



TEORIJA I PRAKSA

31

['83]

L E T O '

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*.

Izdavački savet

MOMČILO BALJAK
Dr MIHAILO BJELICA
Dr TOMA ĐORĐEVIĆ, predsednik
Inž. MILENKO JANKOVIĆ
MIROLJUB JEVTOVIĆ
SVETOZAR KARAKUŠEVIĆ
Dr LJUBOMIR KOCIĆ
ĐORĐE MALAVRAZIĆ
OGNJENKA MILIĆEVIĆ
DUŠAN MITEVIĆ
SVETOLIK MITIĆ
SNEŽANA NIKOLAJEVIĆ
BOGDAN RANKOVIĆ
ZLATKO SINOBAD
MILAN TIMOTIĆ

Glavni i odgovorni urednik
MIROLJUB JEVTOVIĆ

Urednik
ANA ŠOMLO

Sekretar RUŽICA VARDA

Redakcija

SRĐAN BARIĆ
MILAN BULATOVIĆ
RAJKO CEROVIĆ
STANKO CRNOBRNJA
SRBA IVANOSKI
MIROLJUB JEVTOVIĆ
DŽEVAD JUNIKU
VLADIMIR MIRKOVIĆ
SLAVKO NASTIĆ
ZRNKA NOVAK
SLOBODAN NOVAKOVIĆ
Dr MUHAMED NUHIĆ
MIROSLAVA OTAŠEVIĆ
PRVOSLAV PLAVŠIĆ
LADO POHAR
RADIVOJ POPOV
ĐORĐIJE POPOVIĆ

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

31

['83]

Izdaje Radio - televizija Beograd

- | | | |
|------------|-------|---|
| RADIO | [5] | INFORMATIVNI PROGRAM
RADIJA U SVETU/Ratomir Vico |
| | [20] | UVOD U JEDNU ESTETIKU
RADIO-DRAME/Tomislav Gavrić |
| INTERMEDIA | [46] | TELEVIZIJSKO ČITANJE
TRAVNIČKE HRONIKE/Boro
Drašković |
| | [62] | VIZUELNI DOŽIVLJAJ
KNJIŽEVNOSTI/Petar Ljubojev |
| | [80] | METODOLOŠKE NAPOMENE
O KRITICI/Žan Pradije |
| TELEVIZIJA | [87] | TELEVIZIJA - IKONA SA
SKRIVENIM HRONOMETROM
/Raša Popov |
| | [97] | O TELEVIZIJSKOJ DRAMI IZ
VIŠE UGLOVA/Pal Šafer |
| | [104] | ANIMIRANJE I TELEVIZIJA
/Džon Hol |

- TEHNOLOGIJA** [117] TELETEKST U JUGOSLAVIJI -
EKSPERIMENTALNO
EMITOVANJE/Dr Muhamed
Nuhić i Inž. Branko Križanić
- [133] KABLOVSKA TELEVIZIJA
/Aleksandar Todorović
- RTV ESTETIKA** [137] TELEVIZIJA I ESTETSKA
KULTURA/Vitold Kalinovski
- [153] PARADOKSI „TELEVIZIJSKE
UMETNOSTI”/Boguslav Sulkovski
- [164] O SIMBOLIČNOSTI TELEVIZIJE
/Eugenjuš Vilik
- [177] ESTETSKA FUNKCIJA
TELEVIZIJSKOG GOVORA
/Dr Milorad Dešić
- KOMUNIKACIJE** [182] DIREKTNI PRENOSI/Mr Ivana
Stanković
- [195] NOVOSADSKA AKADEMIJA
UMETNOSTI/Radoslav Lazić
- [205] ZA MULTIMEDIJSKU AKCIJU
/Veselin Mrđan
- INTERVJU** [210] TV ŠKOLA ZORE KORAC/Ana
Šomlo
- DOGAĐAJI** [226] SA SKUPŠTINE EVROPSKIH
ISTRAŽIVAČA RADIJA I
TELEVIZIJE/Mr Nevenka Perković
- PRIKAZI** [229] „COMMUNICATION”/Mr Ivana
Stanković
- [232] IDENTIČNOST JEZIKA
UMETNOSTI/Tomislav Gavrić
- BIBLIOGRAFIJA** [234] RADIO - OSMA UMETNOST
(III deo)

Ratomir Vico

INFORMATIVNI PROGRAMI RADIJA U SVETU

Prva međunarodna konferencija o informativnim programima radija održana je u Torontu oktobra 1982. godine. U njenom radu učestvovalo je 140 predstavnika iz 29 zemalja sa pet kontinenata.* Konferencija je obuhvatila vrlo širok krug pitanja od kojih se neka tiču ne samo informativnih programa, već i radija kao medija. Sastav učesnika bio je šarolik, obuhvatao je novinare, urednike, glavne urednike i direktore, nosioce poslovnih funkcija, istraživače auditorija, teoretičare mass-media, radio-kritičare, tehničare i inženjere.

