine, jer je i grad kao društvena zajednica u političkom, ekonomskom, kulturnom pogledu samo deo velike društvene celine.

Grad je pregledno područje i gradski radio ima velike mogućnosti da ga detaljno obradi. Emisija tipa programskog toka može da dopre svuda i da prodre u najrazličitije vidove života grada. Dominantni cilj „emisije” je informativnost, a vrhunski principi su životnost i istinitost.

• Informativnost programa se zasniva ne samo na informacijama iz studija (tako je bilo u početnim fazama razvoja Studija B i Beograda 202), već i na živom učešću radnih ljudi i građana različitih profesija i interesovanja i iz različitih životnih sredina. Na taj način, dodajući tome zvučni utisak, draž dinamične izmene tema i ambijenata, može doći do željene sinteze posredne i neposredne komunikacije, sve prisutnije tendencije savremenog radija, koji mora da emituje, ali i da prima i povezuje

Programski tok karakteriše i izvesna demokratska otvorenost. U njemu je pored oblika „nevidljive” komunikacije uspostavljen kontakt koji se temelji na reakciji slušaoca, njegovom mišljenju i stavu, uključivaju u program, na odlasku reportera u radnu sredinu slušalaca. Programski tok je u velikoj meri i odašiljanje i primanje. Dinamična višesmerna komunikacija je njegova značajna prednost.

U programskom toku deluje faktor iščekivanja. Slušaocu je obezbeđena dinamična izmena sadržaja i on se ponaša aktivno ili pasivno, selektira sadržaj i u zavisnosti od interesovanja ga prati ili iščekuje sledeći prilog. Životna zainteresovanost slušaoca za grad u kojem živi i za njegove teme i probleme, autentičnost i aktuelnost sadržaja su odlučujući elementi u vezivanju slušalaca za emisiju ovog tipa. Nije bez značaja ni činjenica da mu se ona vrlo neposredno, spontano i sasvim direktno obraća, omogućava mu da i sam bude sudeonik programa, a da uz to nešto radi i, pre svega, da dobije sve neophodne informacije o sredini u kojoj živi. Emisiju zasnovanu na principu programskog toka slušalac doživljava kao intimni kućni radio, kao „lični radio”

Gradski radio u celini formira stil obraćanja i boju programa, brižljivo vrši selekciju materijala vodeći računa šta slušalac želi da čuje i koji ga sadržaji interesuju. (Apsurdno bi bilo da u vreme početka grejne sezone ili problema prevoza na posao u zimsko doba gradski radio emituje npr. poeziju, da se ogлуši o ono što je životno važno zato što je programski prostor omeđen za određeni sadržaj.) Programski tok mora biti u svakom trenutku potpuno otvoren za svaki sadržaj i primeniti princip brzog reagovanja.

Ovakav tip programa ostvaruje jedinstvo zabavnog i informativnog u kome informativno, ako se nađe u skladu sa muzičkim slojem i u zavisnosti od načina prezentacije, ima gotovo jednak značaj kao i muzika a prima se bez opterećenja i kod slušalaca koje pre svega zanima muzika. Moglo bi se reći da informativno u takvoj konstelaciji dobija odlike zanimljivog.

Radio može veoma brzo da reaguje, znatno brže od televizije i novina. Ali sa gradskog stanovišta gledano, centralni radio kasni, sem kad je reč o velikim događajima. Čak i informativne emisije, koje su relativno dinamično raspoređene u programu, ne mogu da reaguju dovoljno brzo, primorane da čekaju svoje vreme. Emisija iz kulture, recimo, mora da čeka svoj dan ili svoj „termin”. Shema, parcelisanje i zatvaranje programa naplaćuju svoj danak.

Gradski radio-program može da reaguje odmah, istovremeno sa tokom događanja. Reporteri na terenu, slušaoci u ulozi reportera, novinari- zveštači imaju u toj koncepciji važno mesto. Programski tok se često javlja u ulozi svedoka i sudeonika događaja. Zato se može reći da su životnost i istinitost vrhunski principi „emisije” koja treba najčešće da bude na licu mesta.

Životnost podrazumeva svakodnevicu, vitalne probleme, društvenu praksu, običnog čoveka sa njegovim običnim problemima i objektivno izveštavanje. Gipka i pokretljiva, pravovremena i aktuelna, polemična i spontana „emisija” se ponaša kao živo biće, otkrivajući svakodnevno svoju dušu i dušu grada.

Pokret, živost toka drži slušaoca u stalnom pokretu, omogućavajući mu da dopre i zaviri svuda, da u isti mah bude i u kući i na radnom mestu, i u automobilu i u frizerskoj radnji.

Cilj programskog toka je da autentično komunicira sa nizom gradskih – ljudskih tema, da informiše, da podstakne na razmišljanje, polemiku, arbitražu, kritičnost, na razgovor. Emisija je u stalnom dijalogu sa slušaocima i iz dana u dan izoštrava sliku grada i njegovih problema, ponašanja i naravi. Krajnji cilj „emisije” je da se razazna u njoj čovek, da posle niza „emisija” čovek postane prepoznatljiviji a grad dobije jasniji oblik i profil.

Programski tok karakteriše kratkoća govornih priloga. On ima pravo na sve govorne sadržaje, ali oni moraju biti segmentirani u kratkim formama. Sažetost govornih priloga (javljanja) nikako ne znači površnost u pristupu i obradi. Pažljiva selekcija činjenica, učestalost govora, funkcionalnost i smisao da se izoštri problem su imperativi u ovoj koncepciji. Treba istaći da se tok vraća na pojedine teme, što doprinosi celovitosti. On, upravo, računa na vremenski i tematski kontinuitet. Zato smena sadržaja treba da se odvija bez dugih kabastih blokova koji bi osetnije zaustavili permanentni tok programa.

Muzika je često odlučujući faktor u vezivanju slušalaca za određeni program. U slučajevima Studija B i Beograda 202 muzika je, uz voditeljski odnos prema programu i slušaocima koji karakterišu neposrednost, ležernost i spontanost, bila presudna u odlučivanju da skalu radio-aparata drže na jednoj od ove dve radio-stanice.

U programskom toku se smišljeno računa na interesovanje slušalaca za muzičke sadržaje, koje je naročito poslednjih

godina i posebno kod mladih znatno poraslo. Slušalac zna, prvo: da neće biti dužih govornih segmenata i, drugo: da će i nakon govornog segmenta koji ga ne interesuje opet biti muzika. Zato i ostaje na talasu. S toga je i muzička matrica programskog toka usmerena ka najširem sloju slušalaca. Gradski radio je, očito, na vreme shvatio sirensku moć pesme i to obilato koristi

Gradski radio svoju šansu vidi u izlasku iz studija, među ljude, u mesnu zajednicu, školu, opštinu, na kupalište. Zato je uloga reportera od prvorazrednog značaja za program zasnovan na ovom principu. Brzina reagovanja i aktuelnost, dve komponente na kojima se temelji gradski radio-program (i radio u celini) upravo karakterišu njegov rad kao i dokumentarni materijal i zvuk.

Teren – redakcija – studio – reporter – to su relacije na kojima se kreira programski tok. Novinari na terenu, slušaoci koji se javljaju studiju i studio upućuju reportera na odredišno mesto. Uspostavlja se lanac dinamičnih karika. Reporter je u ulozi građanina koji napušta svoje radno mesto, dom, automobil i stiže u pravi čas, na lice mesta, reaguje, izveštava, polemizuje. Refleks gradskog radija se ispoljava na najbolji način a isto tako i zadatak: biti tu, biti objektivni svedok. Kad god se reporter dočepa neke zanimljive teme, kada počne da istražuje, telefon u studiju ne miruje, slušaoci reaguju. Programski tok to obilato koristi. Dobar primer je rubrika *Telefonski fah 202* koji snima probleme, žalbe i kritike slušalaca, a reporter ide tragom vesti zabeležene u *Telefonskom fahu* i nastoji da na svaki način pomogne slušaocu.

Funkcija voditelja je u tom programskom toku višestruko složena. Od njega se traži „posedovanje” univerzalnog govornog jezika, estetski uobličenog, fleksibilnog i spremnog da komunicira o raznim temama. Promena informacija, različitost sadržaja mogu biti veliki izazov i inspiracija. Mogućnost za kultivisano improvizovanje i inventivno voditeljstvo je ogromna. Voditeljska personalizacija iz vremena ekspanzije kontakt i muzičkih emisija i neobavezne radiofoničnosti uspostavlja se na planu složenijeg oblika komuniciranja. Ona se temelji na obaveštenosti, novinarskom odnosu prema sadržaju, smislu da se sadržaj istakne u prvi plan, da se kompetentno učestvuje u obradi teme. Reč je, očito, o novinaru-voditelju koji poznaje gradsku problematiku ali koji, shodno informativno-zabavnoj funkciji programskog toka, ima spontanost, šarm, sugestivnu ličnost, o voditelju koji se u programu javlja i u ulozi reportera i novinara-izveštača.

Voditelj programskog toka mora da misli novinarski. Poznato je da se slušaoci vezuju za određene voditelje koji deo svoje popularnosti grade baš na kontaktima sa slušateljstvom: Đoko Vještica (*Beogradska razglednica*), Marko Janković (*Od doručka do ručka*¹), Dragan Jelić (*Sanjivi kviz*) – Studija B i Rade Radovanović (*Sunčeve pege*), Mihajlo Gligorijević (*Poselo u pola tri*), Milan Špiček (*Medalja 202*) – Beograda 202. U poslednje vreme slušaoci sa posebnom znatiželjom prate rad pojedinih reportera: Zoran Đukić (BPP), Ratko Nikić (*Medalja 202*).

U elastičnoj kompoziciji programskog toka mesto slušaoca je izuzetno. Spontanost, iskrenost, jednostavnost, otvorenost, pokretljivost, životnost i spremnost emisije da dođe i tamo gde se radio ne očekuje, uveravaju ga da emisija pripada njemu u potpunosti. Sve te odlike daju joj osoben šarm i boju, prijemčivost i komunikativnost. Zato se on u njoj oseća kao domaćin, udobno i prijatno. Stoga se može reći da je neposredni učesnik i realizator emisije tipa *Beogradsko prepodne* (Beograd 202) i *Od doručka do ručka* (Studio B) naš čovek, građanin Beograda koji na jednodnevnom dopustu prolazi kroz grad u društvu prijatelja, glasno razmišlja ili razgovara o nestašicama, saobraćajnim gužvama, razgleda kulturne spomenike, žustro navija na utakmici, odmara se u parku, prepire sa prodavcima u samousluži, polazi na posao ili se vraća sa posla, kritikuje i predlaže, analizira i planira...Naš čovek u svom gradu, ruku pod ruku sa njegovim-našim problemima, bezbrižnim i teškim trenucima, prošlošću, planovima... U tom prolazanju kroz grad njemu se može ponekad dogoditi da, ne pazeći dovoljno, zapne i nedorekne i ne sagleda sve, da posmatra usput i površno, jer reč je o živom programu.

Gradski radio prolazi kroz razne faze razvoja. Nastao u vreme „radiofoničnog radija” od sredine šezdesetih do 1973. godine „on je od neobaveznog šarenog programa napravio korak dalje u fazu u kojoj se ističu nastojanja na dublje-sadržajnom i angažovanom programu”.¹ Poslednjih godina radio doživljava korenitu transformaciju u tom smeru. Bitno je izmenjen njegov odnos prema stvarnosti, odnosno prema gradskim zbivanjima. Ubrzane promene u životu, kompleksnost društveno-ekonomskih problema koji se u gradskoj sredini dinamično i oštro prelamaju, primorale su gradski radio da se potpuno

¹ Sveta Lukić, „Koliko je naš radio postao radiofoničan”, „RTV-teorija i praksa”, jesen 1978, br. 12.

prilagodi zahtevima koje nameće život. U tom smislu je došlo do bitnih promena i u formi i u sadržaju. Njih sada karakterišu angažovanost i u izboru i u obradi tema. Nonšalantne i neobavezne voditelje zamenjuju novinari-voditelji, poznavaoi raznih oblasti društvenog života, koji se vrlo zainteresovano i analitički odnose prema sadržaju koji se, opet, pomerio od lake informatike, najčešće pisanog tipa, ka dramatičnim kompleksnim životnim temama u čijoj obradi preovlađuje dokumentarni materijal – živo učešće građana. Informatika se, dakle, ne iscrpljuje u kratkim vestima uz muziku, već štampani tekst zamenjuju prilozi sa terena, reporterska izveštavanja, snimci i istraživačke, problemske, analitičke emisije. Dostora razbarušenom i nonšalantnom građaninu odgovarao je razbarušen i nonšalantan program sa dosta muzike. Danas, u vremenu bremenitom svakovrsnim teškoćama zabrinuti slušalac traži od cvrčka iz basne da postane mrav, tj. da gradski radio ponese svoj deo tereta. Očekuje obaveštenje i pomoć, očekuje da mu radio pruži šansu da kaže šta misli, da iznese svoj stav, da utiče na tok događaja, ali istovremeno muziku i razonodu. Studio B i Beograd 202 su u počecima razvoja u celini bili konstituisani na principu programskog toka: *muzika i vesti* (danas tako radi Drugi program Studija B). Angažovanost programa nije bila ni toliko izražena ni toliko raznovrsna po formi kao danas.

Princip osmišljenog programskog toka zadržale su, u manjoj ili većoj meri, emisije *Beogradsko prepodne*, *Od dobro veče do laku noć*, *Jutarnji program* – Beograda 202; *Beogradska razglednica*, *Treće poluvreme*, *Na beogradskim taasima*, *Od doručka do ručka* – Studija B.

Konceptija permanentnog toka programa delimično je sprovedena i u noćnom programu Radio-Beograda.

Koncept stalnog toka programa je sproveden u Beogradskoj TV hronici. Ova emisija je zapravo primenila model Studija B i Beograda 202 na televiziji: gradsko područje, angažovanost, aktuelnost, informativnost, životnost sadržaja, učešće i prisustvo građanina, muzika i relaks sadržaji, neposredno i ležerno voditeljstvo.

Govor, međutim, sve više potiskuje muziku. Nekada idealni odnos 5:1 u korist muzike, danas je ne samo nemoguć, nego je sa stanovišta slušaoca-građanina, utamničenog u gradske zidine, sukobljenog sa mnogim problemima od kojih neki direktno ugrožavaju njegovu najbanalniju egzistenciju, postao čak nepriličan, neprimeren vremenu. Muzika još uvek dominira, ali se najezda govornog angažovanja nastavlja.

Suočen sa porastom ambicija, a ponekad sa sopstvenom površnošću, gradski radio-program pribegava modelu podele programskog vremena na emisije, težeći da celovito i potpuno obradi neke životne sadržaje, da ih ispita, objasni, da pokrene ili da se uključi u društvenu akciju (zapošljavanje, snabdevanje, saobraćaj). Na to je primoran i sve većim interesovanjem slušalaca za problemsko razmatranje gradskih tema. Međutim, opredeljenje za podelu programa na emisije, na teoriju i praksu, koja je strana gradskom radiju, ne bi smelo da zahvati ceo program. A činjenica je da se takve tendencije šire. Gradski radio polako upada u zamku parcelisanja programa, stvaranja emisija: tematskih pasaža (opština, kultura... *Opštinske dijagonale* Studija B, *Beogradski dnevnik* Beograda 202, *Razlozi* Beograda 202), emisija prema nameni (zabavna – *Krug 202* Beograda 202, *Fontana želja* Studija B), emisija prema kategorijama slušalaca (*Peca i deca* – Studija B, *Zanatlije* – Beograda 202), i tako dalje. Permanentni tok programa, nekada toliko omiljen, ustupa pred emisijama i novinarima željnim ozbiljnih tema i slušaocima koji zahtevaju angažovani radio, pred životom kome odgovara angažovani radio. Gradski radio je pred opasnošću da iz jedne ode u drugu krajnost: da potpuno iskida program na emisije, da, zapravo, izgubi homogenost koja predstavlja njegovu veliku šansu i da bude angažovan, i da načini korak dalje ka modernijem radijskom izrazu i eksperimentu.

Gradskom radiju je danas već neophodno da neke teme celovito i istraživački obrađuje i da za to odredi emisije jasnog profila u kojima bi, svakako, koristio sopstvena iskustva iz koncepcije programskog toka, nastojeći da reaguje brzo i pravovremeno. Međutim, bar jedan deo kompletnog programa treba koncipirati i nadalje kao *tok* u kome će dominirati informacije različitog tipa i po sadržini i po formi, izlazak iz studija i muzika koja će biti koheziono tkivo govornih segmenata. Gradski radio ne sme izbiti sebi iz ruke glavno oružje u osvajanju slušalaca, a to su prisustvo na licu mesta, i životnost. U skladu sa tim on mora da misli kako da u tehničkom smislu unapredi svoj izlazak iz studija. U svakom slučaju gradski televizijski program će se ubrzo proširiti i staviti radio u nova iskušenja. Zato već sada gradski program radija treba učiniti nezamenljivim i brižljivo planirati i pratiti njegov razvoj.

Kristina Lasković

FONOSFERA U RADIJSKOJ UMETNOSTI

Pretpostavka ovih razmatranja jeste *znakovni* karakter radijskog dela. Prema Mukaržovskom (Mukarowski) umetničko delo je jednokratna i neponovljiva značenjska konstrukcija; visoko organizovani znak. Radijskim delom (akustički tekst prema Lotmanovom shvatanju) razumem, dakle, namernu organizaciju zvučnih elemenata u obliku strukture sa određenim značenjskim sistemima¹. Informativni sadržaj akustičkog teksta u zavisnosti je od preobražaja svih elemenata teksta u semantički okarakterisane elemente i od njihovih uzajamnih odnosa. Predlažem da se nazivom *fonosfera* obuhvati obilje prirodnih i veštački stvaranih oznaka i akustičkih signala objektivne stvarnosti. U skladu sa teorijom informacija fonosfera, ili „čujnost sveta”, predstavlja materiju čiji izabrani elementi, odgovarajuće preobraženi, mogu predstavljati informacijski kôd o stvarnosti. Dakle, s jedne strane akustički tekst jeste značenjsko-stvaralački sistem, s druge strane – način preobražavanja izabranih elemenata stvarnosti. Svaki dijakritički, odnosno nadređeni činilac izabranih elemenata ispunjava samostalnu stvaralačku ulogu forme, dakle, i značenjsko-stvaralačku – prema principu da „određena informacija (sadržaj) ne može ni da postoji ni da bude prenošena van određene strukture” (J. Lotman).

Kanal, tehničko sredstvo prenosa umetničke radio-poruke, jeste upravo *akustički tekst*. On u sebi sadrži ono što je specifično isključivo za određenu granu umetnosti, i

¹ J. Mukarowsky, *Wśród znaków i struktur* (Među znacima i strukturama), PIW, Warszawa 1970.

² Upor. J. Slowiński (J. Slowinski), Jan Mukafovský, *Program poetyki strukturalnej* (Jan Mukaržovski, *Program strukturalne poetike*) uvodna reč za gore citirani rad J. Mukaržovskog, str. 17.

³ M.R. Cohen, *A Preface to Logic* (Uvod u logiku) citiran za L.B. Mayer: *Emocja i znaczenie w muzyce* (Emocija i značenje u muzici), PWM, Kraków 1974, str. 49.

ono što predstavlja upoređujuću ravan sa drugim granama umetnosti. O svojevrsnosti umetnosti odlučuje materija kao nosilac značenja, načini njene organizacije i principi dodeljivanja značenjskih vrednosti. Ova specifičnost, dakle, sfera neuporedna sa drugim umetnostima, determinisana je kanalom, odnosno načinom prenosa i percepcije. Međutim, uporedni krug predstavlja „karakter semantičkih jedinica mogućih za izdvajanje i načini konstruisanja većih smisaonih celina iz njih” – značenja uopšte². Podsetimo se definicije značenja: „Značenje poprima sve što je povezano sa nečim van sebe ali ukazuje na nešto van sebe, ili se, najzad, odnosi na nešto van sebe tako da cela njegova priroda ukazuje na tu vezu i u njoj se pojavljuje”³. Dakle, davanjem semantičkih vrednosti elementima fonosfere (prema informatičarima: izbor i obrada akustičkih signala stvarnosti) zahteva istraživanje ne samo materije, sirovine, već i načina njene organizacije, akustičkog znaka kao označavajućeg elementa, dakle, značenja. Karakter semantičkih jedinica, njihove osobine i funkcija – sigurno bi mogli da se najpotpunije otkriju u odnosu sa drugim umetnostima. Kao što se vidi polazna tačka za sledeća razmatranja jeste koncepcija „upoređujuće teorije umetnosti” Jana Mukaržovskog.

Jasno je da hibridnost radio-umetnosti zapravo ne uzrokuje višeglasnost pojedinih „jezika” već da stvara sinkretičku strukturu izgrađenu prema sopstvenim pravima i mogućnostima. Imanentna supstancijska različitost vodi ka sjedinjenoj strukturi. Ipak, moja interesovanja se ne odnose na semantički naboj celine, tog najvišeg značenjskog nivoa, već samo na niže pojmove; najopštije govoreći – na znakove

koji pripadaju radiju, njihove zakone i mogućnosti.

Fonosferska materija radijske umetnosti zahteva obraćanje naročite pažnje na jednu od odrednica odvojenosti koja je – kao i ostale odrednice – za sobom morala da povuče određene posledice. Ovde mislim na posledice *odvajanja fonosfere od ikonosfere*. Ovo odvajanje od slike, razbijajući prirodni, integralni način čovekove audiovizuelne percepcije izmenilo je situaciju prenošenja. U kontekstu te promene pojavljuje se izuzetno važan problem za radio-stvaralaštvo: *pitanje prijema*. Isključenje slike, uz postojanje materijalne stvarnosti zvuka, menja opredmećujući proces. Sigurno se menja i sfera i karakter dorečenosti, pitanje značenjske preciznosti ili, takođe, asocijativnih polja. Fonosfera, kao isključivo sredstvo za prenošenje informativnih, emocionalnih i estetskih sadržaja u radijskoj umetnosti je postala odvojeni instrument komuniciranja, drugačiji od verbalnog, vizuelnog ili audiovizuelnog. Promena tipa sporazumevanja povukla je za sobom promenu značenjskih nosilaca, mada se izdvajajuće semantičke jedinice mogu odnositi prema tim istim značenjima. Realna neposrednost foničke vrednosti reči, uz odsustvo izgleda i ponašanja likova koji se izjašnjavaju, primila je izvesne značenjske vrednosti koje u objektivnoj stvarnosti pripadaju celom kompleksu čulnih utisaka. Pozorište, film, televizija poslužiće se gestom i mimikom, literatura – bar fragmentom opisa ili monologa, komentarom naratora ili, pak, uzvičnikom, partikulom ili zarezom, portretno slikarstvo – svetlosnim refleksom, bojom, senkom ili oštrinom linija. Konstituisanje takvih semantičkih jedinica kao što je fonetski gest (termin J uzefa Majena /J őzef Mayen/) u

⁴ J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych* (O stilistici govorenih komada), Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1972, str. 97-112.

radio-umetnosti svedoči o kreativnim mogućnostima te grane umetnosti, o autonomiji izražajnih sredstava⁴.

Značenjsko-stvaralački izbor i preobražavanje determinisani su osobinama sredstva prenošenja, ali, ipak, količina prenošenih sadržaja ne podleže ograničenju.

U sastav fonosfere, dakle u građu radijske umetnosti ulazi verbalni materijal, averbalni i opozicija zvuk-tišina. U krugu verbalnih značenja skreće pažnju na sebe semantika zvučnog sloja jezičkog sistema. Čini se da zvučni sloj prezentira dvojaki karakter prenošenja značenja.

Prvo: značenjsko-kreativnu ulogu vrše već same fiziološke osobine glasa. Akustički karakterološki odnosi (topao, blag, oštar, piskutav glas itd.) sa sobom nose ikonička značenja. Ta ikoničnost ne operiše fizičkim oblikom, već pojedinačnim, individualnim emocionalnim i intelektualnim isporukama. Pozivajući se na psihičku konstituciju čoveka funkcioniše u kategorijama utisaka, a predstava: u sferi sugestije, a ne slikovitosti. Okarakterisana pojmovnim, emocionalnim ili značenjima raspoloženja, funkcioniše, može se reći, kao *pojmovno-likovna impresija*. Tu sferu značenja odlikuje nepotpuna određenost i višeznačnost, a takođe i težnja ka uopštavanjima i tipizaciji. Izvesnu analogiju tražila bih u lirici i – iz druge tačke gledišta – u vizuelnim umetnotima. Mislim na uslovni i aluzijski kostim i masku.

Drugo: fenomen akustičke strane ljudskih stavova i ponašanja, izvesnih situacija, stanja stvari ili pojava koje zadiru u realnu stvarnost. U ekstremnim primerima, kada zvučni sloj nadvisi pojmovni sloj reči ta značenja mogu da prevaziđu *etničku jezičku barijeru* i da postanu prepoznatljiva

nezavisno od razumevanja reči određenog jezika. Taj aspekt značenjsko-stvaralačke funkcije zvučnosti ima izvor u značenju ponašanja. U slučaju koji nas interesuje znaci ponašanja sistematizuju se dvojako. Prvu grupu predstavljaju intonacijski elementi povezani sa ekspresijom psiholoških intencija koje se javljaju kao koeficijenti osećanja i volje i, sve vrste fonskog gesta (leksikolizovani i neleksikolizovani) o kojima posebno govori Majen u svom radu *O stilistici govorenih komada*. Drugu grupu predstavljao bi akustički ritualizam i glavne osobine čovekovog ponašanja, stanja stvari ili stavova. One bi bile dekodirane u odnosu na izvesne vremensko-prostorne situacije, individualne ili društvene događaje, ili bi imanentno sa njima bile povezane na principu supstancionalnog identiteta.

U ovom trenutku za nas je naročito važna ritualna i situacijska semiotika. U njenim osnovama „leži neko konkretno zamišljanje situacije, a čovekova karakteristika (svojstvenost) pripisivana je situaciji u kojoj se u određenom trenutku nalazi osoba”.

Genetički, prirodnost ili konvencionalnost znakova, kreira se u oznakama, simptomima, pozivima, signalima, alegorijama ili simbolima. Kao primerni materijal za zvučnu semantiku mogu da posluže dva radio-teksta: *Brudnovske zadušnice* Svena-Čahorovskog (Swen-Czachorowski) i *Mi Rudnjika* (Rudnik). U govorno-muzičkoj poemi Svena-Čahorovskog, koju je izvanredno realizovao Zbignjev Kopalka (Zbigniew Kopalka) tip organizacije značenja koji nas interesuje možda je manje autonoman, ali je zato veoma izražajan i karakterističan kako u estetskoj, tako i u spoznajnoj sferi. U radijskim formama Rudnjika ta autonomija

je daleko odmakla i približava se onome što sam označila kao prevazilaženje etničke barijere jezika.

Zadušnice, kao obredna forma kulta i sećanja na mrtve, a istovremeno kao mitska situacija izvesne zajednice sveta živih i sveta umrlih, u ljudskoj svesti vezana je neodvojivo sa određenim tipom kulturnih ponašanja, psihičkih i jezičkih. Različite kulture uz tu obrednu formu vezivale su određenu klimu, radnje, čak i govornu intonaciju, lestvicu boja, svetlosne reflekske ili pak, muzičke vrednosti. U našem kulturnom svetu svetkovinu mrtvih prati klima nostalgije i refleksije, atmosfera usredsređenosti i ozbiljnosti, a fonosferu karakteriše pritišćenost, šapat, smireniji tonovi i lagan tempo. U vizuelnoj sferi tome odgovara suton, prigušene boje i simbolika crnine. *Brudnovske zadušnice* težeći ka rušenju tih konvencionalnih principa, konstruisane su na principu semantike opozicijskih ponašanja. Grupa značenjsko-stvaralačkih zahvata ovde se koncentriše na prenošenje informacija – ne samo emocionalnih i atmosferskih, već i pojmovnih – putem zvučnih kvaliteta i kvaliteta iz muzičkog kruga. U epizodama te radio-drame često se u prvi plan ističu zvučni znaci određeni psihološkom intencijom, koeficijentom osećanja i volje. Pojmovna sfera jezika biva nadvišena akustičkom sferom. Njena semantička autonomija nosi primaoca ne do pojma određene reči, već – kao što sam to već objasnila – do ritualizma i glavnih semantičkih osobina situacijskih ponašanja koja odgovaraju mestu i vremenu. Otuda kolaž tih bestelesnih glasova koji personifikuju patnju, očaj, ozbiljnost, nemoć, smirenje, ali i ravnodušnost, rastrojenost ili nedostatak psihološkog angažmana. Znak postaje onomatopejska

interakcija, neleksikolizovani uzdah ili plač. Susreće se sa prokletstvom, pevanim gatanjem Ciganke ili intonacijskim zapevanjem uličnog podvođača. Zvučna ekspresija kreira doživljaje pojedinaca i mase. Zatim se pojavljuje monotoni šapat ponavljanih reči i konvencija grupne litanije koja, zvučno doterana, kao da prelazi u jednoglasno mrmljanje. Često neprepoznatljive reči, melodijska linija ponavljanih slogova, uzdaha i krikova asocira slušaoca na psihološka ponašanja. Promena osećajnih sadržaja u okviru fraze i sučeljavanje suprotstavljenih emocionalnih kvaliteta, konstruisanih kako zvučanjem, tako i vanverbalnom materijom – u tome pre svega muzikom – grade refleksiju o prolaženju i trajanju.