Smatra se da je radio dobio bitku sa televizijom. Urodili su plodom naponi da se radio učini životnijim, korisnijim, participativnijim, tj. otvorenijim za slušaoce što se iskazuje u povećanoj dokumentarnosti radio-programa, sve većem prisustvu servisnih informacija i kontakt-emisija u programima. Auditorij je u pogledu broja slušalaca stabilan i pored pritiska televizije. Računa se da se radio sluša prosečno tri do četiri sata dnevno, prema dva do tri sata koja se odvajaju za gledanje televizije. Dok je televizija večernji medij, radio je dnevni i naročito jutarnji, sa posebnim šansama u vreme odmora. Samozadovoljstva među radio-poslenicima nema. Štaviše, kako je primetio jedan

* Organizatori su bili Severnoamerička (NANBA) i Evropska radio-unija (EBU). Osim predstavnika razvijenih zemalja Zapada, među učesnicima su bili i predstavnici Alžira, Meksika, Kuvajta, Saudijske Arabije i dr.

od učesnika ove konferencije, radio je ušao u „zimu svoga nezadovoljstva”. Osigurajmo se od hladnoće da bismo prezimili zimu i radujmo se uskrснуću medija u dolazećem proleću – uzviknuo je malo patetično ovaj dobar poznavalac radio-prilika u svetu.

Radio nastavlja da se koristi svojim prednostima. On je brži, lakši, prilagodljiviji, jeftiniji, u prijemu mobilan, svuda prisutan, omogućava individualno slušanje i direktan kontakt i dijalog. Radio je brzo shvatio da je auditorij sastavljen od slušalaca sa vrlo razvijenim sklonostima i interesovanjima koja variraju zavisno od socijalno-kulturnog konteksta i situacije u kojoj se sluša. Ispod površine glavnih društvenih procesa ima mnogo pokreta raznih društvenih grupa koje hoće da afirmišu sopstveni identitet. Teoretičari dele ove grupe u tri osnovne kategorije – demografske (odrasli, stari, mladi), zatim profesionalne i kulturne. Masovni mediji postaju sve više grupni mediji. Umesto radija „za sve” tendencija je „radio za svakog”. Samo u izvesnim vremenima i na izvesnim stanicama govori se javnosti u celini. I nisu uvek u pitanju različiti auditoriji, već i različite funkcije – zavisno od vremena i situacije. Usmeravanje, naime, ne ide samo smerom društvenih grupa, tj. zadovoljavanja njihovih posebnih interesovanja i potreba, već i smerom zadovoljavanja različitih potreba i interesovanja istih slušalaca. To uključuje, tj. pretpostavlja povećanje vremena emitovanja i broja stanica, što se upravo i događa. Ključ se vidi u specijalizaciji (ili diversifikaciji, kako to više vole da kažu neki teoretičari). Za razliku od šezdesetih godina kada je radio bio medij za vesti i zabavu, situacija se danas radikalno promenila u smislu širenja skale potreba i interesovanja koje radio zadovoljava. Ovde treba imati u vidu da specijalizacija ili diversifikacija ne idu samo

funkcionalnim smerom, već i geografskim, što se izražava u procesu decentralizacije, tj. u sve većoj ulozi lokalnih radio-stanica. Na skupu u Torontu upotrebljavan je izraz *renesansa radija*, ali je većina pod tim podrazumevala ne veći broj slušalaca, već modernizaciju i prilagođavanje programa zahtevima auditorija, kao i tehnički progres koji omogućava viši kvalitet programa.

Razume se, ima i onih koji su protiv nekih vidova specijalizacije radio-programa. Tako, na primer, u vezi sa usmeravanjem posebnih programa za mlade, radio-kritičarka pariskog „Monda” Klod Sarot (Claude Sarraute) ističe da dva obožavaoca barokne muzike bilo koje starosti imaju mnogo više zajedničkog nego dva mlada čoveka iz različitih društvenih slojeva, itd. Diskriminacija koja se krije iza takozvanih potreba mladih i „neobrazovanih”, je po njenom mišljenju velika opasnost za novi svet sutrašnjeg radija.

Glavna prednost radija nad ostalim medijima vezuje se i dalje za informativne programe, jer radio uvek može da emituje najnovije vesti brže i jeftinije i u bilo koje doba dana i noći, stvarajući utisak o prisustvu ili učešću u događaju. Mora se voditi borba protiv osećanja da je „najbolja vest da nema vesti”, odnosno, kako se to lepo rimuje u engleskom *less talk, more rock* – manje priče, više roka.

O navodnoj nezainteresovanosti mladih za vesti i politiku možda je najrečitiji bio sledeći primer: kada je jedno istraživanje u Francuskoj utvrdilo nezainteresovanost mladih za politiku (većina ih nije znala ime predsednika vlade), tri meseca kasnije došli su studentski događaji iz maja 1968. Tačno je izgleda samo da mladi traže drukčije. U tom smislu indikativan je uspeh informativne emisije za mlade na 1. kanalu BBC koju vodi jedna

mlada žena na mladalački način, ali u kojoj se objavljuju vesti i izveštaji o najznačajnijim domaćim i svetskim događajima, uz veće prisustvo vesti o kriminalu, modi, rok produkciji, itd.

Sve radio-organizacije su inače pod ozbiljnim pritiscima da snižavaju svoje troškove. I oni sistemi koji se izdržavaju od reklama takođe su na vrlo niskoj tački zbog stanja na tržištu uslovljenom ekonomskom recesijom. Situaciju otežavaju i zahtevi za perfekcijom u tehnici i za atraktivnom i skupom novom tehnologijom. U ovom vremenu postaje na žalost važnija funkcija upravljanja, tj. poslovodna od uredničke. Smatra se da je nužno pružati jak otpor idejama da se troškovi seku u jednakom procentu kad je reč o različitim funkcijama. To bi pogodilo informativne programe, došlo bi do njihove degradacije, a naročito bi se odrazilo na zadatak pokrivanja međunarodnih događaja (što se kod nas upravo događa). Zanimljivo je da je rečeno da se dobro upravljanje kažnjava kad se budžet ili plan bazira na troškovima iz prethodne godine. Nije znači samo jugoslovenski fenomen da u radiju lošije prolaze štedljivi i oni koji bolje i više rade. Zbog svega ovoga, u kapitalističkim zemljama sve su češći zahtevi novinara da učestvuju u poslovima upravljanja, mada, kako reče jedan od učesnika, još ne i uređivačkim.

Kad je reč o organizaciji informativnih programa u samo dva slučaja od četrdeset jednog (toliko je stanica analizirano) postoje potpuno jedinstvene informativne redakcije za radio i televiziju. U Irskoj je zajednička redakcija vesti, dok sa aktuelnostima to nije slučaj. I u Australiji postoji zajednička redakcija vesti za radio i televiziju, dok su redakcije aktuelnosti odvojene. U dvadeset jednoj, dakle u oko polovini organizacija, u radiju postoji jedinstvena redakcija vesti i aktuelnosti, tj.

informativnih programa, što je slučaj i kod nas. U francuskom radiju, kako su istakli njegovi predstavnici, ne pravi se razlika između vesti i aktuelnosti, jer ne vide razliku između činjenica i komentara. Slično je i u Italiji, Portugaliji, Belgiji, Norveškoj, Austriji i Španiji. To je evropski model ili recept koji najbolje otelovljuje stil ili oblik emisije *Journal parlé* francuskog radija. Ova evropska tradicija dolazi nasuprot anglosaksonskoj. Razdvajanje vesti od aktuelnosti unutar radija postoji u Saveznoj Republici Nemačkoj, Australiji, Novom Zelandu, Kanadi, Švedskoj i u BBC (Vel. Britanija). U Kanadskom radiju, na primer, postoje dve samostalne redakcije, jedna za vesti, druga za aktuelnosti, a obe rade pod rukovodstvom radio-direkcije za informacije. Ova iznad sebe ima generalnu direkciju za informacije koja pokriva i radio i televiziju. Ovaj tip organizacije predstavlja moguće rešenje obezbeđivanja konzistentnosti uređivačke politike i prakse u informativnim programima u oba medija, a kad je reč o radiju da i u slučaju razdvojenosti redakcija vesti i aktuelnosti one ostanu u tesnoj vezi. U britanskoj radio-televizijskoj redakciji BBC oprobano je više modela. Daskora je postojalo jedinstveno odeljenje vesti za radio i televiziju. Aktuelnosti su bile posebno pod radio, odnosno televizijskom direkcijom, mada je centar zadržao ulogu koordinatora u uređivačkoj politici. Nedavno je ovaj oblik modifikovan. Centralno odeljenje vesti je razdvojeno, izuzev nekih zajedničkih službi. Formirana su posebna uredništva vesti i aktuelnosti za radio, posebna za televiziju. Koordinaciju uređivačke politike vrši pomoćnik generalnog direktora, mada u svim ostalim stvarima urednici odgovaraju poslovodnim direktorima radija i televizije. To je mera decentralizacije od koje se BBC dugo uzdržavao zbog nastojanja da sačuva zajedničke kriterije i jedinstvo uređivačke politike

u korporaciji.