Još veću značenjsko-stvaralačku autonomnost dobija zvučni sloj u radijskim formama Rudnjika. Mehanizam svesnih organizacijskih zahvata je sličan. Pozivanje na znanje primaoca, njegovo iskustvo i osetljivost konstruisani su, između ostalog, preko oznaka i različitih akustičkih signala, a takođe i preko zvukova koji označavaju arhetipsko i simboličko. Najopštije i najjednostavnije govoreći, u tekstu Rudnjika predmet umetničke refleksije smo *Mi* – ljudi. Lestvica ljudske sudbine tu sadrži smirenje i agresiju, lirizam i tragizam. Naš udeo jeste i stvaranje i uništavanje. Vreme i prostor ne dodiruju *hic et nunc*, kao u prethodnoj drami. Vreme je „uvek”, prostor – „svugde”. Klasični motiv kruga. Ideja, vrednost i stanja stvari konstruisani su posredno – ne uz pomoć pojmova, već zvukova. Nekoliko primera: pojam religije prenosi primaocu oralni fragment mise i novčane darove bacane u tas; automatski ponavljana reč „bravo” označava odobravanje, a sve na fonu masovnog

aplaudiranja; vrednost – deformisani verbalni sloj procedure licitacije pojačane udarcima čekića: pojedinačnim, dvostrukim, trostrukim. Na sličan način autor konstruiše pijacu, sudnicu, govor. Značenjsko-stvaralački materijal u *Mi* predstavljaju: sredoslovni gest, rečenički ekvivalent, uzvičnici, onomatopeje, akustički deformisane autonomne izražajne jedinice, parole vojnih komandi ili ispovesti lišene emocionalne ekspresije, kao na primer, upoređivanje brojeva. Ovde najčešće imamo *znakovnu polisemiju*, na primer: reč „bravo” lišenu ekspresije, pucanj i plač deteta. Ili: vojne komande prati punjenje oružja, eksplozija granata i prebrojavanje na smotri skauta. Plač deteta prati bogat u simbolični eho vergla i vojničke trube. Ta truba može usmeriti primaoca na buđenje u vojničkom logoru, na svečanu smotru, ali i na zvuk trube u hrišćanskoj eshatologiji – u kojoj znači dan poslednjeg suda. Lestvica ljudskih ponašanja kod Rudnjika prelazi od mirnog razgovora do krvoločne vike koja podseća na borbu divljih životinja. Može se reći da se ovako konstruisana značenja sistematizuju horizontalno. Veoma karakteristična polisemija, ili drugim rečima, znakovna debljina sistematizuje se vertikalno. To nije slučajnost. Rudnjik zahvata čovekovu sudbinu u sinhroničkom i dijahroničkom aspektu. Još bih dodala da su za ovaj akustički tekst karakteristični oštri zvučni rezovi, iznenadne tonske gradacije ili, pak, neprimetni prelasci granice tišine i zvuka.

U oba primera značenjsko-stvaralački zahvati se zasnivaju na organizaciji zvučnog verbalnog sloja, na semantičkim preobražajima verbalnog sloja, njegovoj akustičkoj preparaciji ili verbalno-zvučnoj montaži. Čini se da mehanizam konstruisanja značenja ovde ima izrazito

opisni karakter. Ovde susrećemo akustičke epifore, poređenja, sinegdohe, parafraze. Možemo da govorimo o simbolu, alegoriji, hiperboli. Za analiziranje načina izjašnjavanja takođe su značajna i takva sintaktička sredstva kao što su inverzija ili elipsa. Smatram da za ovu vrstu radijskih formi upoređujući teren jeste poezija, čija istraživanja mogu postati i te kako plodonosna. Pre svega mislim na repertoar sredstava i njihove značenjsko-stvaralačke funkcije. Druga upoređujuća ravan jeste, to je očigledno, muzika – ali, to je već drugo pitanje.

Htela bih nekoliko reči da kažem o drugom elementu fonosfere, naime o *tišini*. Fonički gest ćutanja – kao što kaže Majen – „dobija oblik pauze, ničim neispunjena tišina između reči. Taj fonički gest koji ne čujemo, dakle u izvesnom smislu gest kojeg nema, nikako nije paradoks: zapravo i apsolutno ne-kretanje koje ima izrazito psihološku intenciju, jeste gestikulaciona oznaka, a pauza između dva tona u muzičkom delu predstavlja punopravni element ritma i melodije”⁵.

⁵ J. Maven, cit. delo, str. 110.

Okarakterisana psihološkom intencijom pauza između sastojaka verbalne poruke jeste samo jedna od mnogih značenjsko-stvaralačkih mogućnosti tišine. Ona označava vremenom trajanja i – što pruža rasprostranjenije polje mogućnosti – odnosom prema elementu prethodne i sledeće informacije, dakle u sintagmatičkom sistemu. Čini se da je neophodno podvlačenje dvostrukog karaktera tišine u radio-drami, spoljašnjeg u odnosu na akustički tekst i unutar-tekstovnog. Tišina koja prethodi određenom akustičkom delu predstavlja okvire tog svojevrsnog predstavljanja sveta. To je nešto nalik na podizanje zavese u pozorištu ili gašenju

svetlosti uoči filmske projekcije. Značenjsko-stvaralački unutartekstovni zahvati ne ograničavaju se na supstancionalni identitet tišine, dakle, nedostatak zvuka, već se konstruisanje tišine vrši upravo preko zvuka ili odsustva očekivanog zvuka. *Druga soba* Zbignjeva Herberta (Zbigniew Herbert) predstavlja izvanrednu studiju: prvo – ljudske pasivnosti; drugo – ćutanja, tišine kao personifikacije okruženosti, straha, užasa i, najzad, smrti. U toj radio-drami prostorni odnos podređen je određenoj situaciji, a istovremeno se odnosi na sferu nadređenih smislova. Imamo zatvoreni prostor, okolinu stare žene kao opkoljenost, inertnost „onoga što je iza zida”, kao i otvoren prostor mladih kao radnju opkoljenosti, kružno kretanje. Pokušavajući da vidi šta se događa iza zida muškarac više puta izlazi u hodnik i prisluškuje, čak i napušta stan da bi zavirio kroz prozor starice sa stepeništa zgrade koja stoji s druge strane. I ovi prostorni odnosi su konstruisani tišinom. Tišinom – kao odsustvom bilo kakvih zvukova s druge strane zida, a takođe i tišinom kao odsustvom naturalističkih efekata, koraka koji treba da prate pomenute radnje. Naravno, opkoljenost se ovde odnosi i na sferu psihičke radnje, a ne situacijske. Vreme trajanja pauza, neravnomerno između pojedinih scena – zapravo dijaloga – odgovara gradaciji dramske napetosti, a istovremeno pojedinim fazama ćutanja, tišine; od opkoljenosti preko straha, iznenađenja i užasa pa sve do smrti. Ovde ulazi i tišina „sadržana” u zvučnom sloju reči, a takođe i reč „tišina” kao ključ.

Drugu grupu zvučnih znakova koji se mogu izdvojiti iz fonosfere predstavlja *ne-verbalna grada*. Ona opkoljava čoveka kako u sferi

prirode, tako i u svetu kulture. Zvuci objektivne stvarnosti, kao neraskidivo povezani i označavajući preko vremensko-prostorne situacije, u radijskoj umetnosti postali su punopravnom materijom umetničkog izraza, polje značenjsko-stvaralačke organizacije. Njihova supstancionalna realnost predstavlja u prirodnoj (audiovizuelnoj) percepciji fonsku komponentu pojave ili događaja, pokrenutog predmeta ili stanja stvari. Eho grmljavine je komponenta igre munje, kolorita pejzaža, kretanja predmeta. Brektanje mašine je komponenta, izvor pojmovno-vizuelno-čujnog odnosa. Istrgnut iz slike faktor fonosfere postaje, po pravilu, *akustički ekvivalent* vizuelnog konteksta, ekvivalent celokupnog čulnog zapažanja. Oznake ili signali, preobraženi u umetničku materiju, bivaju semantički okarakterisani i postaju materijom značenjsko-stvaralačke organizacije kao ravnopravni partner, po svom karakteru već znakovne reči. Prema Panofskom (Panofskv) sistem značenja je trostepen. U njega ulaze prirodna značenja koja se zasnivaju na „jednostavnoj identifikaciji objekata”, konvencionalna i simbolička značenja. U odnosu na naturalističke efekte na radiju se još govori o ilustrativnoj funkciji, kao dopunjavajućoj, „ukrasnoj” ili vizuelizacijskoj. Sigurno je da i „jednostavna identifikacija” situacija, događaja ili osećanja u radijskom stvaralaštvu često postaje neizbežno i nezamenljivo sredstvo. Ipak, ne radi se ovde, kako smatram, o vizuelizacijskoj paraleli sadržaja niti o prenošenju tih sadržaja na „konkretnu” pojave, imaginativno-vizuelne. Radi se o identifikaciji značenja. Istovremeno, ipak, treba imati na umu da naturalistički efekt, odnosno akustički ekvivalent jeste *elipsa* prostora, pojave ili događaja. Taj ekvivalent

kao element predmetne celine postaje njenom celokupnom sugestijom, a zvukom konstituisano odnošenje prema vizuelnoj stvarnosti, realnoj, u suštini je fragmentarno, neodređeno i višeznačno.

Takođe, ovi ekvivalenti mogu da imaju konvencionalno i simboličko značenje. U zavisnosti od povezanosti i montaže ta materija može da menja značenjske nijanse ili da dobija potpuno nove smislove, pa čak i da postane kao element označenog prenosnik značenjski udaljenih sadržaja. Naročito u sferi pojmovnih i emocionalnih vrednosti. Na ovom mestu poslužiću se dvema izvanrednim radio-dramama – *Biro za izgubljene stvari* Vladislava Terleckog (Władysław Terlecki) u režiji Ovidzskog (Owidzki) i *Četvrti takt posle slova C*, Jaceka Stvora (Jacek Stwora). U metaforskoj radio-igri Terleckog u sferi organizacije značenja interesantno je konstruisanje granice između postojanja i ne-postojanja. Tog „prelaznog perioda posle koga neće biti ničega, čak ni tišine” – kako kaže glavni junak dela, vlasnik biroa za izgubljene stvari. Taj lik se vezuje na mitskog Tanatosa koji prekida simboličke veze koje vezuju čoveka sa realnom egzistencijom. Kod Terleckog ta granica je označena negacijom vremena i prostora, trenutak traženja „definicije zakona” i smisla pojedinačnog postojanja. To simboličko i metaforičko mesto – ili delić vremena – ograđeno je od realnog sveta putem mnogostrukih suprotnosti: sumrak-svetlost, hladnoća-vrućina, zaustavljeno vreme („uvek sam tu”, kaže vlasnik biroa) – prolazak, pravac kretanja gore-dole.

Primarnu značenjsko-stvaralačku funkciju ovde ispunjava reč, ali akustički ekvivalenti tu ni najmanje nemaju označavajući karakter. Pojavljuju se u trojkom svojstvu.

Gluvi tresak vrata (kapije?) koji prati likove pri ulasku i izlasku ne vrši ilustrativnu funkciju kao akustički znak radnje, već simbolizuje prekoračenje graničnog praga. Škripanje stepenica pod nogama onih što silaze („imam utisak” – kaže žena – „kao da silazim u pakao”) primaoca upućuje na arhetipsko „silaženje” u podzemlje. U mitski Ad, preko reke Lete ili pak, Danteovsko čistilište. Koraci koji prate vlasnika – „Tanatosa” – takođe nemaju ničeg zajedničkog sa takozvanom situacijskom ilustracijom. Između ostalog, oni upravo poništavaju realnost vremena i prostora u tom delu.

U radio-reportaži Jaceka Stvora narator najavljuje da celinu „čine nekoliko sitnih i slučajnih, običnih događaja, fragmenti časova između sredine noći i početka dana”.

U stvarnosti, izbor i organizacija događaja odlučuju da ovde imamo trijadički konstruisanu filozofsku refleksiju. Trojakim kategorijama spoznaje sveta – preko umetnosti, stvarnosti i filozofije – odgovara proba simfonijskog orkestra, klanička rampa i viđenje „proroka”. Značenjska organizacija ne-verbalnih elemenata koja nas ovde interesuje naređuje nam da se zaustavimo kod ove rampe, antitetičke prema etičkim i moralnim zakonima, pitanju krivice i kazne pozvane preko *Dies irae, dies illa* Mocarta. Na klaničku rampu, savršenu mašinu za spretno ubijanje, danonoćno dolaze transporti stoke. Čeka ih numeracija, kupatilo, prolazak kroz bočne komore do glavnog bloka gde ih čekaju „brzometni aparati marke Radical”. „To mora da bude vešto izvedeno i uprkos otporu, brzo” – kaže narator. Podseća nas to na *Ošvjenćimske priče* Tadeuša Borovskog (Tadeusz Borowski), *Medaljone* Nalkovske (Nalkowska) ili na ranog Ruževića

(Różewicz). Kod Stvore, automatizam klanice, totalni utilitarizam radnje ili pak, uništavanje života i poništavanje pojmova krivice i kazne konstruišu ne-verbalni znaci. Organizuju sledeće odnose koji slede značenjsko-stvaralačke zahvate: postepeno klopavanje voza koji dovozi transport životinja, polisemija pucnjeva, rika ubijane stoke, zveket lanaca, imperativno vikanje goniča. Čujemo rad tog preciznog mehanizma, njegovu ispravnost, dinamičnost, jednoličnost i neuništivost

Dakle, izgleda da – kao što sam nastojala da iznesem – informativno bogatstvo fonosfere omogućava *prenošenje i preobražavanje značenja*. Fonosfera nudi materijal za neposredno, konvencionalno i simboličko komuniciranje. Ta činjenica dozvoljava prenošenje informacija kako pojmovno-logičkih, tako i mitsko-likovnih. Semantičke jedinice fonosfere prepuštaju se metonimiji i metafori. Izdvojene iz akustičkog haosa zvukova, šušnjeva i šumova koji nas stalno napadaju „pozivaju se na nešto van sebe, ukazuju na nešto van sebe”. U radijskoj umetnosti svaka nadređena zvučna činjenica postaje informacijom koja omogućava odnošenje prema stvarima, situaciji, pojmu ili ideji. Ovi zvuci imaju određenu informativnu nosivost, upućuju primaoca na odnekud njemu poznate kodove i stilove. Operišu načinima konstruisanja značenja primaocu poznatih iz drugih umetnosti – takvim kao što su: topika, poetski tragovi ili pak sintaktičke figure – ali i sredstvima svojstvenim za određeni kanal – akustičkom perspektivom, opozicijom zvuk – tišina, polisemijom zvučnih stereotipova ili ritmičko-melodijskom linijom izdiferencirane materije. Elementi fonosfere i značenjsko-stvaralački mehanizmi imaju svoje uporedne ravni. Na neke smo pokušali ovde da ukažemo. One su višeznačne, ali, kako

smatram, moguće ih je sagledati. Ovde ću još da podsetim na zvučnu perspektivu i s njom u vezi akustičko tle koje je izdvojio Košidovski (Kosidowski) 1928. godine, a ispravno klasifikovao kao izdvojeni znak Kažuv (Kaziów). Izvesne analogije možemo pronaći u perspektivi u slikarstvu, prostoru u filmu, a takođe i u prostornim odnosima u literarnom delu. Za specifičnost radijske umetnosti značajne izgledaju i paralele sa umetničkim pravcima nazvanim simbolizam, ekspresionizam ili – što se zasniva na tehnici montaže – sa nadrealizmom. Drugačije se formiraju – a to proističe iz načina postojanja, dakle, zvučne strukture i trajanja u vremenu – analogije sa muzikom koja takođe predstavlja jedno od oličavanja zvukova. Korišćenje elemenata čujnog sveta i njihova organizacija određuju specifičnost kôda, ali takođe dozvoljavaju i hvatanje srodnosti odnosa, značenja i smislova. Trik koji se zasniva na iznenađenju služi angažovanju različitih sistema primaočevih očekivanja – u logičkoj, estetskoj i pojmovnoj sferi. Umetnost je ta forma međuljudske komunikacije u kojoj se estetska funkcija izbacuje u prvi plan. Služeći prenošenju informacija na ličan i zagonetan način nastoji da iskoristi svoje pravo na kreativnost, na korišćenje intelektualnih suptilnosti i suptilnosti raspoloženja, pravo na neočekivane montaže koje zahtevaju selekciju prilikom interpretiranja – bar u polazištima.

Naslov originala: Krystyna Laskowicz, *Fonosfera w sztuce radiowej*. „Przekazy i opinie”, Warszawa, październik-grudzień 1977, br.4(10), str. 5-14.

Preveo s poljskog
Milan Duškov

Branislav Francuski

UTICAJ TELEVIZIJE NA DEČJE AKTIVNOSTI

I
(*I deo*)

Televizija je medij koji prožima svakodnevni život deteta, zahteva kompletnu i produbljenu analizu moći i uticaja, kao i socijalne uloge i njenih posledica na razvoj mladih. Naponi koji se u tom pogledu čine još uvek su retki, marginalni i parcijalni u ambiciji. Tako je i ovaj rad skromni doprinos razvoju teorije TV medija kod nas.¹ U tom cilju obavljeno je istraživanje čiji su rezultati izloženi u empirijsko-teorijskom delu. Ispitivano je koliko deca četvrtih i osmih razreda u dve beogradske škole provode prosečno vremena gledajući televiziju: koje emisije najradije gledaju, s kim ih obično gledaju, da li film ili sportsku priredbu više vole da vide u bioskopu i na sportskom terenu ili na televiziji. Učinjen je i pokušaj da se sagleda uticaj roditelja na dužinu gledanja i vrste emisija koje deca gledaju i, naravno, da se sačini analiza rezultata.

Ispitanici su bili različitog uzrasta. Prvu grupu predstavljali su učenici IV razreda, znači deca uzrasta 10–11 godina, dok su drugu grupu sačinjavali dečaci i devojčice VIII razreda, od 14–15 godina. Prva grupa su deca poznog detinjstva, a u drugoj su ispitanici u pubertetu ili ranoj adolescenciji.

Saznavanje sveta u doba poznog detinjstva uglavnom postaje veoma realno (fantazija se povlači u pozadinu i nju kontroliše

¹ Autor teksta, Branislav Francuski, u pripremi svog diplomskog rada sa temom „Uticaj televizije na neke oblike dečjih aktivnosti“ konsultovao je našu redakciju i prihvatio izvesne sugestije u istraživanju. Objavljujemo prvi deo njegovog rada, dok smo teme: „Izbor emisija koje deca prate“, „Društvo u kome gledaju TV program“, „Da li više vole da idu na utakmicu ili prate prenos sportskog događaja“ ostavili za naredni broj našeg časopisa.

Uvodni, teorijski deo ovog rada, zbog dužine, nismo u prilici da objavimo.

razum), a i nicanje kritičnosti, kritičnog odnosa, je velika saznanja karakteristika tog razdoblja.

U periodu rane adolescencije vrlo je važna činjenica da se formira svest o sebi, koja mlade usmerava na upoznavanje sopstvene ličnosti, ali i drugih, samokritičnost i kritiku, težnju za samostalnim gledanjem na razna područja života i vrednosti, ali i na osamostaljivanje iz porodičnog okvira.

PREDMET I CILJ ISTRAŽIVANJA

Ovim radom ispitivan je uticaj televizije na neke oblike dečjih aktivnosti: da li televizija utiče na izmenu dnevnog režima života deteta i kakav uticaj ima na organizaciju njegovih ostalih aktivnosti...

Cilj istraživanja bio je utvrđivanje pojedinih aspekata odnosa između učenika nižih (IV) i viših (VIII) razreda: dužina gledanja televizije, vrsta emisija, prostor koji televizija zauzima u dečjem životu u odnosu na prostor koji zauzimaju učenje, igra i zabava, uticaj televizije na socijabilnost deteta, vreme za odmor, kao i uticaj roditelja na dečje gledanje televizije.

Hipoteze

Ovom istraživanju prišlo se sa nekoliko pretpostavki. Opšta hipoteza: televizija utiče na dečije aktivnosti.

1. Učenici nižih razreda (IV) gledaju televiziju duže od učenika viših (u ovom slučaju VIII).

Devojčice više gledaju televiziju od dečaka.

U nižim razredima bolji učenici više gledaju televiziju od slabijih učenika, dok u višim razredima pretpostavljeno je da stvar stoji obrnuto: televiziju više gledaju slabiji učenici.

2. Učenici nižih razreda najviše gledaju dnevni program (prepodnevni ili popodnevni), a učenici viših razreda večernji program.

Uz to, pretpostavljeno je da učenici i nižih i viših razreda gledaju televizijski program najviše za vreme vikenda.

U skladu sa ovim učenici nižih razreda gledaju najviše dečiji program, za razliku od učenika viših razreda koji najviše gledaju program za odrasle.

3. Učenici i nižih (IV) i viših (VIII) razreda televizijski program gledaju uglavnom sa roditeljima.

4. Učenici i nižih (IV) i viših (VIII) razreda film ili sportsku priredbu više vole da gledaju „na licu mesta”, tj. u bioskopu ili na sportskom terenu nego na televiziji.

5. Uticaj roditelja na dužinu gledanja i vrste emisija koje će se gledati veći je kod učenika nižih (IV) razreda nego kod učenika viših (VIII) razreda.

ORGANIZACIJA ISTRAŽIVANJA I METODOLOŠKI POSTUPCI

Izvor podataka: Glavni izvor podataka u rešavanju problema uticaja televizije na neke oblike dečijih aktivnosti su podaci dobijeni empirijskim istraživanjem (direktni podaci), a kao indirektni upotrebljeni su oni dobijeni dosadašnjim istraživanjima.

Faze istraživanja su sledeće:

1. Formiranje problema,
2. Izrada plana istraživanja
 - predviđanje uzorka,
 - predviđanje postupka izvora i instrumenata,
 - predviđanje toka istraživanja,
3. Sprovođenje istraživanja,
4. Obrada dobijenih podataka, njihova analiza i tumačenje,
5. Izvođenje zaključaka.

U radu je korišćen metod sistematskog neekspерimentisanog istraživanja.

U svrhu dolaženja do rezultata, a po uzoru na istraživače koji su ranije vršili istraživanja u ovoj oblasti kao i u nedostatku vremena i finansijskih sredstava za rad na kompleksnijem istraživanju, korišćena je tehnika anketnog lista (anketni list za učenike i anketni list za roditelje). Anketni list za učenike je sadržao sledeća pitanja:

1. Koliko dnevno gledaš TV.
2. U koje vreme obično gledaš televiziju: pre podne, posle podne, uveče (posle Dnevnika)
3. Šta najviše gledaš na televiziji: crtane filmove, dečije filmove, sportske priredbe, obrazovni program, dnevnik, muzičke

-
- emisije, dramske predstave, ljubavne filmove, kaubojske filmove.
4. Da li TV program gledaš najčešće: sam, sa braćom, sestrama, sa roditeljima, sa drugovima.
 5. Da li više voliš da gledaš film ili sportsku priredbu na: televiziji, u bioskopu, na sportskom terenu (stadionu).
 6. Kada najviše gledaš TV: kad dođeš kući iz škole, petkom uveče, subotom i nedeljom, za vreme raspusta.
 7. Da li ti roditelji dozvoljavaju da gledaš na TV ono što želiš?
Da, Ne.
 8. Ako ti brane navedi zbog čega.
 9. Ima li nekih emisija koje ti posebno brane? Navedi te emisije:
 10. Čemu posvećuješ najviše vremena (nabroj aktivnosti po dužini vremena provedenih na njima): gledanje televizije, učenje, igra, zabava.

Učenici su savesno odgovorili na postavljena pitanja i zbog toga sam im zaista zahvalan.

Roditelji su se u dosta velikom broju odazvali pozivu na saradnju. Oko 90% roditelja je dalo odgovore na postavljena pitanja. Da je roditelje anketa zaista zainteresovala možemo zaključiti i na osnovu tekstova i sugestija koje su dali na kraju anketnog lista. Roditeljima su postavljena sledeća pitanja:

1. Koliko dnevno najčešće porodica gleda TV?
2. Koliko dete najčešće gleda dnevno TV?
3. U koje vreme porodica obično gleda TV? (pre podne, posle podne, uveče, posle dnevnika).
4. Čemu vaše dete posvećuje najviše vremena: učenju, gledanju TV, igri i zabavi.
5. Da li vaše dete najčešće gleda TV: samo, sa roditeljima, sa braćom i sestrama.
6. Ukoliko gleda sa drugovima – drugaricama, da li su to uglavnom isti drugovi i drugarice. Da, Ne.
7. Da li po vašem mišljenju televizija utiče na vaše dete: pozitivno, negativno, nema značaja.
8. Gde vaše dete radije gleda film ili sportsku priredbu: na televiziji, u bioskopu, na stadionu.
9. Da li po vašem mišljenju TV utiče na povećanje interesovanja vašeg deteta. Da, Ne.
10. Ako smatrate da TV utiče pozitivno, navedite u kojim pravcima.
11. Da li TV skraćuje vreme spavanja deteta. Da, Ne.
12. Da li dozvoljavate svom detetu da na televiziji gleda sve što želi. Da, Ne.
13. Ako ne dozvoljavate, navedite koje su to emisije.

Ispitivanja o uticaju televizije na neke oblike dečjih aktivnosti sprovedeno je krajem 1981. godine. Uzorkom su obuhvaćena po dva odeljenja IV i VIII razreda Osnovnih škola „Petar Petrović-Njegoš” iz Beograda i „Žikica Jovanović-Španac” sa Novog Beograda. Ukupno je bilo ispitano 240 učenika, od čega 126 dečaka i 114 devojčica. U VIII razredu je ispitano 100 učenika: 53 dečaka i 47 devojčica, a u IV razredu 140 učenika: 73 dečaka i 67 devojčica. Zbog složenosti ispitivanja i raspoloživog vremena ispitivanjem su obuhvaćene dve uzrasne grupe, deca s navršениh 10 godina koja se nalaze u četvrtom razredu osnovne škole, to su ispitanici iz perioda poznog detinjstva, i učenici sa navršениh 14 godina koji pohađaju osmi razred, a nalaze se u pubertetu ili ranoj adolescenciji. Ove dve uzrasne grupe odabrane su kako bi se najbolje utvrdile razlike uticaja televizije na oblike dečjih aktivnosti. Poznato je da je Himelvajt (H.T. Himmelweit) primetila da su desetogodišnjaci najmlađa grupa koja može dobro pratiti pisana uputstva.

Pri odabiranju škola, u kojima je vršeno ispitivanje, nije bilo moguće pridržavati se jednostavnog slučajnog uzorka. Umesto njega svesno se išlo na hotimičan uzorak.

INTERPRETACIJA REZULTATA

Koliko vremena učenici IV i VIII razreda provode ispred televizijskog ekrana

TABELA 1

Rezultati odgovora učenika

	IV razred	VIII razred	IV r. devojč.	IV r. dečaci	VIII r. devojč.	VIII r. dečaci
Prosečna dužina gledanja TV u časovima	3 a.	3,5	2,5 b.	3,5	3,5	3,5

Rezultati odgovora roditelja

	Učenici IV razreda	Učenici VIII razr.	Porodica uč. IV raz.	Porodica uč. VIII r.
Prosečna dužina gledanja TV u časovima	2 c.	3	3,5 d.	3,5

Prilikom interpretacije rezultata polazi se od hipoteza postavljenih pre pristupanja istraživanju.

Prva glavna hipoteza bila je da učenici nižih razreda (IV) više vremena provode gledajući televiziju od učenika viših razreda u ovom slučaju VIII. To je pretpostavljeno zbog činjenice da učenici nižih razreda poseduju manji fond znanja i televizija im koristi za sticanje tih znanja, a pored toga deca nižih razreda više vremena provode kod kuće nego deca viših razreda, kod koje je razvijeniji vanporodični život (odlazak u bioskop, pozorište, na igranku, koncerte, sportske priredbe...)

Dobijeni rezultati (Tabela 1.a.) ne potvrđuju ovu hipotezu, već suprotno: učenici viših razreda više vremena provode gledajući televiziju od učenika nižih razreda. Naime, rezultati govore da učenici nižih razreda provode pred televizijom prosečno 3 časa dnevno, što znači prosečno oko 21 čas u toku jedne sedmice, dok učenici viših razreda provode pred televizijskim ekranom prosečno 3,5 čas. dnevno, ili 24,5 časa nedeljno. Ovi rezultati su poražavajući, posebno kada se uporede sa nalazima psihologa koji su istraživali efekte gledanja televizije i koji smatraju da deca od 8–11 godina smeju bez posledica dnevno posvetiti gledanju televizijskih emisija do jednog sata, dok deca od 11–14 godina mogu gledanju televizije posvetiti u toku dana od jednog do jednog i po sata. A ko dete gleda televiziju duže, pažnja i interesovanje kod njega slabe, dete češće menja položaj, a zamor se znatno povećava. Rezultati su zabrinjavajući i s obzirom na to da su se ispitanici po proseku gledanja televizije skoro sasvim približili američkoj deci, čiji je nacionalni prosek 25 čas. nedeljno, a američka deca provode ispred televizijskog ekrana više vremena od bilo koje druge dece na svetu.

Vrlo je interesantno analizirati odgovore roditelja na ovo pitanje i uporediti ih sa odgovorima učenika. Roditelji učenika IV razreda na pitanje: „Koliko dete najčešće gleda televiziju?“ odgovorili su da prosečno gledaju 2 časa dnevno, dok su

roditelji učenika VIII razreda rekli da im deca prosečno gledaju televiziju 3 časa (Tabela 1.c.). Odgovori roditelja učenika isto kao i odgovori učenika ne potvrđuju hipotezu da učenici nižih razreda (IV) više vremena provode gledajući televiziju od učenika viših razreda (VIII), ali isto tako se znatno razlikuju, što se dužine vremena provedenog ispred televizije tiče, i od odgovora koje su dali sami učenici. To potvrđuje činjenica da su učenici IV razreda rekli da prosečno gledaju televiziju u toku dana 3 časa, dok su njihovi roditelji rekli da im deca prosečno u toku dana gledaju televiziju 2 časa. Isto je i sa VIII razredima: učenici su rekli da gledaju televiziju prosečno dnevno 3,5 časa, dok su njihovi roditelji procenili da im deca u toku dana gledaju televiziju prosečno 3 časa. Ovaj nesklad je možda nastao zbog nemogućnosti dece ili njihovih roditelja da precizno odrede prosečno vreme provedeno ispred TV ekrana, a moguće je i da su roditelji svesno ili nesvesno želeli da sakriju pravu istinu zato što znaju da njihova deca ne bi trebalo toliko vremena da provode „u druženju” sa televizijskim ekranom.