Može se zaključiti da je opšta tendencija sve jačeg razdvajanja radija i televizije, razdvajanja koje je u mnogo slučajeva potpuno.

Istraživanja auditorija vrše se u većini zemalja uglavnom dva do tri ili četiri puta godišnje. Jedino u Velikoj Britaniji postoje dnevna istraživanja.

Kontakt sa slušaocima, kao stalni oblik programa, ima 21 organizacija. Nikada ne pozivaju slušaoce na učešće u čisto informativno-političkim programima u Australiji, SAD, jedna organizacija u Nemačkoj i u Austriji. Mišljenja slušalaca nekad se prezentuju u vidu intervjuva, takozvanih zvučnih anketa, ili čitanjem pisama slušalaca.

Kad se radi o dopisnicima iz inostranstva, zanimljivo je da samo jedna od anketiranih organizacija nema nijednog dopisnika, ni u redovnom radnom odnosu, niti honorarnog. To je MBC – Malavi. Devet organizacija nema sopstvene, ali se služe honorarnim ili dopisnicima agencija. BBC ima 20 dopisnika iz inostranstva, Norveška 15, CBS 13, ABC – američki 12, ABC – australijski 10, RAI 11. Irska ima samo 2 stalno zaposlena, ali zato ima 220 honorarnih širom sveta. BBC ima 50 honoraraca, ABC američki 90, i tako dalje. Devet organizacija ima stalne dopisnike u Moskvi, Vašingtonu (ili Njujorku) i Peking. Osam u Moskvi i Vašingtonu, ali ne i u Peking, a jedna (australijska) u Vašingtonu i Peking, ali ne i u Moskvi. Četiri imaju dopisnike u Vašingtonu, a ne u Moskvi i Peking. Kao nedovoljno pokriveni učesnici su označili zemlje takozvanog trećeg sveta.

Broj zaposlenih varira zavisno od broja i sadržaja emisija vesti i aktuelnosti, tj. informativnih emisija, ali i od drugih činilaca. Korejski radio ima 414, BBC 220, RAI 59, Španski 95, Irski 116, Finski 83,

Portugalski 96, u SAD ABC 200, CBS 60, ali ovaj prvi obezbeđuje šest različitih tipova emisija vesti, dok CBS samo dva. Kanadski radio ima 135 zaposlenih. Ovaj broj zavisi i od uključenosti lokalnih stanica. Australijski radio je dao cifru od 330 zaposlenih, ali u taj broj uključeni su i novinari iz 30 lokalnih, tj. regionalnih stanica koji svi proizvode vesti i za ABC kao celinu. CBC u Kanadi takođe ima 14 regionalnih stanica. Svaka od njih ima posebnu grupu reportera vesti za nacionalni program, kao i za aktuelnosti. Sve te stanice prave regionalne vesti, ali i za nacionalni program pokrivaju događaje iz svog regiona, s tim što najmanje jednom dnevno prenose emisiju nacionalnih vesti. U Finskoj oko 200 novinara radi u regionalnim stanicama. Kada bi se kod nas sabrale redakcije republičkih, regionalnih i lokalnih radio-stanica, bili bismo verovatno jedna od najbrojnijih radio-difuzija (mada smo jedinstveni kad se radi o sistemu samoupravne višenacionalne zajednice verovatno da nam više racionalnosti ne bi škodilo.)

Francuski radio ima sopstvene dopisnike u devet glavnih regionalnih centara koji rade isključivo za nacionalni program. Sedam čisto lokalnih stanica ne radi za nacionalni, ali desi se ponekad da se i od njih zatraže neke informacije.

U radio-stanicama koje imaju dva ili više kanala, na jednom obično dominiraju vesti i aktuelnosti, tj. informacije. Ono što varira je „materijal“ koji okružuje informacije. U Engleskoj i Irskoj informativne emisije okružuju govorni sadržaji različite vrste (drama, dokumentarne emisije, razni magazini, ženski programi, diskusije). Reklo bi se ozbiljniji sadržaji koji ipak računaju na širi krug slušalaca nego što je slučaj sa čisto kulturnim programima tipa *Treći program*. S druge strane, mnogi imaju kanale za informaciju i zabavu,

nasuprot kanalima za pop muziku, kulturnim kanalima ili kanalima za klasičnu muziku (Španija, Portugalija, Francuska, Kanada). I programi posvećeni pop ili popularnoj muzici takođe sadrže vesti, obično na svaki sat, a ponekad i elemente aktuelnosti. Zanimljivo je da i stereo u Kanadi emituje vesti (jedan učesnik iz Evrope vatreno je dokazivao da bi to bilo moguće i potrebno, a onda je na svoje veliko iznenađenje saznao da to Kanadani već rade). Radio 1 BBC namenjen mladima ima pored kratkih emisija vesti i dve petnaestominutne emisije vesti i aktuelnosti (jedna u vreme ručka, druga rano uveče). Na Radiju 2 pre podne se emituje muzika sa razgovorima sa političarima koji rado prihvataju učešće zbog garantovano velikog auditorija.

U najrazvijenijim zemljama Zapada sve je više stanica koje u toku celog dana emituju isključivo informativne sadržaje. Naročito ih ima u SAD i Kanadi. U SAD svaki veći grad ima takav program, a od ukupnog auditorija preko 8 hiljada američkih stanica 7 procenata otpada na ove stanice. Iako naizgled mali, ovaj procenat je veoma značajan s obzirom na izuzetno velik broj radio-stanica i velike mogućnosti slušalaca da biraju programe (u Njujorku, na primer, slušalac može da bira 80 programa). „London news and information station” na svakih 15 minuta ima kratke preglede vesti, na svaki sat nešto duže, kao i vreme, saobraćaj, stanje na putevima, kontakt programe, izveštaje o domaćim i svetskim događajima, intervju na različite teme i sl.

I pored velikog broja varijanata mogu se razlikovati tri osnovna tipa radijskih programa: prvi, dominantan u Evropi koji uz pretežne informacije sadrži popularnu muziku i zabavu; drugi, anglosaksonski model koji uz informacije sadrži dramu, diskusije, dokumentarne emisije i klasičnu

muziku, dakle, program koji ide za različitim ukusima i interesima društvenih grupa i treći, komercijalni model, naročito raširen u Americi, Japanu, Španiji.

Kad se radi o modelima glavnih informativnih emisija kod prve kategorije programa to je *Journal parlé* ili kako Amerikanci kažu *The news show*. Te emisije obeležava tečni konverzacijski lični manir voditelja koji je uvek uključen u pripremu programa, pri čemu nema jasne razlike između vesti i komentara, tj. činjenica i stavova.

U drugoj kategoriji programa u glavnim informativnim emisijama vesti su odvojene od komentara. Vesti se saopštavaju na oficijelan, formalan i depersonalizovan način. To je do skoro bilo naročito karakteristično za emisije BBC. U Americi se ide srednjom linijom. U jednoj emisiji ipak postoji jasna granica između vesti i aktuelnosti. U našim emisijama takođe se radi o srednjoj liniji. S jedne strane težimo tečnom konverzacijskom stilu voditelja, ali s obzirom da su nam u emisijama vesti razgraničene od komentara uloga voditelja često se iscrpljuje u pravljenju veznih tekstova i za razliku, na primer, od američkog radija, naš voditelj je u mnogo manjoj meri urednik ili autor emisije.

U tipu emisija aktuelnosti, dakle više tematskih emisija u kojima se daje pozadina, suština, značenje događaja, opet imamo *Journal parlé* koji objedinjava vesti i stavove, dok se kod druge kategorije programa prave posebni magazini aktuelnosti sa analizama vesti, tumačenjima događaja, intervjuima sa akterima i ličnostima iz vesti, pregledima štampe i sl. Ovog tipa bila je doskorašnja emisija Radio-Beograda *U središtu pažnje*, s tim što su od ove godine takvi sadržaji uključeni u emisiju *Dnevnik*. Neke radio-stanice (u Nemačkoj na primer) razmeštaju takav materijal u

jutarnji blok ili u vreme ručka u trajanju i do tri sata dopunjavajući te sadržaje muzikom (50 ili 60 procenata).