Što se tiče odgovora na pitanje: „Koliko dnevno porodica gleda televiziju?”, roditelji su prosečno gledanje porodice doveli u divan sklad sa prosečnim gledanjem njihove dece. S skoro nijedan roditelj nije rekao da njegovo dete gleda televiziju više nego što gleda cela porodica. Roditelji i IV i VIII razreda su odgovorili da porodica dnevno u proseku gleda 3,5 časa televiziju (Tabela 1.d.).

Podhipoteza da devojčice gledaju televizijski program više od dečaka se ne potvrđuje, jer su dobijeni sledeći rezultati: devojčice IV razreda gledaju televiziju u toku dana prosečno 2,5 časa za razliku od dečaka koji gledaju televiziju znatno duže, prosečno 3,5 časa; u VIII razredu i devojčice i dečaci gledaju televiziju u proseku isto 3,5 časa (Tabela 1.b.) dnevno. Iz iznesenih podataka vidi se da kod devojčica interesovanje za televiziju sa uzrastom raste, dok dečaci i na prvom i na drugom uzrastnom nivou gledaju televiziju veoma mnogo.

Podatak da interesovanje za gledanje televizije kod devojčica raste sa uzrastom poklapa se sa rezultatom koji je dobio dr Jovan Đorđević i Vasić u istraživanju o uticaju televizije na decu i omladinu¹.

Pretpostavka je bila još i da u nižim razredima (IV) bolji učenici više gledaju televiziju od slabijih učenika, a da je u višim razredima (VIII) slučaj obrnut: televiziju više gledaju

slabiji đaci zbog toga što ona može biti sredstvo koje daje opšta znanja o svetu (kulturi, životu, radu) što je u nižim razredima (IV) dovoljno, ali ne i jedino sredstvo, dok učenici viših razreda (VIII) da bi proširili znaja moraju da koriste i druga sredstva: čitanje knjiga, stručnu literaturu iz raznih oblasti...

TABELA 2

	IV razred	VIII razred
Prosečna dužina gledanja televizije odličnih učenika u časovima	2	3
Prosečna dužina gledanja televizije dovoljnih učenika u časovima	3	4

Pretpostavka se samo delimično potvrdila jer prosečna dužina gledanja televizije boljih učenika IV razreda manja je od prosečne dužine gledanja slabijih učenika (u tabeli 2 dat je primer prosečne dužine gledanja odličnih i dovoljnih učenika) i to nije u skladu sa datom pretpostavkom, dok u starijim razredima televiziju, u skladu sa ovom pretpostavkom, više gledaju slabiji učenici. Rezultati su sledeći: (kao što je navedeno u tabeli 2) u IV razredima prosečna dužina gledanja televizije dovoljnih učenika u toku dana je 3 časa, a prosečna dužina gledanja televizije odličnih učenika u toku dana je 2 časa, a u VIII razredima prosečna dužina dnevnog gledanja televizije dovoljnih učenika je 4 časa, dok odlični učenici dnevno provode 3 časa pred televizijskim aparatom. Iz rezultata proističe da odlični učenici i u nižim (IV) i u višim (VIII) razredima više vremena posvećuju vantelevizijskim aktivnostima od ostale dece.

U okviru ovog poglavlja treba reći i o aktivnostima kojima učenici posvećuju u toku dana najviše vremena. Učenici nižih (IV) razreda su se složili da najviše vremena prosečno provode učeći. Na drugo mesto su stavili igru i zabavu, a tek na treće gledanje televizije. Što se odgovora roditelja tiče, oni su naravno bili skoro jednoglasni da njihova deca najviše vremena provode učeći. To se, kao što se vidi, poklopilo sa odgovorima učenika.

Kod učenika viših (VIII) razreda opet je na prvom mestu učenje, s čim se naravno slažu i roditelji. Za razliku od učenika nižih (IV) razreda kod starijih učenika je na drugom mestu gledanje televizije, dok je na trećem igra i zabava, što je pomalo iznenađujuće.

Dobijeni rezultati se slažu sa rezultatima koje je dobio dr Jovan Đorđević² koji je takođe našao opadanje igre sa uzrastom.

Što se učenja tiče videli smo da televizija ne utiče negativno na tu aktivnost

U koje vreme učenici obično gledaju televiziju i kakav program najviše vole

TABELA 3

	D n e v n o			Svaki dan	Za vreme raspusta	Vikendom
	pre podne	po podne	uveče			
IV razred	19%	36%	43%	7%	37%	56%
VIII razred	2%	11%	87%	–	37%	63%

Druga hipoteza bila je da učenici nižih razreda (IV) najviše gledaju dnevni program (prepodnevni ili popodnevni), a učenici viših razreda (VIII) večernji. To je pretpostavljeno zbog uverenja da su mlađi učenici (IV) više usmereni na dečji program i na emisije koje se prikazuju u toku dana, za razliku od starijih (VIII), koji su u prelaznom periodu i kojima je izuzetno pojačano interesovanje za emisije koje interesuju odrasle. Mlađi učenici su više usmereni na dečji program i na emisije koje se prikazuju u toku dana, kako zbog svojih interesovanja, tako i pod pritiskom roditelja.

Rezultati su potvrdili ovu hipotezu. To se vidi iz tabele 3.a.

Učenici nižih razreda (IV) „zaista” najviše gledaju dnevni program (prepodnevni ili popodnevni) i to u 55% slučajeva, dok u 45% slučajeva gledaju više večernji program. Za razliku od učenika nižih razreda (IV) učenici viših razreda (VIII) mnogo više gledaju večernji program od dnevnog

(prepodnevnog i popodnevnog). 87% učenika je odgovorilo da gleda najviše večernji program, dok je samo 13% odgovorilo da gleda više dnevni (prepodnevni i popodnevni) program.

Kada se saberu rezultati dolazi se do zaključka da ovi ispitanici (učenici IV i VIII razreda) najviše gledaju večernji program, a u vezi sa tim interesantna je izjava lekara iz socijalne službe u Hamburgu, dr Frejera, koji kaže: „Dokazano je da se kod dece posle gledanja televizijske emisije znatno pojačava frekvencija pulsa. Jedan čas gledanja televizije uznemirava dečji nervni sistem toliko da dete još dva časa ostaje u prenapregnutom ili razdražljivom stanju”.

Otuda i savet dr Frejera: „Dva časa pre spavanja ne bi trebalo dozvoliti deci da gledaju televizijski program”.

„Televizijska pauza” neophodna je detetu pre spavanja i iz drugih razloga. Berlinski lekar prof. dr Hajnrih Vizerner preporučuje obavezan „odmor od TV” pred odlazak dece na spavanje, jer ona zbog utisaka i uzbuđenja pate od teških snova ili, što je još gore, uopšte ne mogu da se smire i da zaspe”.

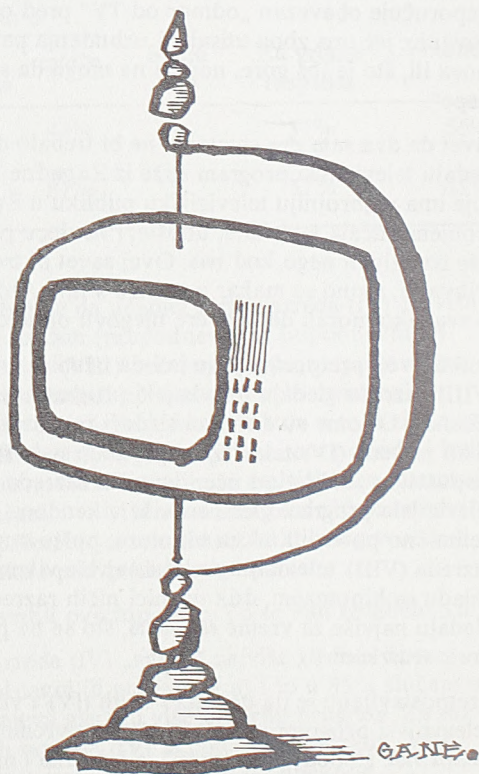
Savet da dva sata pre spavanja ne bi trebalo deci dozvoliti da gledaju televizijski program stiže iz Zapadne Nemačke, zemlje koja ima najbrojniju televizijsku publiku u Evropi, u kojoj je problem uticaja televizije, uopšte, i na decu posebno, mnogo više istraživao nego kod nas. Ovaj savet bi trebalo ako ne prihvatiti, a ono se makar upoznati s njim, dok bi pozvani za to svakako morali da provere njegovu opravdanost.

Pored ovog pretpostavljeno je i da učenici i nižih (IV) i viših (VIII) razreda gledaju televizijski program najviše za vreme vikenda. O tome su dobijeni sledeći rezultati: 54% učenika nižih razreda (IV) televizijski program najviše gleda za vreme raspusta, za razliku od učenika viših razreda kojih 69% televizijski program gleda najviše vikendom. Ovi rezultati su delimično potvrdili takvu hipotezu, pošto samo učenici viših razreda (VIII) televiziju gledaju najviše vikendom, što je u skladu sa hipotezom, dok učenici nižih razreda (IV) televiziju gledaju najviše za vreme raspusta, što se ne podudara sa datom pretpostavkom.

Pretpostavljeno je da učenici i nižih (IV) i viših (VIII) razreda televizijski program najviše gledaju za vreme vikenda jer tada imaju više slobodnog vremena, a i dužina i mogućnost izbora televizijskih emisija su veći. Za dve mogućnosti: kad dođeš kući iz škole ili „za vreme raspusta” pitanje nije postavljeno iz sledećih razloga: kada dete dođe kući, posle napornog dana u

školi, obično ima da radi i domaće zadatke i da uči, pa mu ostaje malo slobodnog vremena koje ne bi trebalo da utroši gledajući televiziju. Za mogućnost: „za vreme raspusta” pitanje nije postavljeno zbog toga što većina dece to vreme provodi na zimovanju ili kod babe i dede van mesta boravka.

Što se tiče učenika viših razreda (VIII) pretpostavka se potvrdila, dok učenici nižih razreda (IV) nisu potvrdili pretpostavku, verovatno zbog toga što raspust provode uglavnom kod kuće.



Mr Nevenka Perković

NAJNOVIJA ISTRAŽIVANJA U OBLASTI RADIJA I TELEVIZIJE U ŠVEDSKOJ

Odeljenje za istraživanje auditorija i programa švedskog radija i televizije obavilo je u toku 1980/81. godine niz veoma zanimljivih istraživanja.* Delatnost ovog Odeljenja je istraživanje medija radija i televizije i njihovog auditorija, ali se, ponekad, delokrug rada proširuje i na druga sredstva masovnih komunikacija i na pojave koje imaju širi društveni značaj, uglavnom radi toga da bi se bolje razumelo ponašanje publike prema medijima i da bi se potpunije sagledale druge pojave u vezi sa njima. Kako je reč o istraživačkoj delatnosti u jednoj razvijenijoj zemlji koja ima mogućnosti da je obavlja u širokom spektru kvalitetno obavljenih aktivnosti zasluži da se i javnost van Švedske s njom upozna, naročito stručna. Stoga ćemo predstaviti istraživanja obavljena u 1980/81. godini navodeći ih pojedinačno, jer se jedino tako može najpotpunije dobiti uvid u široku lepezu problema, tema, kao i metoda kojima se Odeljenje za istraživanje bavilo. Radi veće preglednosti, istraživanja ćemo predstaviti grupisana po oblastima.

1. PROGRAMIRANJE, VREDNOSTI, UTICAJ

Uloga istraživanja u oblasti koju predstavljamo kao prvu je, u krajnjoj nameri, da ispita efekte TV programa na ponašanje, mišljenje, vrednosne norme i stavove gledalaca. Zbog toga što je reč o višeznačnoj i teško izdvojivoj pojavi, koja izaziva niz problema u ograničavanju određenim istraživačkim tehnikama, svaki pokušaj zasluži da se detaljnije upozna.

Prvo istraživanje u ovoj oblasti „Nasilje, uzbuđenje, alternative” bavi se negativnim efektima nasilja na televiziji kao zabave. Preliminarna metodološka studija obavljena je 1978/79, a tokom 1980/81. ispitano je 1700 dece između 3 i 15 godina. Ukratko, podaci preliminarnog istraživanja indiciraju da nasilje kao zabava budi imitaciju, agresivna osećanja,

* Podaci uzeti iz: Curent Media Research 1980/81, Swedish Broadcasting Corporation, Audience and Programme Research Department, Sweden.

indiferentnost i strah, razvija nerealističko shvatanje stvarnosti, izvrće norme vrednosti kod dece. I pored svega postavlja se pitanje da li je realno da se nasilje ukloni iz zabavnih i informativnih emisija. Kada je reč o nasilju kao zabavi, pitanje je koja bi alternativa mogla da zadovolji potrebu gledalaca za uzbuđenjem kada bi se nasilje uklonilo iz programa. Istraživanje dece, o kojem je reč, pokušava da odgovori na neka od tih pitanja.

Drugo istraživanje „TV svet i realnost” bavi se pitanjem predstavljanja polova na programu švedskog radija i televizije. Jednakost polova je centralna tema tog projekta, ali se, uz to, istražuje vrsta socijalne realnosti koja je prikazana na programu, kao i vrsta ljudi koja naseljava „televizijski svet”. Predmet istraživanja bio je tzv. igrani program emitovan tokom 1980. godine na televiziji: filmovi, drame, serije i animirani crtani filmovi.

Treći projekt u ovoj grupi istraživanja je „Popularna ‚fikcija’ na televiziji”. Misli se na lake igrane programe kao što su trileri, vesterni, kriminalističke serije itd. Te emisije su trenutno u žiži interesovanja švedske kulturne javnosti, a atraktivne su i za veliki broj gledalaca. Do sada se istraživanja u Švedskoj nisu bavila ozbiljno analizom tog programa. Predviđeno je da podaci istraživanja daju određeni doprinos u tekućoj diskusiji koja se vodi među kulturnim radnicima i kreatorima programske politike o uticaju igranog programa na gledaoce. Istraživanje treba, s jedne strane, da pokaže poziciju takvih emisija u celokupnom programu i, s druge strane, sastav auditorija za koji je program atraktivan.

Analiza „Zabava i informisanje na televizijskom programu; dubinska analiza televizijskog programa upotrebom semiološke tehnike” bavila se pitanjem na koji način se faktori kao što su vizuelna forma, sadržaj, boja, zvuk i izgovorena reč koriste u komunikacijskoj poruci i na denotativnom i na konotativnom nivou.

Dalje, predmet istraživanja „Analiza vesti inostranog servisa Švedske radio-televizijske korporacije” bio je materijal telegrafski dobijen od inostranog servisa Švedske radio-televizijske korporacije i korišćen u svim emisijama vesti u periodu od 2 nedelje u oktobru 1980. godine. Analizom je zabeležena geografska regija iz koje potiče vest i registrovani su tipovi vesti koji su u svakoj stavci dati.

U projektu „Predstave o Fincima na švedskoj televiziji” ispitivani su Finci koji žive u Švedskoj. Od njih je traženo mišljenje o tome kako se predstavlja njihova domovina i

kultura u popularnim zabavnim emisijama, sportskim događajima, dokumentarnim i muzičkim emisijama na švedskoj televiziji. Pored istraživanja mišljenja, rađena je i analiza svih emisija na finskom jeziku emitovanih na švedskoj televiziji. Osnovni cilj istraživanja bio je da se sagleda mogućnost i ograničenje televizijskog programa da švedskim gledaocima opiše strane zemlje.

Posebno je zanimljivo da će istraživanja u nastavku obuhvatiti mišljenje Jugoslovena (i Grka) o predstavljanju njihove zemlje i kulture.

Septembra 1980. godine na televizijskom programu emitovana je serija „Žarište na Latinskoj Americi” proizvedena u zemljama Latinske Amerike, a ne u tradicionalno dominantnim proizvođačima televizijskog programa – SAD i zemljama Zapadne Evrope, kao što je to najčešće slučaj. Cilj prikazivanja tih emisija bio je da se švedskim gledaocima pruži slika o tome šta se dešava na južnoameričkom kontinentu data iz perspektive samih zemalja o kojima je reč, kao i da se Šveđanima predstavi domovina sve većeg broja imigranata iz Latinske Amerike. Istraživanje „Žarište na Latinskoj Americi” trebalo je da pokaže do kog stepena su gledaoci obavešteni o bitnim porukama serije, do kog stepena je serija povećala interesovanje gledalaca za Latinsku Ameriku, kao i za prikazivanje sličnih sadržaja na televizijskom programu.

2. ANALIZE KORIŠĆENJA MEDIJA

Istraživanja svrstana u drugu oblast bave se, uglavnom, merenjima obima auditorija radija i televizije. Ponekad je predmet istraživanja merenje auditorija nekih posebnih programa, ali i merenje veličine posebnih sociodemografskih grupa u auditoriju. U okviru ovih istraživanja, prema potrebi, meri se i obim korisnika drugih sredstava masovnih komunikacija.

Poseban projekt u ovoj grupi istraživanja posvećen je „Merenjima televizijskog auditorija”. Tokom 1980/81. obavljeno je nekoliko istraživanja (od 5.IX do 8.X i od 17.XI do 19.XII 1980. i od 19.IV do 29.V 1981. meren je auditorij odraslih, a od 21.I do 8.II 1981. meren je dečji auditorij). Rezultati istraživanja prikazuju se u dnevnim tabelama koje se distribuiraju jednom nedeljno zajedno sa nedeljnim sumarnim pregledom i u periodičnim izveštajima koji se odnose na specijalne teme. Sačinjavaju se i sekundarne analize tematski

pripremljene na osnovu podataka tih istraživanja kao npr. o tome ko su „teški” gledaoci (tj. gledaoci koji mnogo prate program), o gledaocima filmova na televiziji, muzičkih emisija, o regionalnim razlikama u načinu gledanja programa itd.

Poseban projekt posvećen je „Merenjima radio-programa”. Tokom 1980/81. merenje je obavljeno tokom dva jednonedeljna perioda (od 10.XI do 16.XI 1980. i od 16.III do 22.III 1981.)

Kao poseban zadatak obavljena su „Merenja auditorija lokalnog radija”. Slušaoci 24 lokalne stanice, koliko ih ima u Švedskoj, opisani su u kvantitativnom smislu u inicijalnom istraživanju koje je obavljeno tokom 1978/79. godine. U to vreme, pored slušanja radija, ispitivane su dnevne obaveze slušalaca, navike u slobodnom vremenu, čitanje novina, a ispitivani su i stavovi slušalaca o lokalnom radiju. Dodatna istraživanja obavljena su 1980/81. U svakoj godini ispitan je auditorij po četiri lokalne stanice. U svim oblastima intervjuisan je uzorak od 450 ljudi o tome šta slušaju. Pitanja su se odnosila i na lokalni program i na program koji se istovremeno emituje i na Prvom i na Drugom kanalu Švedskog radija. Istraživanja su koncipirana tako da njihovi podaci omogućuju poređenje sa podacima ranijih istraživanja.

Podaci navedenih istraživanja ukazuju da slušanje lokalnog radija varira značajno od regiona do regiona. Analiza podataka takođe pokazuje regionalne varijacije u dnevnom obavljanju poslova i u slušanju radija u satima kada se emituje program lokalnih stanica. Da bi se dobili precizniji podaci o ponašanju slušalaca u različitim regionima planirano je posebno istraživanje pod nazivom „Geografske razlike u slušanju radija”. Podaci ovog istraživanja trebalo je da pokažu da li je slušanje radija podjednako rašireno u celoj zemlji, ili navike slušanja variraju od regiona do regiona; da li različite podgrupe korisnika radija slušaju program isto, više ili manje u različitim delovima zemlje, da li variraju preferencije programa itd.

Istraživanje „Deca, omladina i radio” rađeno je da bi pružilo podatke koliko švedska deca i mladi slušaju radio i kako selekcionišu emisije. Studija je takođe trebalo da pokaže da li slušanje radija varira sa godinama starosti, sa specifičnim interesovanjima dece i omladine i sa aktivnostima u slobodnom vremenu, a trebalo je da posluži i kao osnova za procenu valjanosti sheme dečjih i omladinskih emisija.

Sledeći projekt koji se takođe bavi decom je „Deca u auditoriju”. Odnosi se na navike gledanja televizije i slušanja

radija kod dece ispod 9 godina. Svrha studije bila je da pruži podatke za planiranje dečjeg programa.

Još jedno istraživanje iz te grupe „Auditorij-radio-muzika”, odnosi se na muzički program radija. Auditorij muzičkog programa radija meri se u okviru redovnih sondaža. Poseban projekt o muzičkom programu rađen je zbog toga što se smatra da je radio glavni „distributer” muzike za publiku u Švedskoj. Drugi kanali kojima se distribuira muzika su živo izvođenje, ploče i kasete. Istraživače je interesovalo u kakvom su odnosu ti različiti kanali za distribuciju muzike jedan prema drugom, tj. kako se oni upotrebljavaju i kako se njihovo korišćenje menjalo u poslednjih 10 godina. Ovo je važno stoga jer mediji nisu samo distributeri muzike, oni su takođe i stvaraoci mišljenja putem muzike i pokretači promena. Pored toga muzika ima, naročito kod mladih, nekoliko drugih funkcija izazivajući određena uzbuđenja, pojačavajući osećanje grupnog identiteta kao i tzv. eskapističku funkciju kojom pomaže da se „pobegne” iz sveta svakidašnjice koja se često pojedincu ne dopada. Te funkcije mogu da se zadovoljavaju putem različitih medija, među kojima je radio prvi.

Projekt „Barometar medija” uveden je da bi se dobila kompletna slika o korišćenju svih sredstava masovnih komunikacija. Napred pomenuta istraživanja „Merenje televizijskog auditorija” i „Merenje auditorija radio-programa” daju sliku o slušanju radija i gledanju televizije, a ovo istraživanje treba da pruži podatke o tome kako često i kako mnogo ljudi čitaju knjige i novine, slušaju ploče itd. Inicijalno istraživanje obavljeno je 1979. godine i od tada se obavlja jednom godišnje. Takva frekvencija istraživanja smatra se dovoljnom za registrovanje trenda u korišćenju sredstava masovnih komunikacija.

3. INFORMATIVNA ULOGA, RADIJA I TELEVIZIJE

Istraživanja koja se bave jednom od najznačajnijih uloga radija i televizije, informisanjem korisnika, svrstana su u posebnu, navedenu kao treću, oblast.

Prvo od tri istraživanja iz ove grupe „Prikazivanje realnosti u obrazovnim televizijskim emisijama” obavljeno je 1980. godine. Te godine emitovana je obrazovna televizijska serija „Ima li alternative za naftu” (emitovano je po 6 emisija na televiziji i isto toliko na radiju). Istraživan je sadržaj serije i

mišljenje auditorija o emisijama. Vršena je i evaluacija serije sa stanovišta ispunjavanja pedagoških ciljeva.

Sledeće istraživanje je „Šta nam emisije vesti kazuju? Analiza razumljivosti sadržaja pojedinih stavki vesti.” Rađena je analiza sadržaja vesti i analiza razumljivosti pojedinih stavki vesti. Na osnovu rezultata prethodnih eksperimenata sa emisijama vesti i rezultata prethodnih odgovarajućih drugih istraživanja, u pomenutom istraživanju analizirana je produkcija vesti emitovana na programu radija i televizije tokom jedne nedelje. Analiza opisuje kompoziciju pojedinačnih stavki vesti (strukturu poruke) i raspravlja o tome kako auditorij percipira sadržaj.

Projektom „Deca i razumevanje programa” istražuje se kako deca razumeju televizijski program. Deca gledaju televiziju i zna se koju vrstu programa najčešće prate. Međutim, mnogo manje se zna o tome kako ona razumeju ono što vide. Razlog je činjenica što je intervjuisanje dece delikatan poduhvat koji zahteva dosta vremena.

Razumevanje televizijskog programa od strane dece nije predmet interesovanja samo u Švedskoj. O tom problemu može dosta da se sazna i iz studija u drugim zemljama. Odeljenje za istraživanje švedskog radija i televizije trenutno skuplja zaključke inostranih rezultata istraživanja koja se bave razumevanjem TV programa od strane dece. Iako je prvi cilj ovog posla da se stekne predstava kako deca vide i razumeju televizijski program, prikupljaju se takođe podaci i kako deca opažaju pokretne i nepokretne slike, o moći dece da shvate narativnu tehniku upotrebljenu u televizijskom programu i kako razumeju bajke i drugu prozu itd.

4. OČEKIVANJA, OSEĆANJA I PROCENJIVANJE

U četvrtu grupu svrstana su istraživanja koja se bave problemima kako iskustvo, mišljenja i ubeđenja utiču na percepciju i prihvatanje programa. Neka od njih se bave metodološkim problemom ispitivanja te pojave, dok se druga bave samom pojavom kao takvom.

Cilj projekta „Testiranje novog metoda za istraživanje gledalaca televizijskog programa” je da unapredi metodu anketnog ispitivanja auditorija. Istraživanja koja se bave procenom programa od strane auditorija propuštaju da uzimaju u obzir osobenosti različitih tipova televizijskog sadržaja. Prvi

zadatak ovog istraživanja stoga je da odredi koje su dimenzije iskustva najbitnije za različite vrste programa.

Projekt „Slušanje radio-drame” ne bavi se samo pitanjem, kao što se to najčešće radi, koliko ljudi sluša i ko sluša, nego i pitanjem kako se radio-drama sluša, šta slušaoci misle o selekciji emitovanih drama, vremenu emitovanja, i o svemu onome što radio-drama može da znači za pojedince.

Projekt „Slika radija – šta mislimo o radiju” ispituje mišljenje slušalaca o radiju. Poznato je da radio ima svako u Švedskoj. Većina ljudi sluša radio svaki dan. Stariji ljudi slušaju više nego mlađi. Često se radio sluša istovremeno sa obavljanjem drugih poslova. Ponekad se sluša radi „društva”, ili kao rutinska aktivnost. Projekt o kojem je reč sastoji se od sekundarnih analiza ranije skupljenih podataka i treba da odgovori na niz pitanja koja smo upravo pomenuli.

Istraživanje „Televizija viđena očima dece” pokušava da sagleda kako vrlo mala deca vide taj specijalni „televizijski svet”. Da bi se dobilo bolje poimanje dečje percepcije odnosa, procesa mišljenja itd. tehnika istraživanja u ovom projektu preuzeta je iz razvojne psihologije. Reč je o dubinskom intervjuu. Ova tehnika razlikuje se od drugih intervju-tehnika po tome što pretpostavlja intimniji odnos između intervjuera i intervjuisanog. Sedelo se pored dece u vreme gledanja programa posmatrajući i beležeći njihove komentare. Postavljala su se naknadno i pitanja. Često je zaustavljano emitovanje, „zamrzavana” slika i deca su pitana šta vide, šta su videla i šta očekuju u sledećim scenama. Taj neformalni intervju je trebalo da pruži osnovu za studije razumevanja televizijskog programa od strane većeg broja dece, pa i za nacionalno istraživanje u kojem će roditelji posmatrati svoju decu za vreme gledanja programa, beležiti njihove reakcije i interesovanje.

Kao i prethodno istraživanje i istraživanje „Potrebe i interesovanja dece” bavi se najmlađim gledaocima. Kasno u zimu 1980. godine ispitan je reprezentativan uzorak dece od 3 do 15 godina u Švedskoj. Predmet istraživanja bila su interesovanja dece, navike gledanja televizije, opsluživanje funkcija putem televizije, šta im se sviđa, šta nalaze da je uzbudljivo, o čemu najčešće misle i o čemu bi želeli da znaju više. Njihovi odgovori, koji treba da se prezentiraju u seriji izveštaja, treba da pruže informacije i o deci i o mladim tinejdžerima, i da daju specifične sugestije za stvaraoce radio i televizijskog programa, kao i za ljude iz oblasti kulture koji rade za decu.

U studiji „Nepriistrasno i činjeničko opažanje” specijalno selekcionisane grupe ljudi pozvane su da vide „činjeničnu” emisiju i istovremeno su beležene njihove reakcije na nju. Cilj istraživanja bio je da se demonstrira koliko „objektivno” viđenje emisije zavisi od ličnog uverenja i vrednosnog sistema gledaoca. Naime, smatra se da kada se čovek suoči sa izjavom koja je suprotna njegovim ličnim uverenjima, postoji tendencija da je odbaci (emisiju, članak, mišljenje ili nešto drugo) dok, nasuprot tome, postoji tendencija da se prihvate sve izjave (tj. emisije, članci, mišljenja) koje se slažu sa sopstvenim uverenjima. Izgleda da je taj mehanizam prihvatanje-odbacivanje dosta nesvestan proces i da ima malo veze sa stvarnim činjenicama, tj. „istinom”. Zbir svih ličnih verovanja i vrednosti formira šablon jedinstven za osobu. Dalje, ako se uzdržimo od ulaženja u detalje, možemo identifikovati grupe pojedinaca sa sličnim sistemom vrednosti. Znajući sisteme vrednosti i verovanja pojedinih grupa ljudi možemo, sledeći mehanizam prihvatanje-odbacivanje, predvideti koliko data emisija može biti prihvaćena kao istinita u nekim sredinama, odnosno neprihvaćena u drugim.

Koncept prihvatanje-odbacivanje, prema istraživanju o kojem je reč, je ipak nesiguran. On može da bude specificiran na mnogo načina.

5. ISPITIVANJE SLIKE I TEKSTA

U ovu grupu svrstana su eksperimentalna istraživanja upotrebe teleteksta, pokreta očiju za vreme praćenja televizijskog programa itd. Prvo istraživanje „Beleženje pokreta očiju – testiranje novog metoda” omogućeno je upotrebom oftalmografa u eksperimentu. Registrujući pokrete očiju oftalmografom može se slediti pogled posmatrača direktno na televizijski ekran. Pokreti se istovremeno registruju na traku radi naknadne analize. Na taj način se, sa visokim stepenom preciznosti, može odrediti gde je na televizijskom ekranu gledalac fiksirao svoj pogled tokom praćenja televizijskog programa. U sadašnjoj etapi glavno interesovanje bazirano je na testiranje tehnike ispitivanja pokreta očiju. Ako se taj metod pokaže korisnim, kao što sada obećava, moći će da pruži informaciju o procesu posmatranja televizijskog programa u momentu percepcije.

Osobe na televizijskom ekranu koje govore vesti, ili nešto drugo, gledaju pravo u kameru jer smatraju da tako najbolje „uspostavljaju kontakt” sa gledaocima. Projekt „Neverbalna

komunikacija na televiziji" proverava suprotnu hipotezu da gledanje pravo u kameru ne proizvodi najbolji kontakt sa gledalištem.

U eksperimentu rađenom tokom zime 1980. godine mala grupa subjekata gledala je seriju fotografija i od njih je traženo da odrede fokalnu poziciju očiju na svakoj fotografiji. Preliminarna analiza rezultata eksperimenta ima tendenciju da potvrdi hipotezu. To jest, vrlo retko su subjekti ocenili gledanje „pravo u kameru” kao optimalni kontakt.

Istraživanje „Procena uspešnosti eksperimenata sa teletekstom” rađeno je na zahtev vlade. Teletekst se može upotrebiti za emitovanje vesti u obliku teksta ili titlova na programu. U eksperimentima, o kojima je reč, emisije su titlovane kao pomoć gluvima i onima koji slabo čuju.

Tokom proleća 1979. godine televizijski aparati opremljeni teletekst-uređajem smešteni su u kuće 160 osoba. Učesnicima u istraživanju dato je uputstvo kako da koriste tehniku. Probni period je počeo u septembru 1979. godine i trajao je nekoliko meseci. Planirano je da se, ako se teletekst pokaže kao uspešna pomoć gluvima i onima koji slabo čuju, uvede 4 sata nedeljno programa sa teletekstom. Uspešnost tehnike procenjivana je prema tome koliko su često učesnici u eksperimentu gledali emisije snabdevene teletekstom i koliko su zadovoljni uslugom. Procenjivano je i tehničko predstavljanje sistema, ali su procenjivani i socijalni efekti koji se smatraju i najvažnijim.

6. POSEBNE STUDIJE

U grupu posebnih studija stavljena su ostala istraživanja ili poslovi koji ne pripadaju nijednoj ranijoj oblasti, ali ni među sobom nemaju izrazitu srodnost.

Prvi projekt „Podaci o deci u Švedskoj” rađen je na zahtev Švedske fondacije za pomoć deci, koja je ponudila Odeljenju za istraživanje auditorija i programa da sumira istraživanja rađena poslednjih 5 godina o svakodnevnom životu dece, slobodnom vremenu, zdravlju, porodičnoj i široj sredini, o deci imigranata, o hendikepiranoj deci itd. Predviđeno je da se zaključci publikuju u obliku knjige u kojoj će biti koncentrisani „goli” podaci, bez značajne teorijske razrade problema. Zamišljeno je da publikacija služi kao priručnik u toj oblasti.

Kompanije radija i televizije koje se nalaze unutar udruženja švedskog radija i televizije proizvode emisije za kulturne

manjine, većinom imigrante. Nekoliko studija Odeljenja za istraživanje pokazalo je da su kulturne manjine konzumenti masovnih medija i da radio i televizija igraju, među njima, vitalnu ulogu kao kanali informisanja i širenja kulture. Stoga je predviđena grupa istraživanja koja se odnose na „Manjine i medij radija i televizije”. Formirana je radna grupa od predstavnika kulturnih manjina i predstavnika Radija i Televizije radi davanja ideja i sugestija za istraživanje i auditorija manjina, kao i emisija koje se pripremaju za njih.

Tokom 1981. godine Odeljenje za istraživanje sprovedo je treću studiju „Antene i kvalitet prijema programa” (prethodne dve su rađene 1972. i 1976). Istraživanje je sprovedeno u zajednici sa Švedskom telekomunikacijskom administracijom. Obavljeno je u okviru redovnog merenja auditorija i imalo za cilj da pokaže nekoliko činjenica: tipove radio i televizijskih antena koje korisnici upotrebljavaju, kvalitet prijema programa, uzroke slabe čujnosti i loše vidljivosti programa, broj radio i televizijskih aparata u švedskim domaćinstvima, frekvencije kojima su radio-prijemnici opremljeni za slušanje inostranih radio-stanica, švedskog radio-programa za inostranstvo, lokalnih radio-stanica van oblasti u kojoj živi slušalac i radija u kolima, kao i frekvencije kojima su televizijski aparati opremljeni za gledanje televizijskog programa iz susednih zemalja.

Da bi unapredilo vlastitu delatnost Odeljenje za istraživanje švedskog radija i televizije opremilo se E 1550 programom. Reč je o kompjuteru koji raspolaže bazom podataka na tri nivoa. Na prvom nivou su podaci o pojedincima, tj. podaci o demografskim karakteristikama i navikama gledanja svakog respondenta. Na drugom nivou nalaze se podaci o programu, tj. o karakteristikama svake emitovane emisije i o njenom auditoriju. Na trećem nivou nalaze se tzv. dnevni podaci, tj. podaci za svaki dan emitovanja: o onome šta je emitovano i statistički podaci o auditoriju. Smeštanje podataka o programu i auditoriju u bazu podataka na ovaj način omogućuje Odeljenju da efikasno i brzo uradi raznovrsne analize neophodne korisnicima njegovog rada ili samoj službi.

Kao što se vidi projekti Odeljenja za istraživanje auditorija i programa švedskog radija i televizije tematski su veoma raznovrsni i vrlo značajni za sagledavanje različitih fenomena kako za praktičnu primenu, tj. programiranje, tako i za dalji teorijski rad, tj. za razvijanje fundamentalnih znanja.

Aleksandar I. Spasić

O NEKIM OSOBENOSTIMA PREVOĐENJA ZA TELEVIZIJU

DEFINICIJA I OMEĐIVANJE TEME

U načelu, prevođenje za televiziju ne razlikuje se od prevođenja za druga opštila – knjigu, periodiku, scenu, radio. I u oblasti televizije prevođenje mora da bude verno prenošenje tačnih značenja datog skupa propozicija iz izvornog u ciljni jezik, propozicijama koje izvorniku odgovaraju i čuvstveno-afektivnim nabojem, te analogijski najbližim ritmičkim i zvučnim strukturama.

Međutim, prisustvo slike na televiziji, koja uvek deluje kao element nadzora, značajno utiče na neke zahteve implikovane u ovoj definiciji, ublažavajući jedne a zaoštravajući druge, dok tehničke odlike prijema televizijskog programa nameću naročite zadatke i otežice, o kojima će posebno biti reči.

Malobrojni primeri navedeni u ovom saopštenju uzeti su iz desetogodišnjeg televizijskog iskustva autora, uredničkog i prevodilačkog, na Televiziji Beograd, sa povremenim pozivanjem na praksu Jugoslovenske radio-televizije u celini i, kadikad, na praksu drugih televizijskih centara Evrope.

TIPOVI PREVOĐENIH SADRŽINA

Za televiziju je osobena raznovrsnost sadržina koje se prevode, što postavlja izvesne naročite zahteve u vezi sa brzinom i neposrednošću rada prevodioca.

U televizijskom programu tako susrećemo prevode:

1. izravnih slika stvarnosti,
2. dokumentarno-obrazovnih sadržina i poruka,
3. umetničkih tekstova – prilagođenih ili posebno pisanih.

Izravne slike stvarnosti obuhvataju dva osnovna oblika:

- a) dnevne vesti, i
- b) prenose svakovrsnih događaja.

Dnevne vesti koje valja prevoditi JRT dobija od Evrovizije i Intervizije, na engleskom ili ruskom. Rede stižu kratke filmske ili elektronskim signalom dostavljene vesti na drugim jezicima. To su vesti pisane osnovnim novinarskim jezikom, svedene leksike i prostih sintaksičkih konstrukcija (obično „basic English”) te, načelno uzev, njihovo prevođenje ne bi trebalo da postavlja nikakve probleme i ne bi zasluživalo pomena, sem u svrhu klasifikacije.

No, uprkos prevlasti velikih kulturnih centara i jezika, fenomen „globalnog sela”, smanjujući svet, suočava prevodioca sa nizom novih pojmova, imena i naziva, pa i novih kulturnih obrazaca, što od njega zahteva krajnje precizan rad, dobro uho i sveprisutnu sumnju u valjanost obavljenog posla.

S druge strane, neophodnost da se vest odmah uključi u program zahteva efikasnu i jasnu sposobnost odlučivanja. Ipak, nije sve tako pogibeljno. Vesti stižu svakoga dana oko podne, i kratke su, što znači da se do večeri – do *Dnevnika* – mogu valjano prevesti i obraditi, uz proveru praktično svih činjenica. Zašto se to često ne čini pitanje je koje izlazi iz okvira ovog teksta, a bez odgovora na nj teško da ćemo ikad saznati da li se onaj palestinski logor kraj Bejruta zove

Burbražnije, Buržbražnji ili Burž-Branji, ili kako se doista preziva sadašnji predsednik Libana i brat ubijenog Bešira (ili Bašira) – Džemail ili Džamail.

Izravni prenosi se, ako dolaze iz inostranstva (sportska takmičenja, „igre bez granica”, Novogodišnji koncert u Beču, na primer) najčešće prate komentarom našeg posmatrača-novinara, bilo na licu mesta ili u takozvanoj „režiji programa” u našem centru koji emituje prenos. Tu se pitanje prevoda nameće samo onda kad dođe do greške, zabune ili sukoba na terenu ili sceni, u kojoj prilici komentator automatski biva dužan da tačno prevede ono što se govori na mestu zbivanja. Svi zahtevi na koje mora da odgovori prevodilac vesti važe i u ovom slučaju, ali su zaoštreni brzinom odvijanja događaja, i potrebom da komentator besprekorno poznaje govorni jezik učesnika u zbivanju, kao god i pravila igre čijim je kršenjem došlo do nesporazuma.

Tako se ovaj vid prevođenja za televiziju najviše približava simultanom ili konsektivnom prevođenju. Mislim da je izlišno opisivati i primerima podsećati na to kako se tim prevodilačkim zahtevima odužuju standardni komentatori prenosa u okviru mreže JRT, ali njihovi propusti u tom ipak marginalnom prevodilačkom poslu odista su nevažni prema

prestupima koji se čine u drugim vidovima prevodilaštva na televiziji.

Dokumentarno-obrazovne sadržine i poruke obuhvatale bi sve dokumentarne, putopisne, školske i opšteobrazovne emisije, kontakt-programe, feljtone i vremeplove. Prevođenje ovakvih tekstova značajno je koliko i prevođenje onih umetničkih, ali se od njih razlikuje pomeranjem naglaska na elemente sadržine. Tako njegove specifične odlike treba da budu

- besprekorna tačnost,
- jasnost i sažetost,
- ubedljivost i podsticajnost

Ništa na televiziji ne deluje gore od raskoraka između slike i teksta – kada se, na primer, vide kitovi-ubice, a tekst prevoda govori o velikim ajkulama. Neodgovornost naših prevodilaca emisija s ovakvom sadržinom dosta je upečatljiva, i ne može se ničim pravdati.

Tako smo na našim programima mogli da vidimo ribe-device (damselfish) umesto češljoljuski, i ribe-papagaje (parrot-fish) umesto papigača, rase (wrasse) umesto usnača (Labridae), mogli smo da se divimo lepotama džamije Moska Al-Aksa (mosque), da se stalno čudimo brzini čite (chitah) umesto geparda, kao i broju grla u stadima „divljih životinja” ili vildebesta (wildebeest), a ne gnuova. Slično je s umetničkim slikama Četiri majke iz Kinsija – majstora Katrmera de Kensija.

Rečju, apsolutna tačnost je ovde uslov koji se mora ispuniti, nikakva „interpretacija” nije dopuštena, a jedino moguće priređenje jeste sažimanje iskaza, koje može da nametne činjenica da je, recimo, srpskohrvatski prevod uvek za oko 10 posto duži od engleskog izvornika. (Ova obaveza priređivanja, međutim, ne važi za prevode sa francuskog ili ruskog.)

Jasnost i sažetost u prevodima dokumentarno-obrazovnih emisija podrazumeva savršen uvid u sadržinu, besprekorno razumevanje svih značenja, konstrukcija i pojmova, i veliku veštinu u korišćenju ciljnim jezikom – to jest, sposobnost za stvaranje preciznih i sažetih sintaksičkih sklopova. Međutim, da bi se svi ovi uslovi ispunili, nije dovoljno samo poznavanje jezika, pa tako ni prevođenje sa takozvane „šot-liste” (shot-list – popis kadrova sa tekstom) ili „dijalog-liste”. Vizuelno upoznavanje sa materijalom je *conditio sine qua non*. Kada ono izostane, dobijamo primere koji slede.

U jednoj od emisija popularne serije „Ne pitajte mene” (emituje je Školski program TVB), čuveni Devid Belami kaže: „Well, Mrs. Halbeach, with my super, high rise, slimline,

seethrough, do-it-yourself beehive, I'll try and answer the question". Dakle, „Pa, gospodo Halbič, pomoću moje visoke, vitke, prozirne, amaterski načinjene super-košnice, pokušaću da odgovorim na to pitanje". A prevodilac piše: „Gospodo Halbič, uz pomoć mog izuzetno visokog rasta, vitke figure i prozirnosti, kao i kod kuće napravljene košnice, pokušaću da odgovorim na to pitanje".

Dve emisije kasnije, u istoj seriji, jednako čuveni Magnus Pajk objašnjava penušanje tečnosti s ugljen-dioksidom, pa u jedan mah veli: „Although a glass is fairly smooth, it in fact has little bits sticking up". Ili, „Mada je čaša prilično glatka, ona u stvari ima mala ispupčenja". Isti prevodilac prevodi: „Iako je čaša prilično mirna, ipak po njoj se nešto kreće".

Ovakva humoristička obogaćenja televizijskog programa posledice su negledanja materijala koji se prevodi, nedovoljnog poznavanja izvornog jezika i nesposobnosti valjanog korišćenja ciljnim jezikom.

Ubedljivost i podsticajnost prevodâ dokumentarno-obrazovnih sadržina na televiziji automatski se ostvaruje zadovoljavanjem prethodnih uslova, zahvaljujući superponiranju tačnog i sažetog iskaza sa slikom koja se istovremeno gleda.

Umetnički tekstovi nalaze se u televizijskim emisijama vokalne ozbiljne i zabavne muzike, dramama, kinematografskim i televizijskim filmovima, izborima poezije i dramatizacijama većih proznih oblika (serije po romanima), te raznim zabavnim i drugim lakšim serijama snimljenim posebno za televiziju.

U prevodima ovakvih tekstova naglasak je, za razliku od prevodâ dokumentarno-obrazovnih sadržina, pomećen sa tačnosti na kreativnost, pa bi osnovni zahtevi koje valja ispuniti išli ovim redosledom:

- estetička dovoljnost,
- poetska sažetost,
- ubedljivost i tačnost.

Estetička dovoljnost podrazumeva, razume se, zadovoljavanje osnovnih estetičkih zahteva za svaki književni tekst – složenosti i skladnosti – što prisustvo slike dopunjava zahtevom za primerenošću teksta vizuelnoj građi.

Na primer, u sovjetskom filmu *Robinja ljubavi* reditelja N. Mihalkova, snimatelj koji radi i za revolucionare i za buržoasku filmsku kompaniju u bekstvu od Sovjeta, zaljubljuje se u pomalo otuđenu, dekadentnu i prelepu filmsku zvezdu Olgu, pa joj u jedan mah kaže: „Ah, Оля, Оля, вы настоящая

волшебница!" a prevodilac filma prevodi to iskazom „Ah, Olja, Olja, vi ste prava veštica”.

U drugom sovjetskom filmu, o Jemeljanu Pugačovu, glavni junak, na nečije pitanje gde se nalazio prethodnih godina, kaže „**Я десять лет был странником**“ („Deset godina sam skitao po zemlji”), a prevodilac prevodi „Deset godina sam živeo u inostranstvu”.

Ovakve greške su, rekao bih, manje ishod nedovoljnog poznavanja ruskog (mada je ono očito) a više posledica odsustva prevodilačkog dara, potpunog neosećanja situacije, neuživljavanja u nju i u tekst, kao god i čuvstvene tuposti za delo – što bi inače moralo pokrenuti lične stvaralačke književne snage prevodioca, ukoliko ih ovaj ima.

Zahtev za primerenošću prevedenog teksta slici svakako znači da *non-sense* poezija Mapeta bude prevedena odgovarajućim oblicima, a ne doslovno – kako se pokadšto dešavalo – ili da verbalno „cake” crtanoj slici nađu jednakovrednice i u prevodu, pogotovo što je crtani film i tako „patvorina” stvarnosti, korenito različna od igranog i dokumentarnog filma, shvaćenog kao „iskupljivanje fizičke jave”.

U kostimiranoj televizijskoj drami tipa *Orkanski visovi* nikako ne valja da junakinja pogleda u „ve-ce” (closset), pa ni u plakar – jer su oni tek kasnije ušli ne samo u srpskohrvatski jezik već i u engleski i jugoslovenski život. Ona može da neku svoju stvar potraži u „dolapu” ili „škrinji”, ili da vatru založi u „odžakliji”, a ne u *kaminu*.

Međutim, nemojmo ni tu preterivati. Prevod koji je odista primeren slici mora da istovremeno bude složen i skladan u sebi. Prevelik broj arhaizama vuče ka neskladnom ponašanju tuđeg teksta, koji onda odudara od slike nenaše sredine i naravi. Previše leksičkih noviteta modernizuje tekst koji kadikad mora da ima nekakvu patinu. Previše tuđica je zločin *per se* prema ciljnom, domaćem jeziku.

Sve ono, dakle, što važi za svaki književni prevod važi i za prevođenje umetničkih tekstova za televiziju – sa sveprisutnim osećanjem mere.

Poetska sažetost se može shvatiti kao sastavnica prethodnih odlika – složenosti i skladnosti, te primerenosti slici – jer i najbolji stihovi mogu da budu uništeni svojim prelaskom na sledeću, neodgovarajuću vizuelnu sekvencu – bez obzira na tehnički način prenošenja teksta. Isto tako, nastojanje na celovitosti iskaza nekog junaka – makar bio i vrlo uzbuđen i

govorljiv – može da razori svaku estetsku iluziju, naročito ako odudara od opšteg ritma radnje.

Najzad, poetska sažetost odgovara televizijskom opštilu i načelno – njegovoj svedenoj, geštaltu bliskoj slici (kako podučava Makluan), njegovom brzom smenjivanju slika, akcenata i raspoloženja. Rečju, sažetost iskaza nužna je da bi se ritam televizije pratio odgovarajućim tekstom, te se tako ostvarila ona prekomernost, preobilnost – ili, da ipak upotrebim onu groznu reč, redundantnost – koja je porazna u svakom opštilu sem televizije, a u ovoj je neophodna zbog prirodene joj hladnoće.

Kao i u slučaju prethodnog tipa tekstova, treći se zahtev gotovo automatski ispunjava zadovoljavanjem prva dva. Estetički zaista zadovoljavajući i poetski sažet tekst prevoda biće ubedljiv ako i nemogućno uspe da učini verovatnim, ali uza sve to mora da bude tačan, jer slika počesto razori iluziju stvorenu tekstom, ako je u sadržinskom raskoraku s njim.

Tačnost je osobito nužna u prevodima titlova u nemom filmu, na primer, a ne da se čuvena Čaplinova komedija „na dve rolne” *Easy Street* (*Zezačka ulica*, recimo) prevodi kao *Mirna ulica*, a da se titl u tom filmu koji glasi „A needy but deserving family” (Potrebita ali poštovanja dostojna porodica) prevodi kao „Siromašan a žudi za porodicom”.

Sporno pitanje priređivanja (adaptacije) stalno se nameće u prevođenju za televiziju. U prva dva tipa sadržina nikakvog priređivanja ne sme biti, dok je ono nužno u prevođenju umetničkih tekstova. Međutim, pošto je televizijski rad kolektivno pregnuće, najčešće je teško razlučiti koje su intervencije prevodilačke, a koje uredničke. Kako iskustvo uči, biva da urednik redakcijom popravi tekst, učini ga prikladnijim slici i svrsi emisije, ali se dešava i suprotno – da svojim intervencijama urednik načini kaos u inače primerenom i estetički zadovoljavajućem prevodu.

Ne treba smetnuti s uma ni činjenicu da su televizijske i filmske adaptacije klasičnih ili poznatih književnih dela najčešće plod autora izvornih formi, te da prevodilac samo sledi scenariste i pisce dijaloga. U ovom slučaju opredeljivanje između korišćenja već postojećeg prevoda (koji se za datu svrhu priređuje) ili novog prevođenja postojeće dijalog-liste ili tonskog zapisa mora se ostaviti zajedničkoj brižljivoj proceni urednika i prevodioca.

Čini se da je bolje koristiti uvedene, klasične prevode temeljnih dela (recimo, *Knjige o Jovu*) uvek kada i autori

filmske ili televizijske verzije manje-više poštuju tekst, a da je korenite prerade klasičnih dela (recimo, moderne verzije *Hamleta*) bolje prevoditi po izvornom tonskom zapisu adaptacije.

TEHNIČKI USLOVI PREVOĐENJA ZA TELEVIZIJU

Poslednji opisani tip prevođenja za televiziju uslovno bismo mogli nazvati čistim prevodom – najbližim uobičajenom književnom prevodu. A to nas uvodi i u prvi tehnički vid prenošenja prevoda, glumačku interpretaciju, uz napomenu da načelno nema razlike s obzirom na to da li se prevodi sa teksta drame ili proznog dela, dijalog-liste ili tonskog zapisa.

Estetička dovoljnost, poetska sažetost, ubedljivost i tačnost prevoda umetničkih tekstova koji će se tek tumačiti moraju biti tako uravnotežene da glumci mogu lako da igraju tekst, a publika ga bez ikakvih smetnji prihvata u kulturnom kontekstu ciljnog jezika. Izrazite osobenosti kulture izvornika moraju biti prisutne, u cilju neophodne transparentnosti prevoda, ali mogu i da, u estetičke svrhe, budu unekoliko umekšane, kako kulturni šok u susretu s novim ne bi ugrozio ili poništio estetski dojam prevedenog dela. No, to je više stvar reditelja ili tumača dela, negoli prevodioca.

U načelu uzev, dakle, ako se prevodi umetnički tekst koji će tek da bude igran na ciljnom jeziku, prevodilac treba da se drži merila za prevođenje knjiga namenjenih izdavaštvu, s tim što uredniku mora skrenuti pažnju na osobenosti sredine ili ponašanja junaka koje je teško ili nemoguće rekreirati ili shvatiti u kulturnoj sredini ciljnog jezika (na primer, upotrebu američkih rezervoara za pitku vodu, pravu prirodu *drugstorea* ili *puba*, drukčiji ritam afričkog seoskog života, dramski smisao pevanja u indijskoj drami, itd.).

Sinhronizacija, ili nahsinhronizacija (eng. *dubbing*) – potpuno pokrivanje izvornog tonskog zapisa tekstom prevoda – jeste daleko najčešći postupak za prenošenje prevoda na televiziji. O ovoj tehnikaliji mišljenja su sasvim oprečna. To je, recimo, standardni način prevođenja svih serija i filmova u većini razvijenih zemalja sveta. Kod nas nije uobičajen i, rekao bih, nije popularan, jer su već i suviše dobro poznate anegdote o kaubojima koji u salunu na Divljem zapadu traže „noch einen whiskey”.

Nepopularnost ovog postupka kod nas unekoliko je i posledica nepotpunog poverenja javnosti u informativna opština.

Naime, s pravom se sumnja da tehnički postupak potpunog nahsinhronizovanja pruža najbolje mogućnosti za manipulaciju tekstem, za odstranjivanje svega što se u datoj, ciljnoj kulturi ne smatra društveno ili politički priličnim.

Ipak, rekao bih da su kod nas glavni razlozi izbegavanja toga postupka njegova skupoća, zametnost i obimnost. Treba naći dobre tumače teksta, glasovno i psihološki prilične izvornim likovima, treba dugo raditi, „loviti“ početke i krajeve repli; te slici na ekranu podešavati dužinu i oblike teksta.

Najzad, u izbegavanju ovog postupka možda ima i zdravog kulturnog stava prema stranom izvornom delu – naime, jezik je, sa svojim zvučnim slojem, bitna sastavnica filma, drame, vokalne muzike i sličnih umetničkih oblika. U našoj sredini – sredini supostojanja više osobenih kultura raznih „malih“ jezika – očuvanje tog zvučnog jezičkog sloja stranog jezika jeste kako odraz poštovanja suštinskog elementa strane kulture tako i projekcija naše želje da drugi jednako postupe s nama; s druge strane, obavezno nahsinhronizovanje svih stranih filmskih i televizijskih materijala u Nemačkoj ili Engleskoj, na primer, ishod je samouverenosti u veličinu vlastitog jezika, ustupaka komoditetu publike (često lišene znanja stranih jezika) i nastojanja da se maksimalnim uklanjanjem prepreka između robe koja se nudi i mogućnih potrošača obezbedi što veći ekonomski učinak.

Međutim, verujem da je postupna demokratizacija našeg života uopšte, i naših opština napose, ipak glavni činilac u razmahu jedne osobite verzije sinhronizovanja u našim televizijskim programima. Reč je, dosetićete se, o sinhronizaciji sa prisutnim ali prigušenim (subdued) tonom izvornog zapisa. Iako već dugo mogućna, ova se tehnika poslednjih godina dosta razvila i olakšala usavršavanjem uređaja za beleženje tona – uvođenjem raznih filtera, brzih i preciznijih tonskih mikseta, osetljivijih i selektivnijih mikrofona, itd. U ovom slučaju, prevodilac mora da bude izuzetno pažljiv, jer dobar slušalac i znalac stranog jezika lako može da prati izvorni tonski zapis, nadzirući njime prevod.

Ovaj tehnički postupak prenošenja prevoda ima i nekih nedostataka. Ma kako umešno bio prigušen izvornik, njegovo mešanje s tekstom prevoda zahteva dodatni slušalački napor gledaoca, što može dovesti do razbijanja pažnje preobiljem „šuma“ u televizijskoj komunikaciji. Zato se ovaj postupak primenjuje uglavnom za dokumentarno-obrazovne sadržine, dok se umetnički tekstovi skoro isključivo titlaju.

Titlovanje je najčešći postupak prenošenja prevoda u našoj

bioskopskoj i televizijskoj praksi, za sve „igrane strukture” stranog porekla. (Primeri sinhronizovanja – na primer, Reneov film *Prošle godine u Marijenbadu* – toliko su retki da ih ne vredi ni pominjati.)

Tehnički uzev, u praksi su dosad bila tri postupka:

1. na filmsku traku se upisuju titlovi prevoda, pa se ovi onda uvode u izvorni oblik filma pri izradi pozitiv-kopije namenjene bioskopima (svaki kupljeni film se obično dobija u negativu);

2. titlovi se ispisuju ili kucaju na listovima papira, pa izravno ili preneti na slajdove sa izvornim filmom spajaju u takozvanom „telekino” odeljenju televizijskog centra, prilikom prenošenja filma na magnetoskopsku traku, ili prilikom samog emitovanja (što je vrlo retko);

3. titlovi se, u dvoredima, kucaju na titl-rolnu, koja omogućuje brzo i efikasno upisivanje prevoda istim procesom prenošenja filma na magnetoskopski *tape*.

Kako se vidi, prvi postupak je skoro isključivo filmski, drugi, pak, televizijski.

U poslednje vreme, čitav ovaj zapetljani prosede izvanredno je olakšan uvođenjem takozvanog „Chyron” uređaja – laički rečeno, spojem elektronske pisane mašine i ekrana – koji omogućuje ispisivanje dvorednih titlova na samom ekranu, te tako i trenutnu korekciju svake greške. Ovi se titlovi zatim upisuju na „chyronsku” ploču, koja omogućuje reprodukovanje, kontrolu, upisivanje titlova prilikom prepisa filma na *tape* ili pri emitovanju, ponavljanje svakog pojedinog titla pozivanjem na brojanu elektronsku šifru, brisanje i preskakanje titlova i, što je veoma važno, smeštanje dvorednih titlova u ma koji od pet horizontalnih delova ekrana, ili njihovo proticanje u jednom redu, tzv. *crawl*, takođe na ma kojoj visini, različnim brzinama. Kao posebna obogaćenja, postoje nekoliko tipovi slova, te mogućnost njihovog bojenja praktično svim nijansama spektra.

Ma koliko nam se tehnički činilo preciznim i premoćnim, titlovanje sadrži niz spornih implikacija. Najpre, ono zahteva „priređivanje” teksta, i to u dva smisla. Prvo, u jedan red „chyronskog” titla stane najviše 27 znakova (sa belinama), što postavlja probleme u vezi s podelom reči na slogove i konstrukcijom rečenice. Drugo, neophodnost smenjivanja parova titlova zahteva posebnu sintaksičku osetljivost. Teško je pratiti rečenicu koja se protejski provlači kroz više titlova, i čovek spontano nastoji da svaku završi na kraju nekog dvoreda. Sa starijim tehnikama titlovanja još je teže, jer su titlovi bili još kraći.

Titlovanje isto tako zahteva i priređivanje prevoda u smislu njegovog psihološko-emotivnog uklapanja u radnju. Kako je čitanje uvek sporije od govora, titlovani prevod mora da bude sažetiji od izvornog dijaloga, što može da zahteva vrlo tanane autorske intervencije, jer prebrzo smenjivanje titlova uništava estetički doživljaj. Kada smo već kod toga, načelno se postavlja pitanje štetnog delovanja titla na integritet filmske slike, i o tom spornom pitanju vode se nerešljive rasprave u teoriji i estetici filma.