Komentari se obično objavljuju unutar emisija. ABC (američki) ima po pravilu dva komentara dnevno. Tendencija je da formalni, klasični, pažljivo argumentovani komentari sve više ustupaju mesto neformalnim i u konverzacijskom stilu iznetim stavovima. Iako naše stanice neguju više prvu vrstu komentara, u *Dnevniku* koji smo poslali za ovaj skup u Torontu upravo smo imali ovaj drugi tip (Milutin Milenković je u razgovoru sa voditeljem komentarisao posetu Mubaraka našoj zemlji):

Česte su nedeljne emisije aktuelnosti: pregledi nedelje, tip emisije *Panorama*, s analizom glavnih događaja u zemlji, naročito zbivanja u parlamentima i događaja u svetu. Ovakve emisije traju obično oko jedan sat, ponekad duže (kanadska emisija *Sunday morning* traje čak 3 sata). Programi iz druge kategorije pružaju širi izbor ovakvih emisija koje dopunjavaju ono što bi se nazvalo dnevnim ili tekućim informacijama. Verovatno su baš zato u ovakvim stanicama redakcije vesti i aktuelnosti i formalno, organizacijski razdvojene. U jedinstvenim redakcijama manje su mogućnosti za analitičko i istraživačko, a deluje i linija manjeg otpora. U Radio-Beogradu je svojevremeno napravljen pokušaj fizičkog razdvajanja, u okviru jedinstvene informativne redakcije, grupe reportera od grupe komentatora, ali pošto su svi radili za iste emisije brzo je izbrisana potrebna razlika u pristupu, a došla je do izražaja i hijerarhija, pri čemu su iskusniji novinari apriori svrstavani u grupu komentatora.

Osim sve većeg korišćenja prednosti brzine, značajnijeg prisustva servisnih informacija i

kontakt-elemenata u informativnim programima radija zapažaju se i neke nove tendencije. Na skupu u Torontu dve su bile naročito zapažene: dokumentarni stil i dramatizacija u glavnim informativnim emisijama.

Dokumentarizacija dolazi kao odgovor na apstraktan, komplikovan, otuđen i hladan jezik i stil i znači više „empirijskog” materijala, materijala iz života, dok dramatizacija, kao veza vesti i dramaturgije iz sličnih razloga znači davanje ljudske dimenzije neizbežnim i za ljude važnim, ali apstraktno utvrđenim problemima.

Dokumentarni stil demonstrirali su na skupu u Torontu kolege iz France Inter i Kanadskog radija.

U Kanadskom radiju dokumentarni stil se naročito neguje u emisiji *Sunday morning* nedeljom prepodne. Reč je o tročasovnoj informativnoj emisiji sa vestima i aktuelnostima. Ona se čuje u čitavoj Kanadi i severnim oblastima SAD od 9-12 po lokalnom vremenu. Emisija se čuje i na kratkim talasima u Evropi, u području Kariba i u Centralnoj Americi. Ima za cilj da unutrašnje i međunarodne događaje na koncizan i razumljiv način unese u kuće Kanađana. Moto emisije je „nedelja u životu sveta”. Računa se da se u vreme relativne opuštenosti, kad je većina ljudi kod svojih kuća, obezbedi uistinu informativni program. Emisija pokriva nacionalne događaje, međunarodne, ali ne samo političke u užem smislu reči, već i događaje iz umetnosti i sporta, praktično sve što interesuje čoveka. Sačinjena je od dokumentarnih reportaža, intervjuja, panel-diskusija, debata i pregleda vesti, u čemu pojedinačni prilozi mogu trajati od 5-20 minuta.

Sličnog je tipa i emisija *Reportaža* francuskog radija koja je na programu subotom uveče u trajanju od 45 minuta, s tim što se ona bavi isključivo

spoljnopolitičkim događajima. Dok kanadsku emisiju priprema 14 novinara, ovu francusku, priprema jedan novinar, sa jednim organizatorom i jednim tehničarom.

Dokumentarne reportaže čine radio životnim. Ovaj oblik pojačava interesovanje slušalaca i omogućava da se reprezentuju teme i događaji za koje se inače misli da ne odgovaraju radiju. Naročito kada su nedeljne, ove emisije mogu biti dovoljno analitične. Kanadska radio-emisija *Sunday morning*, od kako je uvedena 1976. godine beleži konstantan porast slušanosti. Danas je sluša milion i po Kanađana, tri puta više nego pre 4 godine i spada u najslušanije u Kanadi. Ova emisija je nosilac mnogobrojnih nagrada za novinarstvo i smatraju je perjanicom kanadskog radija CBC. U samoj radio-stanici uvereni su da za to najveću zaslugu ima njen dokumentarni stil koji je počeo da se formira pre nekoliko godina i koji je značio pravu revoluciju. Paradoksalno je da je ideja uzeta sa televizije. Radi se, kako kažu, o televiziji bez slike. Dokumentarni prilozi u ovoj emisiji su kombinacija atmosfere i analize. Kao što TV reporter traži sliku koja kazuje mnogo više ili zamenjuje hiljadu reči, tako ovde reporter lovi odgovarajuće zvuke (umesto slike). Metod nije nepoznat, međutim zanimljivo je da su ga Kanađani proglasili tako reći pravilom. Ono što je kod drugih, pa i kod nas, izuzetak, kod njih je pravilo.