PITANJE KADROVA

Mada u našim televizijskim centrima ima upravo izvanrednih prevodilaca, obrnuti slučajevi su mnogo češći, o čemu svedoče i malobrojni, ali upečatljivi ovde navedeni primeri. Gore je, međutim, što se o prevodima na televiziji nikad ozbiljno ne govori – a njihov uticaj na nacionalnu kulturu više je negoli značajan – dok povremene oštre primedbe kritike nisu urađale plodom, usled ravnodušnosti rukovodećih ljudi u našim televizijskim centrima. Naime, neodoljivo se nameće utisak da bi prevodilačkim kadrovima u okviru sistema JRT valjalo pružiti svesrdnu teorijsku, kritičku i praktičnu pomoć, u čemu bi republička udruženja i društva književnih prevodilaca mogla da odigraju važnu ulogu.

Prevodilački kadrovi u okviru JRT uglavnom su visokostručni, fakultetski obrazovani ljudi, ali često bez specifične prevodilačke obuke. Praksa je u tom pogledu njihov jedini učitelj. Štaviše, ni kadrovska politika u jugoslovenskim televizijskim centrima ne ide na ruku njihovom dodatnom stručnom usavršavanju, jer o tome, prosto rečeno, niko ne misli. Posebno pitanje prevodilačkih kadrova za uzajamno prevođenje u okviru Jugoslavije, sa jezika i na jezike naših naroda i narodnosti, ostaje u Jugoslovenskoj radio-televiziji nerešeno koliko i u zemlji u celini.

Polazeći od načela da se prevođenje za televiziju suštinski ne razlikuje od prevođenja za druga opštita, moramo zapaziti da tipovi prevođenih tekstova i sadržina, i vizuelna osobenost toga medija nameću neke posebne zahteve prevodiocu, pomeranjem naglasaka preko čitave lestvice implikovanih svojstava prevodilaštva, što se sve još usložnjava tehničkim postupcima prenošenja prevoda, neophodnih a ipak jednako nasilnih u tom relativno sinkretičnom vidu opštenja, gde se vizuelna i auditivna značenja uzajamno dopunjuju i nadziru.

Miroslav Mitrović

O JEZIKU NA RADIJU I TELEVIZIJI

Radio i televizija, saobrazno svojoj prirodi, imaju sopstveni izraz, svoj jezik. U tom „jeziku”, ovaj naš kojim govorimo i pišemo je jedan od elemenata koji ga tvore: upadljivo značajan, za slušaoce – samo govorni (radio) ili takođe važan i neizbežan, za gledaoce – govorni i pisani, ali zbog dominantne i atraktivne uloge kinetičko-vizuelnog prividno u drugom planu (televizija).

Iako je „samo jedan od elemenata” izražavanja radija i televizije, naš jezik (govorni i pisani) je istovremeno i uslov njihovog postojanja kao sredstva komuniciranja među ljudima.

Logično je onda pitanje: kako se koristi jezik na radiju i televiziji, kakvog to ima uticaja na njegov razvoj – da li mu pomaže ili odmaže, koliko i kako radio i televizija svojim odnosom utiču na brigu društva o jeziku, tom osnovnom sredstvu sporazumevanja (i nesporazumevanja) među ljudima?

Tako gledano, verovatno da radio ima neke veće odgovornosti (bez obzira na mnogobrojnost gledalaca televizije), jer je lišen slike, oslonjen samo na zvuk, znači – na reč, znači – na jezik, u jakoj vezi i obavezi da taj jezik neguje koliko god može, da utiče na to da se on i u društvu neguje i razvija.

Već od samog oslobođenja beogradski radio je dosta činio u tom smislu. Prvi lektori, istina, bili su još uvek, po inerciji, oni iz „pisanog sveta” (da ne kažemo baš – Gutembergove galaksije) razmeštali su tačke i zareze, ispravljali mala i velika slova i uopšte, što su bolje znali i umeli, pripremali tekstove za – štampu (!) što, istina, nije bilo nekorisno, ali spikerima ipak ne baš i neophodno ukoliko rečenica, pre svega, nije imala govornu strukturu.

Već 1949. godine Radio-Beograd uspostavlja saradnju na negovanju jezika svog programa sa SANU, preko njenog Odseka za eksperimentalnu fonetiku, a kada se ovaj Odsek odvojio u samostalni Institut nastavlja ugovornu i plansku saradnju s njim. Institut je aktivan u dva pravca:

1) u svojim studijama snima i analizira govor onih koji redovno i profesionalno istupaju pred mikrofonom i

2) delegira jezičke stručnjake (M.Stanić, I.Stevović, P. Nikitović) koji u samom radiju sarađuju sa novinarima i spikerima na pripremanju i realizaciji emisija i u raspravama o aktuelnim, iz svakodnevne prakse iskrslim, jezičkim pitanjima

Šezdesetih godina, u saradnji sa Institutom, čini se korak dalje, značajan za razvoj našeg savremenog jezika: u organizacionu strukturu Radio-Beograda uvodi se, da tako kažemo, „lektorska preventiva” – lektori-akcentolozi, koji rade sa spikerima, glumcima i drugim čitačima i izvođačima, pre čitanja vesti i snimanja drama, reportaža, dečijih i drugih emisija, rešavaju sa njima jezičke nedoumice, utvrđuju sporne akcente, koliko je moguće tekstove prilagođavaju govornom jeziku, traže logične akcente, iznalaze melodiju rečenice itd. Na osnovu analize govora onih koji redovno istupaju pred mikrofonom, organizovani su kursevi i praktične vežbe za spikere i novinare, a „nepopravljivi” su se prestali pojavljivati glasom, govorom

Ubrzo naš društveni razvoj i savremena elektronska tehnika omogućuju masovan pristup, najšire učešće u programima modernih sredstava javnog komuniciranja

Neuporedivo lakše je bilo ranije voditi brigu o jeziku kada je postojao samo jedan Radio-Beograd, nego sada kada su se pojavili razni novi programi (Drugi, Treći i Program 202.), novi medij – televizija (sa svojim programima), Studio „B” i čitava mreža lokalnih radio-stanica. Svi su oni ispunili eter, naše domove, pa i livade (tranzistori) svakovrsnim govorom, „vavilonskom” varijantom našeg književnog jezika

Otkriveno je najzad pravo stanje stvari, koje su neki pogrešno i uplašeno shvatili kao „opštu krizu jezika”

Obuzdavanje ove jezičke stihije nije bilo ometano samo iznenadnošću i silinom njenog naleta, već i malobrojnošću, nespremnošću (nekad i nesposobnošću) pozvanih da se uhvate u koštac sa novom situacijom.

Kada je, pri tom, reč o sredstvima javnog komuniciranja – po mom mišljenju – jedna društvena pragmatistička, pogrešna, ocena i stav odigrali su u ovom pogledu određenu nekonstruktivnu ulogu. Naime, u prvo vreme kod nas je često naziv „sredstva javnog komuniciranja” zanemarinan i svoden samo na jednu svoju sastavnicu – „sredstva informisanja” (Pojmovi su danas raščišćeni, ali u praksi, nezvanično i prećutno, još se često samo ili prvenstveno tako tretiraju.) Time su mnoge kulturne, umetničke i druge komponente

ljudskog komuniciranja, među kojima i briga o jeziku, automatski vrednovane kao drugostepene.

Činjenica da *u prvom momentu* svakog više interesuje *šta* se kaže (stanje na Bliskom Istoku, nestanak vode ili struje u mojoj ulici...) nego *kako* se kaže (jezički pravilno ili nepravilno) dovela je do fetišiziranja, preuveličavanja značaja informativnog i servisnog momenta na štetu ukupnog i dugotrajnijeg društveno korisnog dejstva. Tako smo došli do toga da se još i danas (kada se već i najšira javnost povratila od šoka posle prve „eksplozije informacija i komunikacija“), zaklonjeni „značajem“ političke ili servisne informacije preko radija i televizije, svakodnevno javljaju i lica čiji je jezik primerno – loš, pa čak i sa govornim manama, koje i „tehnički“ ometaju prijem poruke. Svi takvi, nesumnjivo, nisu bez nekih sposobnosti, već samim tim što su do ovakve prilike uspjeli da dođu, ali pošto nisu „podobni“ i da pravilno jezički saobraćaju sa svojim sugrađanima, ne bi trebalo da to čine, bar dok prethodno ne ulože napor da uklone notorne nedostatke, kada je to moguće.

Kako se ne bi pomislilo da je ovo „zagovaranje“ neke „jezičke cenzure“, koja bi mogla da posluži u razne svrhe, objašnjenja radi, dodao bih još ovo: mišljenja sam da uvek može stati pred mikrofoni i kamere, bez obzira koliko pravilno ili nepravilno govori ili ima govornu manu, pojedina ličnost u određenom, nazovimo ga, istorijskom ili bar važnom trenutku; i može svako kao „dokumentarni isečak“ našeg vremena. Ali ko se time profesionalno bavi ne bi smeo istupati sa jezičkim ili govornim manama, jer time on (i njegova ustanova), pored ostalog, javno pokazuje da nema sve potrebne kvalitete za posao koji obavlja. A to onda izaziva razne neugodne komentare i asocijacije.

Briga o jeziku pozorišta, radija i televizije danas je od prvorazredne važnosti, jer smo zahvaljujući silnom napretku i korišćenju elektronike stupili uveliko u – da je tako nazovemo – „usmenu civilizaciju“, u epohu prevlasti govora, usmenog komuniciranja. Satelitska difuzija je povezala čitavu planetu. U najrazvijenijim zemljama (i ne samo u njima) raste broj sve savršenijih radio i televizijskih uređaja, a opada tiraž štampe, pa se čak ukidaju i ugledni listovi sa stoletnim tradicijama.

Naš nepismeni ili polupismeni čovek, koji se zaputio na rad u daleki svet, ne mora da se muči, kao nekada, diktirajući pismo ili deljući sam nezgrapna slova – dovoljno je da okrene telefonski brojčanik i da sve kaže i da sve dozna bolje i potpunije nekog pismima koja bi se nedeljama pisala i danima putovala

Studenti Pravnog fakulteta su tražili kako saznajemo, da se ukinu pismeni ispiti. Oni tim, u stvari, ispoljavaju svoje osećanje duha vremena (reklo bi se – malo preterano, ali to je svojstvo mladosti). Zanimljivo je da su još pre dvadesetak godina na Pravnom fakultetu studenti održavali takmičenje u govorništvu i da je otuda Radio-televizija Beograd dobila neke svoje današnje ugledne novinare-spikere.

Danas se poezija i proza ne štampa samo u knjigama, nego i na gramofonskim pločama u interpretaciji samih autora ili umetnika – majstora reči.

Novinari, a sve češće i književnici, koriste magnetofon da „zapišu” autentičan govor zanimljivih ličnosti i potom prenose taj govorni „materijal” u svoje radove.

„Usmena civilizacija” je diktirala i druge promene i čeka odgovore na mnoga pitanja koja postavlja.

Svakodnevno čete voditelja se improvizovanim govorom obraćaju slušaocima. Zbog obaveza prema Zakonu o javnom informisanju kompletan program Radio-Beograda se danonoćno snima i čuva do određenog roka, jer je velikim delom „živo”, neposredno izveden. Zahvaljujući modernoj tehnici govor danas može da ostavi zapis, zvučni dokument i ne zavisi samo od traga koji je ranije mogao ostavljati jedino u pisanom obliku.

Kažemo: ušli smo u „usmenu civilizaciju”, a reč je zapravo o povratku u – usmenost. Govor je izvoran, praishodni (piši kao što govoriš).

Naravno, to ne znači da je pismenost „najzad” ugrožena ili čak „osuđena na propast”. Naprotiv, ona je trajna i nezamenljiva kao sve velike ljudske tvorevine (pozorište, slikarstvo itd.) koje su s društvenim i tehničkim napretkom često doživljavale periode novog poleta i oslobađale se sebi nesvojstvenog, dublje se približavale sopstvenom izrazu, nalazile svoje pravo mesto. (Pravo mesto – ne kao redosled, ne kao hijerarhijski raspored.)

Preobilje usmenosti donelo je nove ili bolje – izbacilo u prvi plan neke postojeće jezičke probleme.

Veliki broj voditelja koji svakodnevno, naročito u radio-programima, čak i po više časova, poluimprovizovano i improvizovano vode razne vrste ozbiljnih i zabavnih emisija, pored duhovitih iskrica, pritisnuti potrebom popunjavanja predviđenog vremena, prinuđeni su da „proizvode” i silne količine praznoslovlja. Možda će nekome govorne

akrobacije biti korisne (za napredovanje u voditeljskoj karijeri) ali slušaocima svakako neće.

Druga vrsta praznoslovlja, nazvana i „birokratskim jezikom”, ima nekiput obrnuto poreklo – težnju da se sav živi život sabije u ograničeni vremenski isečak, pa u nemoći da se to i postigne pribegava se upotrebi stereotipnih, klišetiranih fraza. Kako poreklo „birokratskog jezika” nije uvek ovako „naivno”, već ima dublje socijalne korene, to se često iza dimne zavese njegove kritike naziru druge pobude i upućuju strelice na sasvim druge mete. Događa se da kritika „birokratskog jezika” i sama bude hermetična, šabloniziranih izraza (samo sada iz drugog fonda fraza), isto tako dosadna i beživotna.

Među odgovorima na jezičke izazove vremena ističu se dva koja su, čini se, manje rešenja, a više nov problem. Jedno je „brzogovoreći” stil, koji karakteriše pojedine spikere, voditelje, emisije, pa i čitave radio-stanice. Ovakvim načinom govora kao da se više želi demonstrirati ritam modernog vremena, poslovnost i sažet izraz negoli da se održava stvarna komunikacija sa slušaocima.

Drugačije reagovanje na „haos” savremenih jezičkih prilika je propovedanje povratka „najdubljim korenima”, nostalgичna težnja za „našim starim, lepim, raspevanim narodnim jezikom”, kojim praktično danas više niko ne govori, pa ni njegovi zagovornici. (Kako nam samo čudno zvuči oplemenjeni, raspevani govor velikana naše romantične glume, sačuvan na retkim gramofonskim pločama.) U savremenosti se moramo zalagati za očuvanje duha i suštine svoga jezika, a ne za reanimiranje „muzejskih eksponata” i njihovo nametanje životu.

Neki smatraju novom jezičkom pojavom uvođenje psovke, „bezobraznih” reči i izraza u javni saobraćaj. Međutim, to je ponajmanje jezičko pitanje. Pre će biti da je reč o refleksu savremene „seksualne revolucije”, detabuiziranju tema iz oblasti seksualnog života, još jedan prilog oslobađanju ličnosti frojdistički shvaćenim oslobađanjem psihičke energije angažovane za ulogu cenzora.

Neophodna je veća briga o jeziku i sa ove i sa one strane mikrofona i ekrana i orijentacija na lektore u tim kućama kao na stručne, ali ravnopravne sagovornike onima koji redovno, profesionalno istupaju pred mikrofonom, kao i organizacija unutrašnjeg rada na negovanju jezika na takvoj osnovi. Pri izboru novih poslenika za takva zanimanja treba poštovati strožiji kriterij pri oceni njihovih govornih i jezičkih kvaliteta.

Potrebno je mnogo više i tako reći svakodnevnih rasprava o spornim pitanjima i kritičkih ocena jezika sredstava javnih komunikacija, pozorišta, predavanja, školske nastave, u časopisima, štampi, na radiju i televiziji. Napisi dr I. Klajna izgledaju kao primer uspešnog tretiranja jezičkih problema interesantnog kako za profesionalno zainteresovane, tako i za širu publiku.

Rasprave o jeziku trebalo bi osloboditi službe drugim ciljevima (nacionalističkim i antinacionalističkim, socijalno-reformatorskim, i tsl.). Takve rasprave, ako su potrebne, neka se vode otvoreno i na „svom terenu“, ali i tada – bar što se jezika tiče -- čistim i jasnim stilom.

Smisao i društvena vrednost današnje borbe za jezik je, smatram, u osposobljavanju svakog pojedinca za svestranije učešće u društvenoj komunikaciji, proširenju čovekovih mogućnosti usvajanja kulturnih, umetničkih, naučnih i drugih tekovina, razvijanju sopstvenih izražajnih sposobnosti i stvaralaštva – a to se postiže usavršavanjem jezika i njegovim negovanjem, jer je upravo jezik taj medij kojim se ostvaruju ovi ciljevi.

MOZAIK I MEDIJI

Prema dosadašnjim saznanjima novine više angažuju levu polovinu mozga a televizija desnu. Leva polovina mozga je racionalna hemisfera u kojoj se verbalni materijal logički prerađuje, desna polovina prihvata i obrađuje slike i sintetizuje ih u celinu. O tome je Elizabet Nele-Nojman (Elisabeth Noelle-Neumann), rukovodilac Demoskopskog instituta u Alensbahu u SR Nemačkoj, govorila na sastanku Međunarodnog udruženja novinskih izdavača u Ženevi.

Izabrao, priredio i uvod napisao

Radoslav Lazić

ASPEKTI TELEVIZIJSKE ESTETIKE

Problemi jezika televizije

Tragajući za dokaznom građom jedne ili više estetika televizije kao umetnosti stižemo do značajne knjige dr Borisa Grabnara *Televizijska drama i drama televizije*, objavljene u Ljubljani još pre deceniju (1973) a koja još uvek, na žalost, nije prevedena na srpskohrvatski, kao nezaobilazno delo jugoslovenske teorije televizije kao umetnosti. Iz Grabnarove vredne knjige ovde objavljujemo dva ogleđa: *Problem televizijske estetike* i *Televizijski jezik*. U prvome Grabnar ukazuje na činjenicu da još uvek nemamo celovitu estetiku televizije, koja bi se zasnivala na nekom čvrstom naučnom sistemu. „Tradicionalna evropska estetika i filozofija – u novom medju je bez moći... Istraživači su već sakupili i nagomilali ogromnu količinu podataka i sistematizovali ogroman broj činjenica, koje sve definišu nastanak i egzistenciju umetničkog dela na televiziji.” U drugom ogleđu dr Grabnar ukazuje na uslovne mogućnosti *televizijskog jezika*, odnosno odsustvo sopstvenog jezika medija: „Istraživač koji pokuša da opiše televizijski jezik, već se na samom početku nađe pred iznenađujućom činjenicom da televizija neverovatnom lakoćom u svoj program uključuje druge medije, njihove sadržaje i oblike. Pošto televizija može da prikaže film, pošto spiker može da izgovara isti tekst kao i na radiju, čini se da televizija uopšte nema svoj jezik, ili pak da je on konglomerat njenih „roditelja” – filma, pozorišta i radija.” Pa ipak, televizija jeste medij umetnosti koja tako uporno traži svoj autohtoni i autentični jezik, koji se u dosadašnjem iskustvu osvedočio u televiziji kao saučesnik u životu.

I u tekstu Gi Desona raspravlja se o interdisciplinarnoj estetici filma i televizije. Njegova teza da „televizija – (nije) film kod kuće” govori o odnosu filma i televizije ili bolje reći o

položaju filma na televiziji. Deson misli da je televizija rođena iz duha radija. „Kod nje (televizije) uho ide u korak sa okom.” Pa ipak, ovo uprošćeno Desonovo gledište treba uzeti s izvesnim rezervama, jer jezik televizije ima složeniju i obuhvatniju sintaksu. Ali treba se složiti s Desonom da je film namenjen velikom ekranu, ipak, *umanjeni film* na malom ekranu. U tome bi se sve komparativne estetike filma i televizije složile bez posebne rasprave. Jezik televizije i njegove oblike, u stvari, treba tražiti u televiziji kao saučesniku života, u događaju prenetom *uživo* na daljinu. Zato se s pravom o televizijskom jeziku mora govoriti kao o *transferalnom jeziku medija*.

Jedan od najznačajnijih poljskih režisera danas jeste bez sumnje Ervin Akser. U dva kratka eseja *Pozorište televizije* govori o osobenostima pozorišta na televiziji, o tom masovnom mediju, ukazujući na izvesne oblike simplifikacije ove drevne umetnosti na malom ekranu. „Pozorište ne može da ponudi izvesne vrednosti kamere i televizijskog ekrana, televizor neće preuzeti funkcije scene.” Jedna umetnost ne može da zameni drugu, autonomija jezika jedne umetnosti je celovita i nedeljiva, pa ipak, savremene tendencije i postignuća moderne umetnosti nam svedoče o intermedijalnoj i integralnoj umetnosti budućnosti i njenim mogućim oblicima.

BBC SKRAĆUJE PROGRAM

Britanska vlada je odlučila da najavljeno skraćivanje inostranog programa BBC sprovede tako što će obustaviti emisije za Maltu, Italiju i Španiju. Na polovinu trajanja skraćuju se emisije na portugalskom jeziku za Brazil i na francuskom za Francusku. Ta skraćivanja su manja nego što se očekivalo, pa će i ušteda umesto tri miliona funti da iznosi samo polovinu te sume.

Boris Grabnar

TELEVIZIJSKI JEZIK

Istraživač koji pokušava da opiše televizijski jezik, već se na samom početku nađe pred iznenađujućom činjenicom da televizija neverovatnom lakoćom u svoj program uključuje druge medije, njihove sadržaje i oblike. Televizija može da prikaže film, da preneše pozorišnu predstavu, spiker može da izgovara isti tekst kao i na radiju, pa se čini da televizija uopšte nema svoj jezik, ili pak da je on konglomerat njenih „roditelja” – filma, pozorišta i radija.

Ipak su već prvi teoretičari televizije, npr. Brec (Bretz) i Stašef (Stasheff) naglašavali da televizija nije ni film, ni pozorište, ni radio. Televizija je samo televizija. Razvila je izvesnu formu izražavanja koja je samo njena. Ključ za razumevanje njenog jezika trebalo bi da je neposrednost. Gledanje na daljinu – tele-vizija – po definiciji ovih teoretičara je: „... osećaj da je ono što gledalac vidi na TV ekranu živa, aktuelna realnost koja se odvija u tom trenutku.”¹

Ova neposrednost je, dakle, samo „osećaj neposrednosti” – osećaj koji je ponekad značajan, ponekad beznačajan. Posve beznačajan je u dramatici, vrlo značajan u sportu, posebnim događajima, aktuelnim diskusijama itd. Pošto se radi samo o osećaju, kod takvih emisija nije važno da li je prenos zaista neposredan. Emisija može biti snimljena i na magnetoskopsku traku, jer ova uopšte ne menja njen oblik i ostale karakteristike.

Ako je, dakle, neposrednost (ili osećaj neposrednosti) suština izražajnih sposobnosti televizije i ključ za razumevanje televizijskog jezika, može se zaključiti da je jezik televizije „jezik same stvarnosti”. Televizija prenosi „nepatvoreni život”, drugim rečima ona sama nema svoj jezik. Televizija, prema tome, ukida razliku između „umetničke stvarnosti” i „konkretno stvarnosti”... Iz ovog uverenja stižu neke teorije o „totalnoj iluziji”, koje se s područja filma sele i na područje televizije.²

A kakvim „jezikom”, dakle, „govori” ova „konkretna stvarnost”, koja se tako nepromenjena seli na TV ekran?

¹ Bretz and Stasheff, „The Television Program”, New York, 1962, str. 10.

² Vladimir Petrić, *Uvođenje u film*, Beograd, 1968, str. 201, i *Osma sila* istog autora, Beograd, 1971, str. 99.

Italijanski teoretičar Umberto Eko (Eco), koji je svojom opštom estetskom teorijom obuhvatio i analizu televizijskog direktnog prenosa, pravilno zaključuje da je svaki neposredni prenos i interpretacija događaja.³ Eko je analizirao strukturu direktnog prenosa i zaključio da televizija gledaoce oslobađa hipnotičke fascinacije u koju ga je uvukla klasična struktura s aristotelovskim zapletom. Njegovo načelo se zove „otvoreno delo” koje je pre svega otvorena struktura. Direktni prenos je napola delo umetnosti, napola delo prirode. Ovo svoje načelo Umberto Eko prenosi čak na specifična pravila televizijske dramaturgije. Ipak treba, ako već tražimo specifičnost televizijskog jezika, da se upitamo u čemu je rediteljeva interpretacija događaja, šta čovek-stvaralac TV emisije dodaje stvarnosti da bi ova mogla da se pojavi na TV ekranu? Organizacija slike, preklapanje kamera, različiti uglovi snimanja, promena naglasaka na detaljima i totalima – mogu, inače, biti značajni. Ipak, samu strukturu događaja, verovatno, suštinski ne mogu da promene i interpretiraju, tj. da događaju daju smisao i značaj.

Potrebne su reči, komentar. Slika prikazuje samo konkretno, reči nas vode do opšteg, do smisla. Reči mogu da raspravljaju o uzrocima, dok mi gledamo posledice. Na tu nužnost upozorio je već filmski teoretičar Rudolf Arnhajm (Arnheim) u jednom članku iz 1935. godine pod naslovom „Proricanje televizije”.⁴

Komentar, svakako, ne može biti ništa drugo do televizijski dodatak događaju. Doduše, imamo i događaje u kojima su baš reči suština samog događaja, npr. razne debate, intervjui itd. – tu slika pokazuje samo čoveka i ono što reprodukuje realnost samo su njegove reči, dakle, medij u mediju, koji nas samo odvaja od konkretnog događaja. Reči, kao što znamo, mogu biti neistinite.

Televizijski komentar mora biti prisutan u svakom slučaju – ne samo da događaju udahne smisao, već i da ga naprosto započne i završi, da mu, dakle, dâ odgovarajući oblik. Prema tome, i kod takvog prenosa ne možemo govoriti o jeziku televizije kao o nemilosrdnoj autentičnosti, kao o „totalnoj iluziji”, o jeziku same stvarnosti, o otvorenom delu i otvorenoj strukturi – nego bolje o zatvorenom delu i zatvorenoj strukturi.

Televizijski jezik je, dakle, posebna simbioza slike i reči, događaja i komentara, znači elemenata posebnog i opšteg. Ova

³ Umberto Eko, *Otvoreno delo*, Sarajevo, 1965, str. 170.

⁴ Navedeno po Petriću, *Osma sila*, str. 69.

simbioza je suštinski drugačija od one na filmu. Suštinski je značajnija uloga govora. Na televiziji se čovek pojavljuje „sada i ovde” kao privid neposrednosti, većinom okrenut gledaocu i u krupnom planu. Osim u dramskim ulogama nikada se ne javlja u ulozi, uvek je, kao u stvarnosti, sa svojim imenom i svojim licem. Taj čovek govori, ili bi trebalo da govori svojim rečima i iskazuje svoje mišljenje. Kad to lice nestane sa ekrana primećujemo vidljivi događaj – iz stvarnosti, s filmske trake ili magnetoskopa – njegova reč često je još uvek prisutna. Nije neophodno da je taj čovek uvek televizijski profesionalac koji emisiju započinje i završava, može biti bilo ko – pa i čovek iz samog događaja. Svi televizijski prizori, bilo koji, iz studija, filma ili magnetoskopa, stvarni i dramatični, podređeni su govornom vođenju. Tu ne može biti idejnog suprotstavljanja, kontroverza je praktično nemoguća.

U tom govorenom i tumačenom okviru prikazuju nam se sva svetska zbivanja, čitavo „svetsko selo”, događaji iz rata i mira – sve kao veličanstveno privlačan i zabavan spektakl. Rukovodioci svih programa na svetu trude se da lice koje govori na ekranu bude što lepše. Biraju lepe devojkice i mladiće, koje uče književnom izgovoru (pri ruci je radio-škola), takođe nauče da čitaju rukopis tako da u njega pogledavaju samo s vremena na vreme, inače gledaju u kameru, dakle, u nas. Mi, gledaoci, ne smemo da osetimo otuđenje između reči, ideje i lica.

Nekima se, ipak, učinilo, da otuđenje još uvek deluje, da spikeru koji pogledava u beleške ne možemo posve da verujemo. U pomoć priskazuje moderna tehnika: u Americi su izumeli posebnu napravu koju su u šali nazvali „idiot sheets” – to je štampani rukopis posebne vrste, sa izuzetno velikim slovima (vrlo skupa pisaća mašina), čitav papir je na koturu koji ga odozdo odvlači, odozgo navija – slično starorimskim rukopisima iz Cezarovih vremena. Deo koji treba da pročita onaj ko nastupa, teče precizno preko sočiva ali tako da je vidljiv samo onome ko nastupa, a nevidljiv za kameru. Ko je naučio da koristi tu napravu i iz nje glatko čita (i ekipa mora trenirati) taj zaista može da nastupi kao oličenje čudesnog pamćenja. S TV ekrana gleda direktno u gledaoca i govori „napamet” podatke, koje niko živ ne bi mogao da zapamti.

Ponovo se učinilo da je takav nastup neprirodan – i genijalnu napravu su odbacili...

TV reditelj, dakle, montažom (pritiskom na dugme) ne treba da stvara smisao zbivanja na slici. Tu posreduje spiker. Zato je razumljivo šarenilo televizijskih emisija – ovde nisu samo igrane i dokumentarne emisije kao na filmu – već imamo čitav

niz oblika koje je moguće porediti sa radiom, novinama, s tim šta se dešava u predavaonicama, školama, koncertima, laboratorijama, javnim prostorijama i lokalima itd. Sve to, naravno, mogu biti neposredni prenosi, ili nam magnetoskop garantuje takav osećaj. Nije važno da li takav događaj stiže iz TV studija ili iz nekog drugog mesta.

Takva je, dakle, ova stvarnost koja treba da autentično i „istovremeno”, kao neka totalna iluzija „jezikom same stvarnosti” govori gledaocu.

Događaj koji može da se pojavi na televiziji može biti samo detaljno predvidljiv događaj. Unapred treba tačno znati ne samo gde će biti i koliko će vremena trajati, već i koji je njegov poseban karakter, kakav značaj mu se može dati. Komentator treba unapred da ga prostudira, da se pripremi, iako će njegov govor kasnije biti improvizovan.

Druga karakteristika događaja mora biti u tome da nosioci tog događaja ne smeju da budu u suprotnosti s događajem. Potreban je sporazum s nociocima događaja. Nemoguće je sakriti TV kamere i sve opsežne pripreme tehnike. Nezgodnih, stvarno konfliktnih situacija skoro ne može biti. Prema tome, jasno je da se kod te „stvarnosti” radi samo o unapred organizovanoj stvarnosti, o stvarnosti koja je veštački savladana, koja se odvija po nekim više ili manje tačno određenim ili bar predviđenim pravilima i zakonitostima kao npr. sportski događaji, proslave, svečani prijemi, manifestacije itd.

Televizija ne može i ne sme da prenosi događaje čiji bi smisao mogao biti iznenađujući ili nepoželjan: obustave rada, demonstracije, zborove, gde bi mogli da nastupe nepredviđeni govornici s mislima koje ne bi bile unapred odobrene i predviđene.

Konačno, događaj, koji televizija može da prenosi mora biti intenzivan. U njemu ne sme biti nedramatičnih praznina. Te praznine mogu se danas izdvojiti montažom na magnetoskopskoj traci – ili ispuniti komentarima, intervjuima itd., dakle, opet nekim unapred pripremljenim nastupom.

Prema tome, stvarnost koju nam nudi televizija ima vrlo malo zajedničkog sa istinskim, mnogo značajnijim društvenim zbivanjem koje je TV kamerama potpuno nedostižno. Televizija po pravilu sama stvara događaje, da bi ih potom predstavila kao stvarnost. Upravo zato, na raspolaganju je TV studio. Teorije o „otvorenosti strukture”, o „autentičnosti izraza”, o „totalnoj iluziji”, o tome da je televizija medij koji po

svojoj prirodi ne treba nikakve redaktore, urednike, kontrolore i cenzore, da ga ta otvorenost vodi k potpunoj slobodi, da će postati direktna veza između subjekta i objekta, da će služiti kao prenosnik tajno snimljenog prizora u ljudsko spoznanje, da ima sve mogućnosti za direktno povezivanje čoveka i sveta,⁵ svakako su vrlo interesantne, iako ih, na žalost, moramo označiti kao nenaučne i utopijske jer govore samo o željama, o tome šta bi trebalo da bude, a ne o tome šta jeste, i ono šta jeste ne objašnjavaju zašto je takvo kakvo jeste.

Rasprava o idejnoj usmerenosti programa na izgled ne spada u poglavlje o jeziku. Idejnost bi u odnosu na jezik trebalo da je irelevantna i obratno: idejnost ni u kom slučaju ne bi mogla da određuje jezik. A baš na televiziji ova dva sloja „ljudskog duha” povezana su tako tesno da se ne mogu odvajati. Medij i njegove izražajne sposobnosti određuju jezik – to je jasno. A televizija je mašina koja može da deluje samo ako se što tešnje uključi u strukturu industrijskog društva i države, ako prihvati samo rukovodeće poglede na svet i zbivanja. Amaterske televizije nema. Drugačije ne može da deluje, i ako ne može da deluje, naravno, ni jezika ne može biti. Nigde na svetu, ni u Americi, nema televizije nezavisne od države. Ideje su ugrađene u nju: sve države programskom konceptu televizije posvećuju ogromnu pažnju, zato televizija treba da ima precizno orijentisane redakcije, urednike, kontrolore i „cenzore”. To su činjenice – poželjne i nepoželjne. Između subjekta i objekta, između gledalaca i stvarnosti ne stoji neka savršena i „istinoljubiva” tehnika sposobna da prenosi nepatvoreni život, već izvesna ideja, ideologija, paradigma, dogma, filozofija – ponekad čak, kako kažemo, usko gledanje na događaje i probleme. To je sila koja stvarnost nužno mora bar da deformiše i prilagodi političkom trenutku i određenom interesu.

Programski koncept, pa i u direktnom prenosu, treba da je zaljubljen sam u sebe. U tome je televizija slična Narcisu, junaku stare grčke pripovetke, koji je u vodi posmatrao svoje lice i zaljubio se u njega. Televizija je samo mašina za prerađu rukovodećih ideja u prividnu i varljivu prisutnost života. Stvarnost na TV ekranu nije i ne može biti prava stvarnost. Politička rukovodstva svih država sveta vide u njoj samo svoje vlastito duhovno lice, svoje vlastite ideje. Proces nije moguće obrnuti: da ova mašina stvarne životne događaje prerađuje u ideje. Kad bi to bilo moguće, društvene ideje morale bi neprestano da se menjaju i revolucionišu. A kao što vidimo,

⁵ Vladimir Petrić, *Osma sila*, str. 63.

svuda gde su uveli televiziju – zamrznule su se. Nema promena, nema pobedonosnih revolucija. Objektivni kamera su zaista „objektivni” – proizvodni, selektivni proces svega što je živo i materijalno, što prožima „pravim” idejama. Zato na televiziji ne može biti ni slobode ni jeresi.

Televizija je hladna, u njenoj prirodi je da prikriva a ne da otkriva društvene suprotnosti. Pod njenim okriljem sve se zamrzne.

To svakako iznenađuje. U početku se činilo da televizija oslobađa čoveka, činilo se da elektronika i svetlosna brzina slike i zvuka tešnje povezuju ljude i društvo. Pokazalo se upravo suprotno.

Čovek koji govori, njegovo lice u krupnom planu, kao što smo pomenuli, suštinski je element televizijskog izraza, televizijskog jezika. Gledalac je u naizgled neposrednom dodiru s onim ko nastupa. Ovaj dodir je, inače, jednosmeran i samo izgleda oslobađajući. Više nema otuđenja reči, kao što je to u pisanju i štampi, gde je reč prešifrovana u mrtve, vidljive znakove, niti je kao na radiju, gde reč dolazi do nas bez lica, bez njenog materijalnog nosioca. Govor, naravno, može biti samo nacionalan, što je u skladu s materijalnom prirodom TV signala koji ne može da preskače državne granice. Taj govor na televiziji se oslobađa. To nije čitan radio-govor vezan za štampani tekst. Strogi književni izgovor ne može biti dosledno izveden i obavezan je samo za školovane televizijske profesionalce. To takođe nisu napamet naučeni govori i dijalozi.

Televizija je ustoličila improvizaciju koja je navikla na žive konverzacije, svakidašnje živo usmeno saobraćanje.

Mi Slovenci, i ne samo Slovenci, imali smo kod toga izvesne teškoće, bar prvih godina.

Svi javni radnici do pojave televizije bili su naviknuti da se izražavaju pre svega pismeno, da svaku reč precizno promisle pre nego što je pošalju u javnost. Sad su se iznenada našli pred mašinom koja je radila s nemilosrdnom neposrednošću. Bio je, dakle, razumljiv njihov otpor. Sve televizije sveta imale su u početku poteškoće s uključivanjem javnih radnika u svoj program. Svima je bilo jasno da program treba da pridobije najviše političare i državnike. Mnogima koji su nastupali jezik je zapinjao, a rečenice se zapetljivale, ili su svakako hteli da pročitaju neki unapred napisani tekst. Mnogi su imali osećaj da za televiziju treba da pripreme neku predstavu, da ne mogu dovoljno da se pripreme, nauče napamet ono što treba da kažu.

Izgovori „ja nisam glumac” bili su česti.⁶ Jasno, ovaj osećaj „predstave” mora brzo da nestane, čim onaj ko nastupa postane svestan da ništa ne mora „predstavljati”, da ništa ne mora učiti „napamet”, da mora biti samo ono što jeste – i da treba da kaže samo ono što najbolje zna i to tako kao da on sam gledaocu dolazi u kuću. Za televiziju bi u punoj meri vredelo pravilo koje je zapisao Prešern: „Ovde se govori što na jezik dođe...”

Razgovor na televiziji treba da je jednostavan, neformalan, prijatan, domaći, intiman – pre svega slobodan.

Karakteristično za televizijski govor je, dakle, činjenica da ne zahteva i ne treba da ima precizne rukopisne predloške (što se čini nužno za nastupe na radiju). Zato takav govor nije moguće kontrolisati unapred, cenzurisati, obraditi ga „institucionalno” ili čak falsifikovati. Čovek koji govori na televiziji stvarno može biti samo „živ, nepatvoren život”. U početku, dok još nije bilo magnetoskopa, dok je televizija mogla biti samo „živa”, znači neposredna, društvena ili državna kontrola programa bila je glavni problem kojim su se bavile sve vlade u vreme uvođenja ovog medija. Kontrola je moguća samo pod uslovom da je govor u rukopisnom obliku unapred predat uredniku. Televizijski nastup ne trpi rukopis. Čovek koji čita za gledaoca je nesvarljiv, gledalac ne može da mu veruje. Mišljenje koje iskazuje ostavlja utisak otuđenosti i zato deluje lažno i neiskreno. Jednostavna improvizacija je nužan zahtev televizijske komunikacije.

To je bila glavna novost koju je doneo novi medij. Improvizovani govor je deo svakidašnjeg života, ništa svakidašnjije od njega, a sada se ovaj tako prirodan način ljudske komunikacije, način koji je pre sa svim svojim dvosmislenim sadržajima i idejama bio duboko zakopan u privatnost, daleko od javnosti i prema tome skoro bez efekta na službeni politički život, iznenada pojavio u javnosti kao nekakav „žurnalizam” brzinom svetlosti elektronski razmnožen i razaslan u sve uglove nacionalnog prostora.

Prema tome, razumljivo je zašto su društveni i politički efekti televizije, koji su pokušali da se reše pomoću sadržaja i ideja, morali da se prikazuju kao velika nepoznanica. Svi totalitarni režimi oklevali su s uvođenjem televizije. Poznat je Staljinov strah da televizija može da koristi samo Americi i „amerikanizaciji”. Zato sve do svoje smrti nije dopuštao

⁶ Detalje vidi: Boris Grabnar, „Slovenački na televiziji”, „Ekran”, br. 57, 1968, str. 380.

⁷ Wilson P. Dizard, *Television – a World View*, Syracuse University Press, Syracuse – New York, 1966, str. 181.

televiziji da se razmahne i silom je zadržavao u „eksperimentalnoj fazi”.⁷

Ovaj strah je ubrzo nestao. Danas je svakoj vladi jasno da je televizija najjače uporište vlasti i najmoćnije sredstvo za održavanje reda i režima – bilo kakvog.

Takođe je kraj svih iluzija koje su gajili neki, premda retki, intelektualci. Oni su, naime, mislili da su televizijska izražajna sredstva takva da mogu pomoći napretku demokratskog života u društvu. Svakako, ako televizija prikazuje samo „nepatvoren život” i živu ljudsku konverzaciju koju je nemoguće kontrolisati, šta bi to bilo drugo nego demokratski i tolerantan konflikt ideja? Ubrzo se pokazalo da život na TV ekranu ne može biti drugačiji nego patvoren i da su mehanizmi rukovodstva i kontrole programa efektniji i bez unapred predviđenog rukopisa. Svaki urednik već unapred vrlo dobro zna šta će reći neki čovek, takođe zna koga sme, a koga ne sme pozvati pred TV kamere. Urednik je takođe kontrolisan, a kontrolor isto tako. Ti mehanizmi bili su efikasni u vreme žive televizije, a naravno još efikasniji danas, u vreme magnetoskopa i proširene upotrebe zvučne šesnaestmilimetarske filmske tehnike.

Raspravljanje o mediju i jeziku odvelo nas je ne samo daleko od lingvistike, već i daleko od savremene filozofije jezika, kako se kaže u strukturalizmu i fenomenologiji. Drugog puta nema: samo u nekom određenom jeziku može da se izrazi svest, a svesti nema bez komunikacije, niti ima komunikacije bez materijalnog medija – to je činjenica koju ove struje, ako već ne ignorišu, a ono barem zanemaruju. Danas, u vreme vrtoglavo brzog razvoja elektronske tehnologije komunikacija, moramo, mislim, da istražujemo pre svega skrivenu i nedokučivu materijalnu dijalektiku razvoja jezičkih medija. I to je problem ontologije koji se samo tim putem može izvući iz hiljadu godina stare filozofske magle na jasan i pregledan put nauke.

Čini se da je tu materijalnu silu najteže sagledati, premda je deo naše životne svakidašnjosti. Ljudski duh se najradije bavi samim sobom i neobično teško se probija kroz pregrade jezičkih pojmova do materijalne stvarnosti. Tako mnogi savremeni filozofi, posle stoleća istorijskog materijalizma, moraju da tvrde da su nauka i ideologija „središnji pokretač sveg ljudskog rada”, kako kaže Janko Kos u knjizi *Nauka i ideologija* (Znamenja, Obzorja, Maribor 1970).

Naravno, nemoguće je tvrditi da su nauka i ideologija centralni pokretači ljudske istorije i njegove sudbine. Ovo pitanje autor

neće ni postavljati, jer naravno ne može da odgovori ako misli da su misaone kategorije kao sloboda i nesloboda ključ za sve ontološke dimenzije čoveka. Ova misao koja delimično dolazi iz rane Sartrove filozofije, pokušava da negira postojanje svake objektivne materijalne društvene zakonitosti, koje upravo nauka, pa i ideologija pokušavaju otkriti s velikim naporom. Ako nauka stiže iz neslobode (i odmah je negira) a ideologija iz slobode (takođe je negira), obe zajedno rađaju tehniku koja označava ljudsku sudbinu – ta paradoksalna pojmovna dijalektika zaista ništa ne može da kaže, jer je sudbina, koja nije sistem, opet samo struktura konkretne ljudske egzistencije. Realna sila ljudske egzistencije opet je nauka i ideologija. I tako dalje, bez kraja i konca u krugu besmisleno povezanih misaonih pojmova. Tako mačka lovi svoj vlastiti rep.

Posve drugačija i mnogo uzbudljivija je sjajno napisana knjiga Đura Šušnjića *Otpori kritičkom mišljenju* (Zodijak, Beograd, 1971). I Đuro Šušnjić razmišlja o misaonim kategorijama kao što su religija, ideologija, filozofija, nauka, politika itd., a sve u dijalektičkoj povezanosti sa društvom. Ne vidi medij – sve do poslednjeg poglavlja koje nosi naslov „Ideja manipulacije i manipulacija idejama”. Tu već obrađuje savremeno društvo zasićeno masovnim medijima. Sredstva masovne komunikacije se sada, kaže autor, menjaju u sredstva masovnog manipulisanja informisanja. Jer, ako manipulator ne može promeniti životne uslove, možda može da promeni percepciju tih uslova. Ako ne može da utiče na pojave, možda može da utiče na odnos prema tim pojavama. Publika je sada promenjena u masu, a ova je na milost i nemilost prepuštena manipulaciji ideja, koju izlažu središta političke moći. Tako se zahtev za svesnom društvenom kontrolom menja u zahtev za kontrolom društvene svesti. Đuro Šušnjić inače nikako ne misli da je ova manipulacija uvek efikasna, jer u svakom društvu treba garantovati i nekakvu kontramaniplulaciju. Uglavnom je ipak uspešna, jer se prilagođava potrebama i interesima pojedinih društvenih grupa i tako utvrđuje njihov položaj. Manipulacija idejama je danas sila pred kojom skoro nema rešenja.

Sa svim tim moramo se slagati samo do izvesne mere. Posle svega treba da se pitamo kuda nas vode manipulatori? Znaju li to oni sami? Da li možda žele samo da održe svoje pozicije, svoju vlast? U kojoj meri je ova manipulacija svesna, namerna? Manipulacija svakako jeste, a nije nimalo drugačija od vremena plemenskih poglavara-vračeva, u vreme svemogućće crkvene vlasti u srednjem veku i intenzivnih partijskih programa u 19. veku. Uvek je bilo i verovatno će je uvek biti. Deformacija istine, koju sadrži, često nije rezultat samovolje, svesti ili

razuma, već neke vere, jer i manipulanti su odnekud manipulisani. Kontramanipulacija je svakako samo rezultat zaoštrenih društvenih suprotnosti iako, u vreme televizije, radija i monopolno kontrolisane štampe, skoro bez moći. Ostaje pitanje ko manipuliše manipulatorima ako njihove ideje mogu biti drugačije nego što jesu? Društvene grupe, interesne grupe, „potrošači ideja” kojima su potrebne upravo takve ideje? Bilo je utvrđeno da manipulacija idejama sama pobuđuje takve potrebe. Vrtimo se opet u krugu iz kojeg nema izlaza, ako ostanemo na čistom području svesti. Pitanje dobija jasan odgovor čim spoznamo da se kod sve te manipulacije negde sasvim na dnu radi o nekoj materijalnoj, nerazumnoj sili koju predstavlja medij, u današnjem društvu splet različitih protivurečnih medija koji pod dominacijom televizije, po nužnosti svoje prirode menjaju našu percepciju sveta. Mediji su ostvarili savremene političke centre moći, ne obratno. Mediji, nerazumni materijalni mediji, a ne ljudski razum (ideologija, nauka, filozofija, umetnost, politika) rađaju ideje, svakako kroz um, pravilne ili pogrešne. Živimo u tamnici medija i gledamo u svet kroz vrlo uske prozorčiće.

Ipak je sva materijalna sila medija koji na dnu svoje prirode kriju ključeve za sudbinu ljudskog društva – spoznajna. I kad se naučnim naporima dokopamo tih spoznaja i tih ključeva, znaćemo koja vrata *ne* možemo njima da otvorimo, šta ljudskom mišlju i akcijom ne možemo stvoriti, da je prividni svet ideja za materijalne društvene odnose posve irelevantan i da je svaka manipulacija idejama – mlaćenje prazne slame.

Prevela sa slovenačkog
Miljenka Vitezović

Boris Grabnar

PROBLEM TELEVIZIJSKE ESTETIKE

Moram da pomenem nekoliko filmskih estetika, jer neku celovitu televizijsku estetiku, koja bi bila zasnovana na čvrstom izvoru, još niko nije napisao.

I u SAD koje su, kako u uvođenju televizije, tako i u naučnoj literaturi prestige Evropu za više od decenije, knjige koje bismo delimično mogli da smatramo televizijskom estetikom, izuzetno su retke. Više ili manje, sva estetska istraživanja traže svoja polazišta kod medija – a bez filozofske refleksije i dosledno bez veze sa evropskom filozofskom tradicijom. Jednu od najtemeljitijih knjiga napisao je Viljem Blum (William Bluem) pod naslovom *Documentary in American Television*, koja je više istorijsko nego estetsko istraživanje. Istorijska istraživanja dovela su ga do filma, radija, pozorišta i žurnalizma. Istražio je i prikazao različite oblike u raznim medijima i njihov uticaj na razvoj televizijskog dokumentarca. Naišao je na jasne težnje koje su dokumentarce približavale drami i dramu dokumentarcu. Većina njegovih teoretskih razmatranja posvećena je istraživanju „sive zone” između stvarnosti koju prenosi dokumentarac, i umetnosti koju predstavlja drama. Pri tom izlaže odličan pregled različitih teorija i eksperimenata koji su pokretali istoriju pozorišta i književnosti, svi su, u skladu sa mogućnostima medija, pokušali da prodru u tu „sivu zonu”, u tu „ničiju zemlju”. U istoriji američke televizije otkrio je i analizirao već zaboravljene serije „dramskih dokumentaraca” i „dokumentarnih drama”. Ništa manje nisu zanimljivi podaci i teoretska razmišljanja o razvoju televizijske tehnike snimanja. Čini se, naime, da je tehnika snimanja, koja je sve bolje ispunjavala svoju sposobnost da obuhvati i sačuva istinski ljudski pokret i njegove reči, ponovo postavila pitanje kako u novim uslovima stoji stvar sa pojmom Aristotelove „mimezis”, oponašanjem stvarnosti, i kakva je sada uloga autora-umetnika. Istražena i definisana je uloga „filma istine” na televiziji, „žive kamere”, „skrивene kamere” itd. Kod toga su posebno zanimljive konstatacije koje govore o ulozi TV skripta, odnosno literarnog predloška kod raznolikog stvaranja.

Kao potpuno estetsku raspravu možemo čitati delo Garija Gamperta (Gary Gumpert) *Television Theatre as an Art Form*.

Rasprava traži, ukratko rečeno, identitet TV drame. Pokušava da definiše samo tehničke i umetničke sastavne delove medija i zanemaruje sociološki aspekt. Samo preko nekog određenog medija može da se materijalizuje umetnikova imaginacija u umetničkom delu. Autor definiše umetnost kao disciplinovanu komunikaciju između neke individualne interpretacije života i zajednice. Umetničko delo je, prema tome, konvencionalizovano i više je estetske nego utilitarne prirode. Televiziju autor razlaže po metodi Stivena Pepera (Stephen Pepper) koji u svakom umetničkom delu vidi trifurkaciju, znači deli ga na fizički i estetski medij i na medij dinamičkih fenomena. Na televiziji fizički medij su kamere, mikrofoni, studio, kontrolna soba – estetski medij su pisci, reditelj, glumci – medij dinamičkih fenomena je neko događanje u vremenu i prostoru, pokreti i preklapanje kamera, uvođenje raznih zvučnih efekata itd. Televizija sama po sebi nije umetnička forma, ispunjava previše raznih funkcija a nasledila je tehniku, tradiciju i teorije iz vrlo različitih izvora. Ipak je TV drama samostalna umetnička forma potvrđena individualnošću svoje „gramatike“, posebnih pravila koja diktiraju delovanje pomenutih medija. Tu gramatiku TV drame autor nam obrazlaže u polemici protiv uticaja pozorišta, radija i filma.

Mislim da je rasprava dragocena, premda je pomenuta trifurkacija umetničkog dela krajnje komplikovana misaona konstrukcija. Samo umetničko delo nije medij, još manje sklop tri različita medija. Ljudi takođe, osim glumaca u drami, nisu medij. Medij je samo određena tehnika, u ovom slučaju televizijska. Umetničko delo je, pak, delovanje te tehnike oko kojeg se zauzima i koje koordinira samo čovek. Ipak, njegova rasprava nam predočava velike mogućnosti televizijske dramske forme. Autentičnost televizijske gramatike kod Gamperta je tako postala nekakav ideal, najznačajniji vrednosni kriterij, što je opet isuviše jednostrano. Upravo time što je autor izbegao sve sociološke aspekte, odrekao se svih ontoloških i gnoseoloških problema, nije mogao da definiše ni specifičnu egzistenciju, niti dinamiku TV drame u odnosu prema društvu i gledaocu.

U SAD su pored toga obavljena izuzetno zanimljiva naučna istraživanja o istoriji TV drame, o TV adaptaciji pozorišnih drama, o televizijskim dramskim karakteristikama, o uticaju na političku ideologiju, o televizijskoj kritici itd.

S druge strane, posebnost američke televizijske literature pre svega je praktično-pedagoška strana, brojni su udžbenici o tome kako se piše za televiziju. Oni, doduše, mnogo govore o

tome kakva treba da je televizijska drama, a vrlo malo kakva ona zapravo jeste. I istorijske rasprave koje daju niz analiza pojedinih dramskih antologija i serija, još nisu dovele do tog stepena da neko može da napiše sintetičnu istoriju američke TV drame.

Posle svega ovoga moram naglasiti jednu karakteristiku američke televizijske stručne literature: kod estetskih i dramaturških istraživanja više ili manje traži se ishodište u mediju. U tom svom nastojanju svakako se ne može naći nikakav oslonac u tradicionalnoj evropskoj filozofiji i evropskim estetskim metodama.

A drugog puta nema. Tradicionalna evropska estetika i filozofija – u novom mediju je bez moći. Treba je naći i ostvariti nešto novo. Bez obzira što ta nova estetska metoda još nije do kraja formulisana, što se javlja tek u primitivnoj, „naivnoj“ fazi, što još nema ambicija da bude univerzalan metod proučavanja svih umetničkih pojava u svim medijima – proučavanje televizije u SAD dospelo je do zavidnog nivoa. Detaljno je proučena TV struktura, njen odnos prema pojedincu i društvu, dinamika ekonomskih, političkih i kulturnih prilika u njoj, formalna, sadržajna i idejna pitanja programa i efekti na društvo u celini i pojedinca i efekti društva i pojedinca na program; uticaj spoljnih faktora – privrednih preduzeća, države, zakonodavstva, univerziteta, uloga kapitala, sindikata, vlasnika, inženjera, producenata, sponzora, reditelja – i autora umetničkog dela.

Istraživači su već skupili i nagomilali ogromnu količinu podataka i sistematizovali veliki broj činjenica koje sve definišu nastanak i egzistenciju umetničkog dela u televizijskom mediju.

Istraživači televizijske drame, koji su izabrali ovakav put, imali su sreću da temeljito ocrtaju ne samo sve karakteristike televizijske drame, već i da objasne zašto je takva kakva jeste. Tek uz takvu naučnu analizu moguća je borba za duhovne vrednosti. Ova borba je teška i izuzetno vatrena.

Prevela sa slovenačkog
Miljenka Vitezović

Ervin Akser

POZORIŠTE TELEVIZIJE (1)

Naročito pozorište. Svake večeri trideset do pedeset hiljada ljudi nalaze se u svim pozorištima Poljske. Ponedjeljkom uveče u „pozorištu televizije” – milion, dva, tri, možda i pet miliona ljudi. Sede, ulaze, izlaze, zavrću i odvrću dugmiće. Gase glumce i osvetljavaju ih, pojačavaju, utišavaju, isključuju. Piju pivo, igraju karte, miluju se, jedu, ćute, razgovaraju, ponekad koncentrisani slušaju i gledaju. Specifična vrsta pozorišta.

Neki se pitaju da li je to, zapravo, pozorište. Poznato je da ljudi mnoge pojave nazivaju pozorištem. Ne mislim samo na prenosni smisao reči: „pozorište” rata, „scena” života itd., itd. Niti na prividno doslovni. Govori se o „antičkom” ili „starogrčkom” pozorištu, „elizabetanskom”, „dvorskom”, „narodnom” i tako dalje, i smatra se za istu pojavu kao i, ne suviše staro, jedva tri do četiri stotine godina staro savremeno evropsko pozorište. Čak se i filmska predstava naziva „kino-teatar”. Postoji još i pozorište lutaka, senki, liliputanaca, baleta, pantomime itd. Zašto ne bi i pozorište televizije?

Sve „pozorišne” predstave u raznim vremenima i mestima, ma koliko različite, ipak imaju jednu zajedničku osobinu: događaju se naočigled gledalaca, zajedno sa glumcima okupljenim na jednom mestu. Proces nastajanja, događanja naočigled gledališta koje ostaje u kontaktu sa glumcima – to je verovatno jedina karakteristična osobenost koja opravdava isti naziv za različite pojave obuhvaćene zajedničkim pojmom pozorišta.

Televizijska predstava nema tu karakterističnu osobenost scene. Zabeležena sistemom *ampex* ili *telerecording* ne ispunjava osnovni uslov istovremenosti radnje (kao i film), igrana uživo takođe ne ispunjava osnovni uslov: uzajamni kontakt gledalaca i glumaca kao i svih gledalaca međusobno.

Dakle, čini se da Pozorište Televizije može da se nazove pozorištem samo u prenosnom smislu.

Šta odatle proističe? U svakom slučaju tvrdnja sa velikim prizvukom truizma da, ne budući pozorištem, televizijska predstava ne može da zameni pozorišnu. Može odgurnuti gledaoca od pozorišta, može ga podstaći, ipak, obe pojave ostaju što jesu. Pozorište ne može da ponudi izvesne vrednosti

kamere i televizijskog ekrana, televizor nikada neće preuzeti funkcije scene. O značenju fenomena nazvanog pozorište ne odlučuje ni širenje i popularisanje dramske literature, ni dekorativna umetnost, ni režiserska, čak ni glumačka igra sama za sebe. Odlučuje ono što smo nazvali „uzajamnim i istovremenim kontaktom”.

Zahvaljujući toj pojavi, opravdano ili neopravdano, pozorištu se od davnina pripisuje izuzetno, nemerljivo sa njegovom prividnom vrednošću, značenje u životu ljudi i naroda. Prateći čoveka od osvita njegove svesne istorije, sakralni čin saučestvovanja naroda i vladara u predstavi koju odigravaju glumci, govori o simboličkom karakteru najumetničnijeg od svih društvenih procesa i najdruštvenije od svih umetnosti u kojoj i danas, kao i nekada, sagledavamo duhovno ogledalo (ako tako možemo da se izrazimo) života naroda.

Tu funkciju neće preuzeti ni milion, ni pet miliona, ni sto miliona televizora.

Avgust 1964.

POZORIŠTE TELEVIZIJE (2)

Ma kako da „televizijsko pozorište” ne može da zameni pozorište, ono ipak predstavlja njegov surogat i igra ozbiljnu ulogu u vaspitanju kako publike tako i glumaca i na taj način posredno utiče na pozorište.

U prethodnom članku bilo je govora o neposrednom kontaktu glumca sa publikom kao o najsuštinskijoj osobini pozorišta. Susrećući se svake večeri sa publikom, naročito s onom najboljom, najizgrađenijom, glumac je primoran na neprestano podizanje nivoa igre sve do granica sopstvenih mogućnosti. Dalje, on formira sledeće krugove gledalaca koji, posmatrajući ga na sceni, upoređujući, konfrontirajući sa stranim veličinama relativno često gledanim kod nas, usavršavaju svoj ukus i zahteve. Glumac koji često nastupa na televiziji podleže kontroli sasvim druge vrste. Posmatraju ga milioni gledalaca koje nikako ne omalovažava. Njihovo mišljenje ima odlučujući, mnogo snažniji od pozorišta uticaj na njegovu popularnost koju počinje da ceni više od suštinskih umetničkih zasluga. Odlično zna da njegovi spoljašnji uslovi, ljupkost ili šarm, srećno

odabrana uloga u tom slučaju imaju veći značaj od suptilnosti izvođenja. Jer, od nekoliko miliona gledalaca jedva nekoliko desetina hiljada može da se pohvali izvesnom pozorišnom kulturom. U početku glumac se pomalo stidi. Zna da pohvale nekolicine poznanika, nekolicine zainteresovanih gledalaca televizije, najzad grupe diletantskih kritičara ništa ne znače. Postepeno, sa rastućom korespondencijom obožavalaca, zajedno sa zlatnim i srebrnim maskama dolazi smirenje, slatko uverenje da to što se uglavnom dopada sigurno mora da bude dobro.