Dokumentarni stil košta mnogo. Podrazumeva odlazak na teren, a i dosta montaže.

Dokumentarnost znači ostvariti utisak kod slušaoca da je „video” događaj, da je bio prisutan. Zvuk upravo služi stvaranju slike u glavi. Slušalac treba da oseti ne samo da sluša događaj, već i da ga vidi. Dok se mi, na primer, dokumentarnim stilom služimo uglavnom u specijalnim dokumentarnim emisijama koje se bave univerzalnim temama ili

dugo aktuelnim, zahvatajući u glavnim informativnim emisijama ovim stilom samo događaji od naročite važnosti, Kanadani to rade sa većinom glavnih događaja i međunarodnih događaja. Takav rad naravno traži planiranje svih elemenata reportaže. Novinarski tekst se po pravilu izgovara na licu mesta u trenutku kad se događaj odigrava ili snima intervju. Ali, oni priznaju da je to često teško uraditi i zbog toga se zvuci koji se prikupe u toku nedelje u takvim slučajevima miksaju ispod novinarskog teksta koji se snima kasnije. Međutim, i taj tekst se ne snima u studiju. Studio diktira i ton i način novinarske prezentacije ili govora koji teško može da bude kao onaj sa lica mesta (ako ne može na samom licu mesta, novinarski propratni tekst biće snimljen bar u sličnom ambijentu ili na sličnoj lokaciji. Razume se ako tekst najavljuje intervju u kabinetu ili kancelariji sigurno neće biti sniman na ulici gde duva vetar).

Prva strategija ovakvih emisija je dakle lokacija. Ići na scenu, na mesto priče. Drugo, dokazati slušaocima svoju prisutnost tamo i treće, upotrebiti dramske elemente za ilustrovanje činjenica reportaže. Prilikom slušanja ovakvih priloga česta asocijacija je slika televizijskog reportera na licu mesta sa ambijentom koji ga okružuje.

Elementi dramatizacije javljaju se i u čistom vidu kao dramska igra, sa svim elementima radio-drame. Tako je na primer ekonomski komentator američkog NPR u emisiji *All things considered* (vrsta večernjeg dnevnika) da bi objasnio posledice Reganove ekonomske politike i odnos između produktivnosti, investiranja i štednje u svom prilogu imao 4 male radio-igre. U prvoj je jedan bakaln u ambijentu svoje radnje u kojoj pravi sendviče pokazivao kako je povećavao svoju produktivnost, dok su u sledeće tri glavne ličnosti bile tri sestre. Jedna vlasnik fabrike, druga bogata udovica koja

drži ve. ike sume na štednji u banci, a treća siromašna sa šestoro dece. Prožete humorom ove radio-igre su na „očigledan” način približile slušaocima i učinile jasnim inače apstraktne složene ekonomske kategorije. Bakalina i tri sestre igrao je autor priloga, a decu siromašne sestre i članove upravnog odbora fabrike sestre – vlasnice glumili su članovi redakcije i honorarni saradnici koji su se zatekli u redakciji ove emisije.

Postavlja se pitanje gde je jugoslovenski radio u odnosu na radio u svetu. Određen odgovor teško je dati, jer postoji niz uglova posmatranja: tehničko-tehnološki, materijalni, razvijenost mreže, prostiranje tj. čujnost, model programa, model emisija, kao i sadržaj informacija i poruka koje se emituju.

U pogledu tehnike i tehnologije mi pratimo razvoj i utisak je da smo na nivou srednje razvijenih evropskih zemalja, sa naznakom da Evropa zaostaje za Sjedinjenim Američkim Državama i Kanadom. Britanci i Nemci – učesnici skupa u Torontu otvoreno su, na primer, rekli da je sadašnjost Amerike budućnost Evrope. U Americi se već koriste sateliti za prenos radio-poruka, a u redakcijama kompjuteri. U pogledu razvijenosti radio-mreže relativnog broja radio-stanica i kanala, kao i snage predajnika, mi smo čak ispred nekih razvijenih evropskih zemalja. Kad se radi o modelima emisija, novinarskog radio-postupka i obrade reklo bi se da imamo šta da učimo od drugih, mada bi mnogi mogli da uče i od nas. U životnosti programa, zastupljenosti servisnih informacija, u pogledu otvorenosti, moglo bi se reći da je jugoslovenski radio na svetskom nivou. Kada se pak radi o stvarnoj demokratizaciji medija, vrednosnim porukama i sadržaju informacija koje radio emituje može se slobodno reći da smo ispred svih. Ma koliko bili sobom nezadovoljni i