U stvarnosti nije tako. Možda čoveku koji sâm jednom godišnje ima kubure sa televizijskom režijom, ne uvek sa pozitivnim rezultatom, ne priliči, prema prihvaćenim običajima, da piše na tu temu. Ipak, nemam nikakvih ličnih motiva. Čak me ne interesuje ni nivo televizije. Interesuje me samo i isključivo negativni uticaj loših televizijskih predstava na publiku i glumce – na pozorište. Smatram da ovo što pišem treba da bude napisano i radim to ja, jer niko drugi to ne radi.

Tako, dakle, „televizijsko pozorište” ima u svojoj zaostavštini niz zaista dobrih, ponekad originalnih predstava. I danas se događaju ambiciozni projekti u smislu literarnih, režiserskih i glumačkih ostvarenja. To je mnogo. Ipak, oni ne mogu prevagnuti nad celom gomilom šmirantskih, u doslovnom značenju izraza, predstava koje se ne susreću sa protivljenjem štampe i rukovodstva televizije, niti bilo koga drugog. Nema ničeg goreg od neuspele predstave (to se može i događa se svakome), od šmire (to se događa, mada ne bi trebalo) koja nailazi na prihvatanje. Ništa tako ne demoralise talentovane ljude kao učestvovanje u neuspelim predstavama. Ništa tako ne smiruje ljude odgovorne za takve predstave, koji spavaju na lovorikama.

Neuspelih predstava je mnogo. Provincijski gledani komadi Šekspira u kojima dobri glumci igraju za dve klase niže od sopstvenog nivoa; loše podeljen *Skiz**, izrežiran ili nedorežiran po šablonu građanske melodrame, *Otac Flersa* iz duboke provincije, šmire tipa *Bokača* Supija i *Buba u uhu* Fejdoa. Sve to prihvataju kritičari koji isto tako malo znaju o glumačkoj igri i dramaturgiji kao i o teoriji kontrapunkta ili teoriji gravitacije, s tim što se o drugom ne bi osmelili da pišu, o prvom se, pak, nimalo ne stide da to rade.

Svega toga bi moglo da ne bude. Provincijsko pozorište može postaviti marljivo obrađenog *Skiza* ili komediju Šekspira, čak i

bez odlične podele, uz pomoć režisera kojim baš tada raspolaže. To neće naneti štete publici. Varšava to sebi ne može da dozvoli. Naročito televizijsko pozorište koje kod publike u zemlji uživa veliki autoritet i koje je tretirano kao neka vrsta uzora, može sebi da dozvoli uzorne podele i kompetentnu režiju. Naravno, da bi se i glumcima i režiserima stvorili odgovarajući uslovi za rad – potrebno je postaviti pred njih stroge zahteve.

Moguće je da se u umetnost zaista ubraja samo ono što je originalno, novo, označeno pečatom velike individualnosti. Tako je u poeziji, muzici, slikarstvu, sigurno čak i u pozorištu. Ipak, tamo gde se radi o kulturi, štaviše o masovnoj kulturi, nešto je drugačije. Odlučuje prosečan nivo, prosečna klasa, ne bih se ustručavao pred terminom druga klasa. Govorimo o najboljim dostignućima vodećih režisera, glumaca, dekoratera na televiziji. Zahvalni smo im zbog toga. Dalje se ipak proteže prostor tame. Televizijska prosečnost je duboka provincija prožeta šmirom, mistifikacijom, analfabetizmom, ne toliko umetničkim koliko kulturnim.

Rukovodstvo televizije bi trebalo da se zamisli nad tim problemom. I to duboko.

Septembar 1964.

Preveo s poljskog
Milan Duškov

Gi Deson

TELEVIZIJA NIJE FILM

„Kinematograf“, „Sinema“, „Film“ – bilo je potrebno pola veka da bi došlo do ove lingvističke evolucije koja obeležava popularni prodor onoga što je postala „sedma umetnost“.

To znači da je filmovani spektakl odavno već bio navika, dok je televizija pravila svoje prve korake.

Stoga ne iznenađuje što je većina ljudi televiziju u početku doživljavala pod uprošćenim uglom razvijenog filma – „film kod kuće“.

Ta banalna misao, iako veoma rasprostranjena nije zbog toga manje sofizam, rizikuje da smrtonosnom hipotekom optereći budućnost malog ekrana.

U stvari nema ničeg pogrešnijeg od toga. Uostalom, iz iskustva koje omogućava konfrontaciju projekcija istog filma na velikom i malom ekranu, može se doći do zaključka.

Šta se u tom slučaju zbiva sa uravnoteženošću slike, suptilnim raspršivanjem svetlosti i ritmom senzacija koje dozira reditelj da bi zarobio gledaoca i da bi ga za svoje ostvarenje prikovao do poslednje sekvence?

Biće prigovora na lošu podešenost prijemnika – to je tačno devet puta od deset – na razliku između individualne i porodične atmosfere u kojoj je gledalac i kolektivne neuobičajene atmosfere u bioskopu.

To je svakako tačno, ali samo delimično; u svakom slučaju te dve pretpostavke ne mogu da pretenduju da objasne suštinsku razliku koja je tada uočena, svesno ili ne.

U stvari, iako podjednako audiovizuelna, ova su dva izražajna sredstva različita, pa čak može se ići dalje u toj tvrdnji pa reći da su „suprotna“.

U bioskopu je slika ogromna, čudovišna. Raspored u sali je jedina preokupacija gledalaca. Ta se slika stvara putem sukcesivnih mrlja nedeljama, pa čak i mesecima. Do koje se samo minucioznosti tu ide: šest sati rada sa čitavom ekipom da bi se na traku prenele dve do tri minutne projekcije.

Što se tiče tona, on retko iziskuje posebna istraživanja. Da bi se jasno čulo dovoljno je pridržavati se opštih pravila. Uostalom, prilikom snimanja filma autor prvo pripremi slike, to je njegova prva preokupacija, a tek posle toga se uključuje dijalog sačinjen na osnovu scenarija.

NOVI JEZIK

Tako tehnika otkriva preokupacije: u filmu slika čini osnovni oslonac dela, dok reč i muzika, sem u izuzetnim slučajevima, ostaju u drugom planu.

Iako je stekao reč, film i dalje nosi odlike svog početka koji ga je za duže vreme osudio na nemost; televizija je rođena iz radija, to će reći iz reči i brzine. Kod nje uho ide ukorak sa okom. Izvesno je da ne bi bilo nemoguće izmeriti varijaciju odnosa između površine slike i obima zvuka u slučaju kada se film prenosi sa velikog na mali ekran.

Uostalom, nije potrebno pribegavati matematici da bi se uočilo da doživljeni utisak nije više iste prirode, da se čini da je poneki detalj doslovce u nekom istraživanju neuočljiv u odnosu na neke druge koji su, nasuprot tome, poprimili neočekivanu važnost.

Čini se, dakle, da je prenošenje filma koji je inače namenjen velikom ekranu, na televiziju, gotovo uvek praćeno umanjivanjem vrednosti dela, pa ponekad i njegovim izneveravanjem.

Svakako da nije reč o tome da se televiziji sistematski odbija mogućnost da vrši prenošenje filmova. Čak suprotno od toga. No njeno emitovanje trebalo bi da se svede na one filmove kojima je prošlo vreme redovne eksploatacije i koje stoga nije više moguće gledati u normalnim uslovima.

Da li je potrebno da dodamo i to da bi u ove „reprize” trebalo uključivati samo one filmove koji su dostojni da budu spaseni od zaborava, a koji su obeležili etape već duge istorije filma. Televizija treba da odigra značajnu ulogu u ovoj oblasti u času kad njen stariji brat već prodire u sfere visokog obrazovanja. No, ne zaboravimo pri tom, da rekreativno ne bi trebalo nikada da ide ukorak sa didaktičnim.

Bez sumnje se ova koncepcija izlaže riziku da iznenadi, čak da šokira. Ipak je izvesno da će, kad je reč o skorojevićskoj publici, najava prenosa filma biti garancija povećanog auditorija. Uprava televizije bez sumnje greši što ne obavi

istraživanja kroz studiju o „klijenteli” polukolektivnih mesta: kasarni, seoskih posela, itd.

Veoma je lako uočiti činjenicu da čim se televizijski gledalac malo po malo počne da napaja televizijskim stilom, njegovo interesovanje prema filmu opada i on sve više uživa u autentičnim televizijskim emisijama. Postepeno on prisvaja taj novi jezik, prihvata novu percepciju čulnog sveta koji mu se daje, otkriva do tada nepoznate slike, a naročito i nesvesno dopušta da objektivno predstavljanje bude praćeno komentarom čije bi mu izostavljanje znatno oslabilo smisao.

Tako novodošavša televizija polako otkriva svoj put i definiše neka izražajna sredstva koja su joj svojstvena.

Filmu, okićenom njegovim tehničkim imperativima, televizija suprotstavlja tananost. Njena pokretljivost joj omogućava da ispituje život izbliza; ona izmiče analitičkoj metodi koju nameće snimanje filma, omogućava kontinuitet stvaranja i izbegava izveštačenost.

Događaj prenet uživo, u samom času kad se dešava, postaje mnogo više nego informacija, njemu se tu pripaja neobičajeni karakter transfera spoljnog događaja u intimnost kadra svakodnevnog života.

I ako se, što se često događa, zahvaljujući umešnosti snimatelja i suptilnosti selektora slike, prenese značajan detalj koji razrešava događaj, tada televizijski gledalac postaje svestan svoje superiornosti nad gledaocem koji je samo fizički prisutan i koji površno uoči događaj i o njemu ima samo uopštenu predstavu.

AUTENTIČNOST

No, eksterijer nije više ni izdaleka jedini domen televizije. Pošto je stručna da osvetli objektivno, nije manje spremna da ispita i domen subjektivnog. Kako samo prevazilazi očekivanja kad je reč o bolnom izrazu lica dirigenta izloženog očima publike dok diriguje orkestrom. Već škola francuskih televizijskih reditelja otišla je daleko u ispitivanju psiholoških i afektivnih reakcija.

Nije ovde reč o tome da se prikažu neobične slike laboratorije koje otkrivaju najmračnije mehanizme ljudskog bića, već prosto o tome da se evociraju zaprepasavajuća otkrovenja intimne prirode bića.

Eto, na primer, da li je onaj pisac ovenčan slavom svojih uspeha, siguran u sebe? Pogledajte ga! Pogledajte kako mu drhti ruka. Neumoljiva kamera nam prikazuje kako mu se grče prsti na olovci koju gnječi.

On je podesio i lice i ponašanje i držanje. Veruje da deluje opušteno, a mi, mi smo ulovili jedva primetan bolni izraz, uhvatili smo i izraz u očima, mi tako možemo otkriti nešto dublje u njegovoj prirodi.

Sve to, reći će neko, film koristi odavno, a gro planovi su veoma poznati.

Zabluda... kinematografski plan je nešto što je sasvim izandalo, sasvim veštačko. Glumac igra „na centimetar” stalno misleći da ni senku ne pomeri, da bude tačno u centru platna koje su reflektori za njega izatkali. A što se njegove maske tiče, sto puta ju je probao pred ogledalom, a ponekad je desetak proba prethodilo ovoj koja je predviđena da bude snimljena.

Kako posle svega ovoga on može da pretenduje na onu spontanost, na onu istinitost koje obezbeđuju televiziji njen autentični kvalitet?

Uostalom, ako razmislimo, kinematografski gro plan je čudovišan, to je makroskopski snimak koji preplavljuje ekran. Gledalac je tu sveden na odnos Gullivera i Brobdinaga... dok kod televizijskog gro plana on ostaje na razini čoveka.

POKUŠAJI

Nisu sineasti poslednji došli do ovih zaključaka. Činilo se kao da su im otvoreni novi putevi i oni su se tu angažovali.

„Novi talas” koji nije hteo da mazi sliku, koji je pokušao da opet uspostavi auditivnu impresiju svakodnevnog života, udaljavajući se tako od „vežbi modulacija na osnovi potpune tišine”, tehnički je zabeležila televizija.

A onda se osetio obrnut proces. Kada se prenese na veliki ekran, improvizacija ubrzo postaje nemarnost, a sintaksa govornog jezika ponekad se graniči sa bulažnjenjem.

Okrenut intimnosti i zamišljen za usamljenog gledaoca, ili malu grupu u svakodnevnom okviru, televizijski spektakl prirodno pribegava intimnim sredstvima. Uvećavanje na filmu ta sredstva brzo preobražava u izveštačeno.

Bez sumnje je da su učinjeni zanimljivi pokušaji da se na filmu izlazi introspekcija. Međutim, dok je tu ostvaren uspeh ulivao

samo poštovanje, televizija je u tom domenu postigla blistave rezultate.

Istraživanja podsvesnog, koje ona omogućava, idu dalje nego istraživanja organa koja smo ranije pominjali. Dobro je to shvatio reditelj koji, stalno udaljen od ekrana, veze jednolični komentar koji se, ako uspe da ga „zalepi” uz sliku, uliva i stapa u eho naših misli. Nije ni hipnoza više daleko i nekoliko kockastih decimetara slike, pridodatih šapatu, nameću se već tada još nepoznatim silama koje upravljaju našim unutrašnjim životom.

U ovom domenu film nije mogao prevazići nivo „neizvesnog” koji su stvorile hiljade konvencionalnih veština.

KONKURENCIJA ILI DOPUNA

Ne budimo, ipak, suviše strogi prema filmu. Pošto je odrastao, normalno je da je virtualno dosegao svoje granice. To je neosporno umetnost, ali umetnost koja treba da ostane popularna da bi odgovorila svojim ekonomskim zahtevima, jer je polje delatnosti njenih smelih zahvata nužno ograničeno.

Televizija, čak znatno jevtinija, ograničena u trajanju, prijemčiva za veću raznolikost, može sebi dozvoliti smelija putovanja, otići dalje u ludim istraživanjima zabludele dece koja idu za velikim pobedama.

Da li su film i televizija konkurenti? Jesu, ukoliko se lažnom koncepcijom svojih izražajnih sredstava svako za sebe ustvrdo glavi da zakorači na polje – i mogućnosti – druge umetnosti.

Nasuprot tome, ako se poštuje granica, ako, umesto da se traži osmoza koja bi veoma brzo srušila i jednu i drugu, svako nastoji da se razvije ostajući sebi svojstven, brzo će se ispoljiti različite i podjednako privlačne forme za publiku koja je stalno u potrazi za novim raznodama.

Neosporno je da će obrazovanje gledaoca, koga kod kuće usmerava televizija, pripremiti novu publiku za bioskopske sale, gde će ona ponovo otkriti draž kolektivnog spektakla, što je prava suština sedme umetnosti.

Prevela s francuskog
Radmila Nedeljković

BIBLIOGRAFIJA

RADIO – OSMO UMETNOST

ALISKY Marvin, „Central American radio” (Centralni američki radio), *Quarterly of film, radio and television*, SAD, jesen 1955, str. 51 - 63.

ALISKY Marvin, „The mass media in Central America” (Mas mediji u Centralnoj Americi), *Journalism quarterly*, SAD, jesen 1955, str. 479 - 487.

AMADO LEVI-VALENSI Eliane, *La communication* (Komunikacija), Presses universitaires de France, 1967, Bibliothèque de philosophie contemporaine.

ARAGON Louis, *Entretiens avec F. Grémieux* (Razgovori sa F. Kremijeom), Gallimard.

ARNHEIM Rudolf, „The world of the day-time serial” (Svet svakodnevnih feljtona), U: Paul F. Lazarsfeld i Frank N. Stanton, *Radio research 1942-1943* (Radio-istraživanja 1942-43), Njujork, Duell, Sloan and Pearce, 1944.

AUDIBERTI Jacques, *Entretiens avec G. Charbonnier* (Razgovori sa Ž. Šarbonijeom), Gallimard, 1965.

BAILYN Lotte, *Mass media and children: A study of exposure habits and cognitive effects* (Mas mediji i deca: studija o ispoljenim navikama i kognitivnim efektima), 1959, Psychological Monographs, LXXI, 1-48.

BARNES Arthur M, „Research in radio and television news. 1947 - 1957” (Istraživanja o radio i televizijskim vestima. 1947 - 1957), *Journalism quarterly*, SAD, leto 1957, str. 323-332.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi d'Eléments de sémiologie* (Nulti stepen pismenosti i Elementi semiologije), Gauthier, 1965, Bibliothèque Médiations.

BATAILLON Claude, „Communication de masse et vie urbaine du Mexique” (Masovna komunikacija i gradski život u Meksiku), *Communications* (Seuil), 1964, br. 3.

BEBEY Francis, *La radiodiffusion en Afrique noire* (Radio-difuzija u crnoj Africi), Pariz, Saint-Paul, 1962, Coll. Afrique-Monde.

BEZENÇON Marcel, „La radio et la télévision sont-elles rivales?” (Da li su radio i televizija rivali?), Bulletin de l'UER, Ženeva, br.33, str. 533-537.

BLANC Geo H., „La radio dramatique en face de la TV” (Radio-drama naspram televizije), Bulletin de l'UER, Ženeva, br. 38, juli - avg. 1956, str. 529-530.

BLIN B., „Radiodiffusion, puissance mondiale” (Radio-difuzija, svetska snaga), *L'ère atomique*, tome VII, Ženeva, René Kister, 1958, (tome III de l'Encyclopedie des sciences modernes).

BORGES Jorge Luis, *Entretiens avec G. Charbonnier* (Razgovori sa Ž. Šarbonijeom), Gallimard, 1967.

BORMANN Ernest G., „This is Huey P. Long talking” (Govori Hju P. Long), Journal of broadcasting, tom. III, br. 2, proleće 1958, str. 111-122.

BRETON André, *Entretiens avec A. Parinaud* (Razgovori sa A. Parino), Gallimard, 1952, Coll. Le point du jour.

BRICE - PARAIN, *Entretiens avec Pinaud* (Razgovori sa Pinoom), Gallimard, 1966.

BROWN Donald E., „Radio and television. An annotated bibliography” (Radio i televizija. Bibliografija sa antotacijama), Journalism quarterly, leto, 1957.

BRUNIUS Palle, „La radio au service du théâtre” (Radio u službi pozorišta), *Théâtre dans le monde* (Pozorište u svetu), tom. IV, br. 2.

BRYSON Lyman (ed), *The communication of ideas* (Komunikacija ideja), Njujork, Harper and Brothers, 1948.

BUTOR Michel, *Entretiens avec G. Charbonnier* (Razgovori sa Ž. Šarbonijeom), Gallimard, 1967.

CANTRIL Hadley; ALLPORT Gordon W., *The psychology of radio* (Psihologija radija), Njujork, Harpers and Brothers, 1935.

CASSOU Jean, *Entretiens avec J. Rousselot* (Razgovori sa Ž. Ruseloom), Albin-Michel, 1965.

GENDRARS Blaise, *Blaise Cendrars vous parle..., entretiens recueillis par M. Manolli* (Blez Sandrar vam govori..., razgovore sakupio M. Manoli), Denoël, 1952.

CHAKROUN Abdallah, *Fann al-Idha'a*, Tétouan, 1957.

La Chambre d'écho (Soba odjeka), Pariz, Cahiers du Club d'essai de la radiodiffusion française, 1947.

CHAMSON André, „Pas de tribun sans foule” (Nema govornika bez mase), *La Nef*, 73-74, febr.-mart 1951, Numéro spécial: *La radio, cette inconnue*, (Specijalni broj: Radio, nedovoljno poznata pojava).

CLAUDEL Paul, *Mémoires improvisés recueillis par Jean Amrouche* (Improvizovana sećanja, prikupio Žan Amruš), Gallimard, 1964.

CLAUSSE Roger, *La radio, huitième art* (Radio, osma umetnost), Brisel, Office de publicité, 1945.

CLAUSSE Roger, „L'enquête permanente d'opinion sur les programmes radiophoniques” (Stalna anketa o radio-programima), *Bulletin de l'UER*, Ženeva, br. 40, nov.-dec. 1956, str. 795-799.

COCTEAU Jean, *Entretiens autour du cinématographe, recueillis par André Fraigneau* (Razgovori o filmu, sakupio Andre Frenjo), Pariz, André Bonne, 1951.

COCTEAU Jean, *Gide vivant* (Žid za života), priredio Colin-Simard (Kolen-Simar), Pariz, Amiot-Dumont, 1952, Coll. Le livre contemporain.

COLOMBO Pierre, „La radio et la musique contemporaine” (Radio i savremena muzika), *Radio, Je vois tout*, Lozana, 12. jul 1956.

Confluence. Aspects sociaux de la radio et de la télévision (Uticaji. Društveni aspekti radija i televizije), 1966.

GROZIER Mary, *Broadcasting /sound and television/* (Emitovanje – zvučno i televizijsko), London, Oxford University Press, Amen House.

DALI Salvador, *Entretiens avec Alain Bosquet* (Razgovori sa Alenom Boskeom), Pariz, P. Belfond, 1966, Coll. Entretiens.

DAVAL Jean, „Voyage aux USA. Le citoyen américain écoute beaucoup plus la radio ... depuis que la TV triomphe” (Putovanje u SAD. Amerikanac sluša mnogo više radio... od kad televizija trijumfuje); Radio-télévision 57, Pariz, 19. maj 1967.

DAVID Nicolae, „Les programmes culturels de la radiodiffusion roumaine” (Kulturni programi rumunske radio-difuzije), Cahiers du Centre de documentation du Département de l'information de l'Unesco, br. 23, dec. 1956.

DEHARME Paul, „Le radio-théâtre” (Radio-pozorište), Annuaire de la Radiodiffusion, 1934.

„Depuis onze ans, le Club d'essai défriche le chemin de l'art radiophonique” (Već jedanaest godina Ogledni klub krči put radiofonskoj umetnosti), Radio-télévision 57, 24. mart 1957.

„Doctoral dissertations in radio and television” (Doktorske disertacije o radiju i televiziji), Journal of broadcasting, SAD, br. 4, jesen 1957.

„Doctoral dissertations in radio and television at German universities 1920-1957” (Doktorske disertacije o radiju i televiziji na nemačkim univerzitetima 1920-1957), tom. 2, br. 4, jesen 1958.

DOMMERGUES P., *Les USA à la recherche de leur identité* (SAD u traganju za identitetom), Grasset.

DONNER Stanley T., „Radiodiffusion culturelle, commerciale et non commerciale au Canada et aux Etats-Unis” (Kulturna, komercijalna i nekomercijalna radio-difuzija u Kanadi i Sjedinjenim Američkim Državama), Cahiers du Centre de documentation du Département de l'information de l'Unesco, br. 23, dec. 1956.

DUCHAMP Marcel, *Entretiens avec Pierre Cabanne* (Razgovori sa Pjerom Kabanom), Pariz, P. Belfond, 1967, Coll. Entretiens.

DUMAYET Pierre, „L'interview télévisuelle” (Televizijski intervju), Communications (Seuil), 1966, br. 7.

DUMAYET Pierre, „Les secrets de l'interview” (Tajne intervju), *Les lettres françaises*, 16. mart 1967.

DUNCAN Hugh Dalziel, *Communication and social order* (Komunikacija i društveni poredak), Njujork, The Bedminster Press, 1962.

„Les émissions poétique à la radio” (Poetske emisije na radiju), *Bulletin de l'UER*, Ženeva, maj-jun 1957, br. 43.

„L'étonnant essor de la télévision ne freine pas celui de la radio” (Neverovatan uspon televizije ne koči razvoj radija), *Le Monde*, 11. nov. 1956.

FANON Frantz, „Ici la voix de l'Algérie” (Ovde glas Alžira), *L'an V de la révolution algérienne*, Pariz, Fr. Maspero, 1960.

FELDSTEIN Valter, „Contribution à la discussion sur le thème „Littérature et Radio”” (Doprinos diskusiji na temu „Književnost i radio”), *Cahiers du Centre de documentation du Département de l'information de l'Unesco*, br. 23, dec. 1956.

FELLERER K. G., „Musik und Rundfunk” (Muzika i radio), *Rundfunk und Fernsehen*, Hamburg, 1958, br. 3.

FLOBERTY John, *Behind the microphone* (Iza mikrofona), Njujork, 1944.

FORD Joseph B., „Is there mass communication?” (Da li je ovo masovna komunikacija?), *Sociology and social research*, XXXVIII, 1953, 4.

FRANK Armin P., *Das Hörspiel, Vargleichende Beschreibung und Analyse einer neuer Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten* (Radio-igra, uporedni opis i analiza jednog novog umetničkog oblika urađeni na američkim, nemačkim, engleskim i francuskim tekstovima), Hajdelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1963.

FRIEDMANN Georges, „Enseignement et culture de masse” (Nastava i kultura masa), *Communications* (Seuil), 1961. br. 1.

FUZELLIER Etienne, *Esthétique comparative de la radio* (Komparativna estetika radija), *Documentation Cahiers d'études de radio-télévision*.

GALLO Salvatore, *Psicologia della radio e televisione* (Psihologija radija i televizije), Firenca, Vallecchi, 1955, Coll. La voce scientifica.

GERHARDT Dietrich, „Die Anrede über das Mikrofon“ (Govor preko mikrofona) Rundfunk und Fernsehen, Hamburg, 1957, br. 4.

GIELGUD V., *British radio drama 1922-1956* (Britanska radio-drama 1922-1956), London, Harrap, 1957.

GOLTER Bob J., *A bibliography of theses and dissertations relative to audio-visuel and broadcasting* (Bibliografija teza i disertacija koje se odnose na audiovizuelna sredstva i emitovanje), Nešvil, Tenesi, Methodist Publishing House.

GROUSSARD Serge, „L'avenir des ondes“ (Budućnost talasa), Hommes et mondes, Pariz, jun, 1955.

GUSDORF Georges, *La parole* (Reč), Presses universitaires de France, 1966.

HAMMERSCHMIDT Helmuth, *Der Rundfunkreporter* (Radio-reporter), Garmish-Partenkirchen, Delbos-Verlag.

HAUGH Oscar M., „The relative effectiveness of reading and listening to radio drama as ways of imparting information and shifting attitudes“ (Uticaj čitanja i slušanja radio-drama kao načini saopštavanja informacija i menjanja stavova), Journal od educational research, XLV, 1952.

HEAD Sydney W., *Broadcasting in America* (Radio u Americi), Boston, Houghton Mifflin Company, 1956.

HERZOG Herta, „What do we really know about day-time serial listeners“ (Šta stvarno znamo o slušaocima svakodnevnih feljtona), U: Paul F. Lazarsfeld i Frank N. Stanton, *Radio research 1942-1943* (Radio istraživanja 1942-43), Njujork, Duell, Sloan and Pearce, 1944.

HILEMAN Donald G., „The young radio audience: A study of listening habits“ (Mladi radio-slušaoči. Studija slušalačkih navika), Journalism quarterly, XXX, 1953.

Horspielbuch 1956 (Radio-igra 1956), Frankfurt na Majni, Europäische Verlagsanstalt.

IONESCO Eugène, *Entretiens avec Claude Bonnefoy* (Razgovori sa Klodom Bonfoa), Pariz, P. Belfond, 1966, Coll. Entretiens.

JANOWITZ Morris; SCHULZE Robert, „Tendances de la recherche dans le domaine des communications de masse” (Tendencije istraživanja u oblasti masovnih komunikacija), Communications (Seuil), 1961, br. 1.

JOUHANDEAU Elise i Marcel, *Entretiens avec Jacques Danon* (Razgovori sa Žakom Danonom), Pariz, P. Belfond, 1966.

KARPIK Lucien, „Spécificité de la sociologie américaine” (Specifičnost američke sociologije), Le Monde, dodatak broju 7056, 20. sept. 1967.

KLAPPER Joseph T., *The effects of mass communication: An analysis of research on the effectiveness and limitations of mass media in influencing the opinions, values and behavior of their audiences* (Efekti masovnih komunikacija: analiza istraživanja uticaja i ograničenja masovnih medija na mišljenja, vrednosti i ponašanje slušalaca), Glencoe (III), The Free Press, 1960.

KLAPPER Joseph T., *The effects of mass media* (Uticaji sredstava masovnih komunikacija), Njujork, Bureau of Applied Social Research, Columbia University.

KLOSKOWSKA Antonina, „L'audience d'une émission populaire de la radio polonaise parmi les auditeurs de Lodz” (Auditorij popularne emisije poljskog radija u Lođu), Sondages, Pariz, tom. 21, 1959, br. 1.

Der kluge Mann und das Radio. Schriftenreihe der Evangelischen Akademie für Rundfunk und Fernsehen (Pametnan čovek i radio. Serija napisa Evangelističke akademije za radio i televiziju), Heft 4, München, Evangelischer Presseverband für Bayern, 1956.

HUYGNE Rene, *Dialogue avec l'invisible* (Dijalog sa nevidljivim), Pariz, Flammarion, 1956.

KUSHWANT SINGH, „All India Radio et la compréhension entre l'Orient et l'Occident” (Sveindijski radio i sporazumevanje između Istoka i Zapada), Cahiers du Centre de documentation du Département de l'information de l'Unesco, br. 23, dec. 1956.

Ana Šomlo

DUŠANKA KALANJ: TELEVIZIJA KAO ŽIVOTNI POZIV

Biti i opstati na televiziji

A.Š.: Kada ste počeli da se bavite profesijom spikera na televiziji bili ste, kao i drugi ljudi oko vas, u situaciji da u ovom mediju vidite nešto novo i zanimljivo. Pitanje je da li je neko pretpostavljao da je to i njegovo životno opredeljenje. Sada, kada se posle dvadeset i pet godina to može sagledati, interesuje me da li je televizija za vas i danas ono što ste pretpostavljali da jeste u ono vreme?

D.K.: Posle toliko godina televizija je postala moj životni poziv, mada mi nije bilo ni na kraj pameti da to bude, tako da mi je teško da odgovorim, jer ja tada nisam ni mislila o televiziji. Sticajem okolnosti pojavila sam se sa grupom studenata, iako sam se televizije užasavala kao i svake druge profesije vezane za javnost. Nisam bila osoba sklona javnom pozivu. Međutim, desilo se. Moja koleginica i ja veoma smo malo razgovarale o televiziji, bez obzira što su hiljade išle na audiciju. Zaista nisam pretpostavljala u šta se može pretvoriti. Danas, pak, neko mišljenje o televiziji imam. Šta je sve učinila, da li je mogla biti drugačija, bolja? Svakako da je uradila mnogo i dobrog i lošeg.

A.Š.: Vama, lično?

D.K.: Ne govorim o sebi. Mislim da mi koji radimo na televiziji nismo bitni. Televizija je učinila mnogo, već su postale fraze koliko je to istina. Smanjivanja razdaljina, sve je dostupno, sve se vidi; ne mora se ići u pozorište, pa ni u bioskop. Sve je, tako reći, u kući. Po mom mišljenju to ima i svoje naličje. Ljudi su se zatvorili u sebe, udaljili su se jedni od drugih. Manje se razmišlja. Čoveku je putem televizije sve na dohvat ruke, pa se olenjio. Teže će pročitati knjigu.

Najjednostavnije mu je kad dođe kući da uključi televizor, jer je umoran i uzima ono što mu se daje.

A.Š.: Nisam ubeđena da je tako. Neka istraživanja su pokazala da se dela po kojima su rađene TV serije – Forsajтови, Budenbrokovi... prodaju mnogo više (knjige) u knjižarama nego pre emitovanja. Prema tome televizija ne utiče negativno na čitanje.

D.K.: Mislite da je to neka vrsta reklame?

A.Š.: Ne, već pristup, približava knjigu čitaocima, zaintrigira ih.

D.K.: Može se gledati i iz tog aspekta, naročito ukoliko je serija uspela. Dva-tri dela su dobila popularnost, ali se do mnogih drugih nikada ne dođe. Televizija oduzima vreme.

A.Š.: Pomenuli ste da niste sami odabrali svoj poziv?

D.K.: Da, mene su nagovarali, prosto naterali. Tada sam bila još više kamerna ličnost nego danas. Imala sam drugih želja. Ja sam završila filologiju. Moj pravi poziv bio bi: profesor engleskog i italijanskog jezika. Sticajem okolnosti, drugi su odlučili. Da li bih, da sam sada u situaciji da se odlučim isto učinila? Pa, sada je to moj životni poziv, ukoliko sam u njemu uspela čoveku mora da godi. Ipak, ne bih se ni sada opredelila da budem TV spiker.

A.Š.: Samim tim što ste još uvek na televiziji, znači da ste uspeli. Mnogi su pokušavali i nisu opstali. Televizija uzima celog čoveka?

D.K.: Da, to je tačno. Iako se to možda ne vidi na prvi pogled. Tako je sa svakim poslom ukoliko ga shvatite ozbiljno. Kada sam to prihvatila kao svoju profesiju, ne zato što je moje lice lepo ili ne, ne mislim da je to poziv lepotice, to što sam doživljavala uspeh bilo mi je prijatno. Nisam pojavljivanje na televiziji primala kao privilegiju, već kao odgovornost, a obaveza mora da vas preokupira. Ovo se odnosi naročito na nas koji smo stvarali televiziju. Više smo vremena provodili na televiziji nego kod kuće. Nikada niste bili sigurni koliko vremena ćete provesti na poslu. Sećam se, u vreme Prve konferencije nesvrstanih neprekidno smo bili na televiziji. Morate i psihički da budete prisutni, a samim tim znači da niste prisutni na drugom mestu. Da ne govorimo šta sve to nosi sobom, jer onda svet počinje da se bavi vama. U početku

uopšte ne računate s tim, a onda shvatite da ste stalno na tapetu, i kako ste odeveni i kako ste očesljani i kako se ponašate... To ponekad ide do agresivnosti, iako možda u najboljoj nameri.

A.Š.: *Da li to zamara?*

D.K.: Prilično.

A.Š.: *Rekli ste „mi koji smo stvarali televiziju“. Da li vam se čini da ovaj mladi svet koji sada počinje ima neki drugi odnos prema njoj?*

D.K.: Rekla bih da ima. Menjao se mentalitet, a imaju i bolje uslove rada, tehničku opremu. Ova generacija je odrasla sa televizijom, a mi nismo imali nikakvog uzora. Radili smo spontano, ne znajući da li je to dobro ili ne, sa mnogo entuzijazma.

A.Š.: *Kažu da televizija proguta čoveka, da mu se podvuče pod kožu kao jedina opsesija, kao što hirurzima jedino operacija nešto znači. Čovek na televiziji ima utisak da je u centru sveta. Pri ruci mu je teleprinter, svakog trenutka saznaje šta se zbiva u svetu. Da li za čoveka sa televizije sve drugo postaje manje značajno? Ma kakva vrednost bila tih institucija koje ste pomenuli – pozorišta, literature... sve dolazi u drugi plan? Da li ste imali vremena i interesovanja za te druge stvari?*

D.K.: Istina je da se čovek mora boriti sa televizijom da ga potpuno ne proguta. Imala sam interesovanja, ali mnoge stvari se paralelno odvijaju dok sam na televiziji – pozorište, bioskop, koncerti... Za knjigu uvek naizazim vremena, ali to je i stvar afiniteta. Tačno je da raditi na televiziji znači biti na izvoru informacija, ali nikada nisam bila potpuno zaokupljena tim fenomenom. Od televizije kao teme pokušavam da pobeegnem na svaki način. To je često nemoguće, ali u mom uskom krugu prijatelja znaju da to ne volim.

A.Š.: *Da li su to prijatelji sa televizije ili je to neki drugi svet?*

D.K.: Bliskih prijatelja na televiziji nemam mnogo. Naročito sada, kada se ona razvila, kada nas ima mnogo. U početku smo se više družili.

A.Š.: *Šta mislite o tome što sociolozi i psiholozi smatraju da televizija zaglupljuje ljude, naročito ovu mladu generaciju za koju ste rekli da odrasta kao televizijska?*

D.K.: Ima istine u tome. Čovek se opušta, nedovoljno mu se razvija mašta. Vi znate stav psihologa da je dete koje odrasta bez igračaka maštovitije, jer je primorano da ih samo pravi.

A.Š.: *Kako objašnjavate to da ste vi jedna od retkih osoba koja je uspela tako dugo da opstane na televiziji? Da li je reč o ozbiljnom shvatanju poziva, ili su neke druge okolnosti u pitanju. Mile Zdravković i Branko Ilić koji su istovremeno sa vama počeli više se ne pojavljuju. Možda ih je televizija zamorila?*

D.K.: Mislite da mene nije? Svakog zamara, a to što sam ostala...

A.Š.: *Nisam rekla ostala, već opstala.*

D.K.: Mnogi ljudi su teško odustali od televizije, ali su bili primorani da se okrenu drugom pozivu jer jednostavno nisu uspeali. Možda sam imala sreće što sam veoma dobro bila primljena u gledalištu. Možda i zbog ozbiljnosti sa kojom sam prišla poslu od početka, a kasnije mi čak dugo nije bilo dozvoljeno da napustim poziv spikera i da pokušam nešto drugo.

A.Š.: *Da li ste pokušavali?*

D.K.: Da, bilo je pregovora, ali je sve bilo uvek osujećeno. Nije se moglo desiti da ja odem iz dnevnika, jer je postojalo neko poistovećivanje mene i dnevnika. Bilo je ponuda da idem i van beogradskog TV studija. Nikada mi nisu dozvolili. Kasnije čovek, možda, izgubi snagu. Trebalo je da nešto sama pokušam.

A.Š.: *Da li bi bilo bolje da ste pokušali? Sa strane posmatrano, vi ste osoba koja je odvek imala veoma mnogo uspeha na televiziji.*

D.K.: Možda ne van televizije, jer sam na kraju postala toliko TV lice. Možda sam mogla da radim u Obrazovnom programu, razmišljajući baš o mom osnovnom pozivu. Ili u Kulturnoj rubrici. Raditi toliko godina isti posao postaje veoma zamorno.

A.Š.: *Pamtim nedeljno izdanje dnevnika Sedam dana koji je pre dvadesetak godina uređivao Svetolik Mitić. Vi ste bili sjajan voditelj. Ponekad ste intervjuisali ličnosti poput Vitorija De Sike, zatim Vreme, ljudi i događaji, gde ste takve bili voditelj, urednik je bio Ljubomir Zečević. Čudno je da niste*

otišli u novinarstvo ili neki program u kome bi se od vas više tražilo?

D.K.: To je upravo to: nije mi bilo dopušteno. Kasnije bih, eventualno uspjela, ali me je brinulo da li bih bila dovoljno dobra, pre svega po sopstvenoj oceni.

A.Š.: Postoji izvesno mišljenje u javnosti – da biti interpretator vesti, da za to treba imati lep jezik, koji vi imate, koncentraciju koju, takođe, imate. Sada je to na neki način pomerenost ka novinarima koji obično nemaju sve te osobine. U Javnoj diskusiji o programima RTB često se pominje da je nivo ljudi kojima je jezik profesija, kao što ste vi, ili Mile Zdravković, da je taj jezički nivo u poslednje vreme veoma snižen. Šta vi o tome mislite?

D.K.: Smatram da je to tačno.

A.Š.: Šta je uzrok da se odjednom važnost jedne profesije – spikera – smanjila?

D.K.: Mislim da taj antagonizam traje još iz Radio-Beograda. Bilo je pitanje da li pred mikrofonom treba da bude spiker ili novinar. Za razliku od štampe, gde se uvek zna ko je autor teksta, na radiju i televiziji pisac je ostajao anonimn. Mada je nekada bilo tako da novinar moli dobrog spikera da mu pročita tekst, jer je verovao da će njegov tekst time dobiti. Međutim, ima novinara koji veoma dobro govore i onda je to u redu. Smeta mi kod novinara koji se ozbiljno bave svojim pozivom, a ne trude se da usavrše jezik.

A.Š.: Mnogi nisu u stanju to da učine, jer ako je to tako jednostavno kao što se prema vašim rečima čini, onda vaša profesija nema značaja.

D.K.: Ukoliko se smatra da je spiker isto što i čitač onda je to propala stvar na samom početku, jer čitati se može na razne načine. Svako ko je završio analfabetski tečaj može da čita, ali spiker mora da poznaje materiju da bi bio ubedljiv, treba da ima veoma široku kulturu da bi svaki tekst mogao da iznese. O tome smo mi i te kako vodili računa. Ne treba zaboraviti da mi još uvek nemamo jedan književni jezik, da se kod nas nigde ne uči retorika, da mi govorimo raznim dijalektima. Jednom sam rekla da mi govorimo opštinskim dijalektima, pa su mi zamerili. I zato je potreban ispravan jezik na radiju i televiziji.

A.Š.: *Mislim da je uzrok tome ta luda želja za ekranom. Nije reč samo o novinarima. Ljudi strahovito uživaju da vide sebe na televiziji, zar ne?*

D.K.: To je fenomen koji je teško objasniti. Ponekad ljudi koji se pojavljuju imaju i govornu manu, ali oni kažu da je baš to šarmantno. Takvo je bilo tumačenje i kada su novinari naglo krenuli na ekran i pred mikrofon. Pojavilo se mišljenje da nacija dobija komplekse od spikera koji suviše dobro govore i ponekad lepo izgledaju. To nije izmišljeno. Naravno da ljude koji imaju govorne mane treba primiti normalno, ali zaboga, ako neko nema sluha zar treba da bude nesrećan što nije operiski pevač?

A.Š.: *Kako vam se čine ove nove emisije sa mladim ljudima koji, možda, imponuju svojom ležernošću, ali ponekad nivo govora, ophođenja...*

D.K.: Ako je reč o nonšalantnosti, ja sam za nonšalantnost, ali ako se na tome insistira stvara se suprotan efekat. Zatim, mi često mešamo ležernost sa nevaspitanjem. Meni se dopada generacija koja dvadeset godina živi uz televiziju i ima sasvim drugi pristup, kao što je to u Americi, recimo, gde se ljudi ne ustručavaju pred kamerom, ali ne treba preterivati. Nekada smo bili suviše oprezni kada je neko trebalo da se pojavi na ekranu. Sada, pak, dovoljno je da se danas neko pojavi u Kući, a sutra već suvereno vodi emisiju. Mislim da smo otišli u drugu krajnost. Najzad, možda je to revolt protiv krutosti koju smo mi posedovali i koja se od nas zahtevala. Čitali smo u dnevniku zvanične materijale gde ni zarez nije smeo da se dođa.

A.Š.: *Možda se i društvo na izvestan način menja?*

D.K.: Svakako, ali postoji i tendencija da se radio i televizija demistifikuju, što je mudro. Samo, ponekad se gubi osećanje za meru. Korisni su kontakti programi koji pokušavaju da uključe i publiku. Mnogo se govori o ljudskoj usamljenosti.

A.Š.: *Imate veliko televizijsko iskustvo. Pomenuli ste da ste se malo zamorili radeći na dnevniku. Televizija je medij velikih mogućnosti. Vidite li neke svoje nove šanse?*

D.K.: Nekada sam želela da radim u emisiji mozaičkog tipa sa temama iz kulture, ali od samog početka, koncepcije, u emisiji koja bi govorila o aktuelnim događajima u oblasti kulture kod nas i u svetu. Priznajem da nisam tu svoju želju aktivno

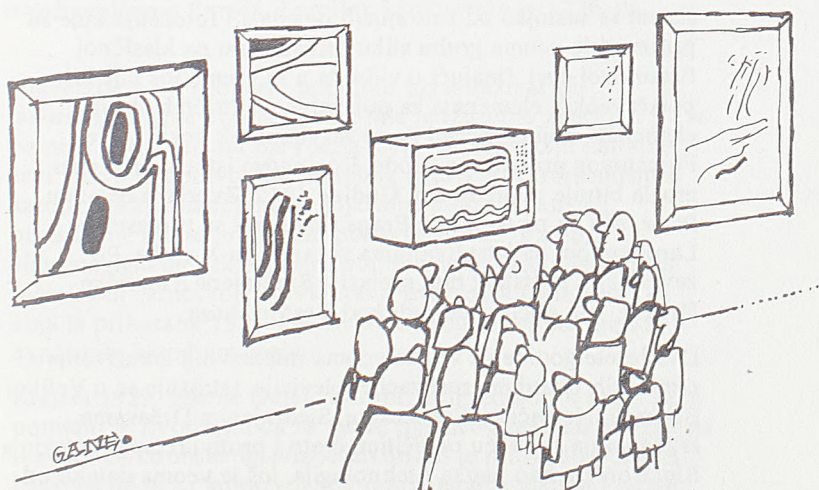
pokušala da realizujem. Znam da bi to bilo veoma teško i da po prirodi nisam dovoljno agresivna za takav poduhvat.

A.Š.: Imam utisak, mada je to neugodno čak i izgovoriti, da se kod nas, na beogradskoj televiziji žena tretira na način koji nije adekvatan, mada se poslednjih godina stvari ipak menjaju, ali dve decenije i više trebalo je da prođe da bi to krenulo. Sećate li se emisije Ekran na ekranu, Četvrtkom otvoreno koje je u Zagrebu tada, uz Ivana Hetriha, suvereno vodila Sanda Langerholc, da ne pominjemo izvanredne emisije sa socijalnim temama koje u poslednje vreme (o razvodu braka, problemima savremenog sela ili Romima) priprema Silvija Luks? Takva šansa, recimo, vama u Beogradu nikada nije pružena. Pamtim da je Mersiha Čolaković svoju TV karijeru započela u sarajevskoj emisiji iz oblasti kulture Mozaik duhovitim i mudrim intervjuima. U beogradskom Kino-okru njena uloga ili Jelene Mesić, koja je, takođe, u par navrata pokazala svoju intelektualnu superiornost, svedena je na dodavanje ceduljica, čitanje pitanja gledalaca. One se pojavljuju poput onih mladih lepotica što asistiraju mađioničarima, prihvatajući njihov štap i cilindar, kada im pri nastupu smetaju. Ne pominjem to iz sifražetskih pobuda, ali mislim da je ovakav odnos nekorektan, jer žena je često komunikativnija i elokventnija od muškarca. Sem toga, žena poseduje i šarm koji je značajniji od zvaničnog ophođenja koji nije neophodan svakoj televizijskoj temi. Kod nas žena nije imala pravu šansu, a vi ste dokaz tome, jer posedujete obrazovanje, imate iskustvo... Šta mislite da je uzrok tome prema ženi voditelju na beogradskoj televiziji?

D.K.: Koreni su duboki. Leže u patrijarhalnoj sredini, baš kada ona polako prestaje da to bude, otpori postaju žešći. Lično sam protiv bilo kakvih sifražetskih raspoloženja. Ne volim da budem kopija nekog. Svaka čast oslobođenju žene, ali njihov pokušaj da liče na muškarce izaziva suprotan efekat. Ovo je vrlo muški svet. Ovaj otpor potiče iz straha, baš tamo gde žena po svojim potencijalnim mogućnostima može da se poistoveti sa muškarcem, tamo joj se velikodušno daje uloga lepotice. Ja sam slučajno bila prva žena u istoriji jugoslovenske televizije kojoj je dopušteno da vodi dnevnik, jer tada je i to bila privilegija muškarca. Kasnije je došlo do zahteva visokih političkih tela da ja radim bez zamene stalno u TV dnevniku. Iz tog aspekta posmatrano, mnoge stvari su se izmenile u televizijskom programu u odnosu na pojavljivanje žena.

A.Š.: Da, čini se da probleme naše ekonomske politike nijedan novinar nije do sada uspeo na tako analitičan način da dâ kao što to čine Milica Lučić ili Gordana Suša.

D.K.: Istini za volju, ne spadam u izrazito uporne ljude. Možda je trebalo prikupiti hrabrost, a mene su plašili otpori na koje bih nailazila. Verujem da sam svoju profesiju dovela na taj nivo da nikakvi komplimenti o izgledu nisu mogli imati veze sa radom. Ipak sam zadovoljna što sam takav put izabrala. Prepuštam mlađima da se bore.



Aleksandar Todorović
VLADIMIR ZVORIKIN
PIONIR ELEKTRONSKE TELEVIZIJE

Prošle, 1982. godine, umro je u svojoj 93. godini jedan od najznačajnijih pionira televizije Vladimir Kozma Zvorikin. Njegov pronalazak, analizatorska cev „ikonoskop“, omogućio je, pre nekih 50 godina, realizaciju potpuno elektronske televizije, praktično televizije kakvu danas poznajemo.

Rođen 1889. u Muromu (danas Sovjetski Savez), Vladimir Zvorikin se posle završetka srednje škole upisuje na Tehnološki institut u Petrogradu (Lenjingrad). Tu će studirati kod profesora Rozinga, čuvenog ruskog naučnika koji je još 1907. godine patentirao prvi televizijski sistem zasnovan na korišćenju katodne cevi kao prijemnog elementa. Po završetku studija, Zvorikin će provesti dve godine kao saradnik Rozinga sa kojim će 1911. prikazati prvi prenos grubih slika. Ovaj sistem se sastojao od rotirajućih ogledala i fotočelija koje su proizvodile veoma grubu sliku prikazivanu na klasičnoj Braunovoj cevi. Imajući u vidu da u to vreme još nije bilo pojačavačkih elemenata za pojačanje električnih struja, elemenata koji će početi da se razvijaju tek posle Li de Forestovog pronalaska triode, Rozingova istraživanja nisu mogla bitnije napredovati. Godine 1912. Zvorikin odlazi u Pariz, gde će na Kolež de Frans sarađivati sa profesorom Lanževenom na istraživanjima vezanim za X zrake. Po završetku I svetskog rata prelazi u Sjedinjene Američke Države, gde počinje da radi kod Vestinghousa.

Dvadesete godine su vreme veoma intenzivnih istraživanja okrenutih pitanjima realizacije televizije. Istražuje se u Velikoj Britaniji, Nemačkoj, Francuskoj, Sjedinjenim Državama. Istraživanja se kreću različitim, često i protivurečnim putevima. Elektronika, kao nauka i tehnologija, još je veoma daleko od značaja i mogućnosti koje će pružati posle drugog svetskog rata. Lutanja su neizbežna. Godine 1923. Džon Logi Berd u Velikoj Britaniji i Čarls Dženkins u SAD prikazuju prvi prenos

pokretnih silueta, a već 1925. prenos slika sa polutonovima. Međutim, oba ova sistema su se zasnivala, u suštini, na mehaničkoj analizi i sintezi prenete slike, te im je, neminovno, mogućnost razvoja bila ograničena. Zvorikin je u to vreme bio na strani onih koji su smatrali da je televizija moguća jedino ukoliko se ostvari potpuno elektronskim sredstvima. U to vreme nije bilo ni analizatorskih cevi koje bi svetlosnu sliku pretvorile u električni signal, ni adekvatne katodne cevi koja bi omogućila da se preneti električni signal ponovo pretvori u svetlosnu sliku. Zato su rukovodeći ljudi Vestinghausa bili dosta skeptični prema patentu koji je Zvorikin zaštitio 1923. godine. U tom patentu on je opisao analizatorsku cev koja bi sadržala ploču od izuzetno tanke folije aluminijuma, toliko tanke da je može probijati mlaz elektrona emitovan iz katode. Ova ploča bi nosila sloj aluminijum-oksida, a preko njega bi bio nanet sloj fotoelektričnog materijala. Uprkos neverici kojom je bio okružen, Vladimir Zvorikin je nastavio rad na konstrukciji analizatorske cevi zasnovane na opisu iz patenta. Godine 1925. prikazao je svoj televizijski sistem koji je koristio analizatorsku cev i, na prijemnoj strani, prepravljenu osciloskopsku cev. Na žalost, ova prva demonstracija bila je krajnje neubedljiva, tako da mu je uprava sugerisala da se posveti „nečem korisnijem”. On je, razumljivo, prihvatio taj „savet”, ali tako što se posvetio istraživanjima koja su mogla, pored neposredne primene za koju su vršena, naći primenu i u sistemu televizije. Kako je 1928. godine dobijao dosta novosti o raznim televizijskim istraživanjima u Evropi, Zvorikin (doktorirao je 1926. na

Univerzitetu u Pittsburgu) je obišao niz istraživačkih laboratorija. Ova poseta Evropi bila je izuzetno značajna jer se na neki način, tokom nje rodila ideja za realizaciju katodne cevi kakva bi upravo bila potrebna televiziji. Termoemisiona katoda, elektrostatičko usnopljavanje mlaza elektrona, otklanjanje mlaza pre no što postigne veliku brzinu, elektromagnetni otklonski sistem, sve su to elementi koji su sačinjavali „kineskop”, prvu pravu televizijsku katodnu cev koja je prikazana 1929. godine. Iste te elemente nalazimo i u današnjim katodnim cevima.

Krajem 1929. godine Dejvid Sarnof, potpredsednik firme RCA ponudio je Zvorikinu da za račun njegove firme nastavi rad na razvoju elektronske televizije. Zvorikin je prihvatio ponudu izjavivši da bi za taj razvoj bile potrebne dve godine i nekih 100 000 dolara. Ova prognoza je bila odveć optimistička, ali je prelazak u RCA omogućio formiranje specijalne grupe za razvoj i intezivan rad koji je 1931. godine urodio objavljivanjem

prve praktične analizatorske cevi „ikonoskop”. Razume se, prvi ikonoskopi su bili veoma nesavršeni i patili su od niza nedostataka, od parazitnih smetnji do niske efikasnosti. Međutim, rad je nastavljen i 1933. pojavio se usavršeni ikonoskop koji je mogao da pruži za to vreme televizijske slike dobrog kvaliteta. Paralelno sa ovim radom nastavljeno je i usavršavanje kineskopa, kojem je bitno povećana sjajnost. Ta povećana sjajnost je stvorila problem treperenja slike (flikera). Srećom, 1932. godine, R. Balard, član Zvorikinovog istraživačkog tima, izumeo je analizu sa proredom, koja je i danas u osnovi svih televizijskih sistema.

Tako su, početkom tridesetih godina, bili ostvareni uslovi za početak eksploatacije elektronske televizije. Na žalost, te godine su bile i godine velike ekonomske krize, te je uvođenje televizije u SAD odloženo za gotovo osam godina. U međuvremenu, u Velikoj Britaniji BBC je nastavljao sa uporednim ispitivanjem mehaničkih i elektronskih sistema televizije. Zahvaljujući i Zvorikinovim izumima elektronski koncept je nadmoćno „pobedio” i krajem tridesetih godina započelo je prvo redovno emitovanje televizijskog programa BBC.

Tokom ratnih godina rad Zvorikina i njegove istraživačke laboratorije u RCA neminovno je bio orijentisan na istraživanja koja su mogla imati poglavito vojnu primenu. No ta istraživanja su upravo i dovela do razvoja nove analizatorske cevi „ortikon”, namenjene telekomandovanim projektilima i izvidačkim avionima. Ta će analizatorska cev, kada po okončanju rata započne nagli razvoj televizije, biti osnovna cev za televizijske kamere širom sveta, što će i ostati (razume se uz mnoga poboljšanja) sve do pojave televizije u boji i plumbikoha (početkom šezdesetih godina) koji je, uostalom, proizišao iz vidikona, takođe proizvoda Zvorikinove laboratorije.

Posle penzionisanja 1954. godine, Zvorikin je nastavio da radi najpre kao direktor Centra za medicinsku elektroniku u Rokfelerovom institutu, a kasnije kao savetnik i samostalni istraživač u razvoju firme RCA, jer „pravi naučnik nikada ne odlazi u penziju...”

Kao i mnogi drugi naučnici i Vladimir Zvorikin je bio nezadovoljan načinom na koji je, posebno u SAD, korišćen njegov izum. On je smatrao da televizija, čijem je radanju i razvoju toliko doprineo, nudi gledaocima uglavnom prizemnu zabavu i glupavu gužvu, umesto da bude snažno sredstvo za prenos poruka obrazovanja i kulture.

ŠTAMPANO

- SVETLOST I FILMSKA TRAKA, Stevan Landup
- ANTOLOGIJA TV DRAME, TV Beograd
- SLOBODA INFORMACIJA U SAMOUPRAVLJANJU, dr Zdravko Leković
- VESELO VEČE – TRIDESET GODINA, izbor tekstova
- O KULTURI GOVORA, Đorđe Kostić
- IZBOR RADIO-DRAMA, iz programa Radio-Beograda
- SAVREMENE KOMEDIJE, izbor iz programa Radio-Beograda
- NASILJE U TV PROGRAMU, Mr. Nevenka Perković
- TITO O INFORMISANJU, Miroslav Đorđević

U PRIPREMI:

- DVADESET GODINA TV DRAME, anotacije iz programa TV Beograd
- ZBORNIK RADOVA O JEZIKU U RTB
- RADIO-BEOGRAD ZA DECU tokom pedeset godina
- VOKALNA LIČNOST RADIJA, Mr. Aleksandar Dragojlović
- TV I UČENJE STRANIH JEZIKA, Mr. Mira Kun
- I druga dela o radiju i televiziji

SPECIJALNA IZDANJA:

- JEZIK I INFORMACIJA, studija P.Plavšić-S.Vasić-D.Krstić
- ČASOPIS „RTV-TEORIJA I PRAKSA” na engleskom jeziku



RTV-TEORIJA I PRAKSA izlazi 4 puta godišnje. Cena primerka 50,00 din. Godišnja pretplata 150,00 din. uplaćuje se na ŽIRO RAČUN broj: 60806-607-10360 - SOUR RTB, Radna zajednica istraživanje i razvoj RTB, RTV-TEORIJA I PRAKSA.

Časopis prodaju: NIP „MLADOST” Beograd, M.Tita 2, Preduzeće za rasturanje štampe, Izdavačko preduzeće „NOLIT”, i POVERENICI ČASOPISA u pojedinim radnim organizacijama i odgovarajućim ustanovama.

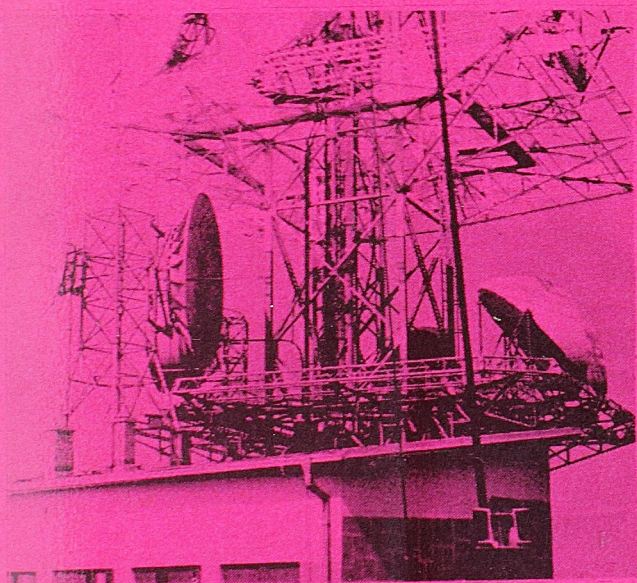
Adresa redakcije:
11000 Beograd, Ive Lole Ribara 1a/IV
Telefon, 346 - 801, lok. 160.

OBAVEŠTENJE PRETPLATNICIMA

Molimo čitaoce da od sledećeg broja obnove pretplatu, ukoliko to već nisu učinili. Cena broja našeg časopisa će ubuduće biti 50.- din, a godišnja pretplata 150.- din.

S obzirom da je cena, i pored svih poskupljenja, ostala simbolična, molimo sve dosadašnje čitaoce da obezbede časopis putem pisma Redakciji RTV TEORIJA I PRAKSA na adresu 11000 Beograd, Ive Lole Ribara 1a/IV (p.f. 880, s naznakom ZA ČASOPIS RTV T. i P.) Prema zahtevu za pretplatu Redakcija će poslati publikaciju i račun po kome ćete izvršiti uplatu. Molimo da to učine svi koji su do sada bilo kako primali časopis.

Ovim će se postići bolja saradnja oko isporuke i prijema naših publikacija.





Izdaje
Radio-televizija
Beograd
Takovska 10