samokritični, ma koliko govorili da u programima nemamo dovoljno čoveka, građanina, njegove probleme, onog što zovemo čovekovom svakodnevicom, upravo smo tu u apsolutnoj prednosti nad najrazvijenijim zemljama u kojima je politička informacija krajnje jednosmerna, hermetizovana i u kojoj „običnog čoveka” jednostavno nema. Jasno je međutim da to nije samo zasluga jugoslovenskih radio-novinara. Reč je o prednostima koje izviru iz prednosti našeg sistema socijalističkog samoupravljanja.

Tomislav Gavrić
UVOD U JEDNU ESTETIKU
RADIO-DRAME

PRIRODA MEDIJA

Kao i svako drugo opštilo radio raspolaže sopstvenim ogrtačem nevidljivosti. On nam prividno prilazi s ličnom neposrednošću koja je privatna i prisna dok, u stvari, svi naši vlastiti proizvođači, kako kaže Makluan, „moraju utrnuti i delovati potpražno; inače ne bismo bili u stanju da izdržimo uticaj kojem nas izlaže takvo proizvođavanje”.¹ Međutim, mašina ili neki aparat odgovaraju uvek potrebi koja se jasno osetila, nedvosmisleno formulisala. Umetničko delo izbija pre iz subjektivne uzročnosti negoli iz objektivne svrsishodnosti. Otuda proističe da analogija, bitna u otkrivanju i pronalaženju, zauzima ograničeno mesto u estetskom stvaranju. Radio je u pravom smislu reči integralna realizacija čovekove psihe. Problem koji se u ovom pravcu postavlja nije samo problem komunikacije ili informacije; to je svakodnevni način i neophodnost ne samo informacije već i same ljudske vrednosti. Radio je zvučna promena predstavljanja onoga što se naziva ljudskom dušom. Ljudi su u toku dvadesetog veka stvorili jednu vrstu univerzalne reči: svi jezici se govore, ali se ne mešaju. Uspostavlja se, dakle, klasifikacija, socijalno ograničavanje svih talasnih dužina kako bi čitav svet mogao da govori bez teškoća.

Čitava planeta se nalazi u zamahu govorenja. Bergsonovci su govorili o biosferi – to jest o živom sloju u koji se nastanjuju ljudi i životinje. Idealisti su govorili o noosferi koja obuhvata sferu misli. Na isti se način može govoriti o stratosferi i jonosferi. Radio pripada onom sloju koji nazivamo jonosferom. Određujući prirodu radija saobrazno nabrojanim konceptima, Gaston Bašlar (Bachelard) nalazi za njega reč logosfera. Ova reč konceptualizuje taj svetski govor. Svi mi, dakle, govorimo u logosferi; građani smo logosfere.²

Da bi se prodrlo u samu srž problema treba zaroniti u predeo nesvesnog. U nesvesnom treba otkriti osnovu ljudske posebnosti. Ili, bolje rečeno, radio se iskazuje kao funkcija nesvesnog; radio je kosmički problem. On se ne sme ponavljati, on svakog dana mora da stvara nešto novo, jer nije samo sredstvo koje informiše. On mora imati svoj autonoman život u ovoj logosferi, u ovom univerzumu govora, u ovom kosmičkom govoru koji je nova čovekova realnost. On mora da u čovekovom biću istraži usahle principe originalnosti. Postavljajući problem na ovakav način mi dosežemo samu granicu paradoksa. Jer, ako radio mora da otkrije originalne teme, on ne može u isto vreme biti i fantastičan. Trenutak fantazije je posebna sfera i u isto vreme sporedna za problem koji razmatramo. Kad jedan filozof poput Kjerkegora kaže da svet započinje fantastikom, on time izriče reč koju je teško demaskirati. Ali to što ju je teže demaskirati ne znači da ona nije potrebna čoveku. Naprotiv, ona mu je potrebna svakoga dana.

Ovu moć fantastike čovek pronalazi u osnovi svoga nesvesnog. Potrebno je, zapravo, iznaći

² Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Presses Universitaires de France, Paris, 1970, str. 216.

mogućnost da se radio dovede u vezu sa nesvesnim. Time će se postići izvesna univerzalnost, zbog toga što sâm fenomen postaje druga strana paradoksa: nesvesno je nešto što mi nedovoljno poznajemo. Da li teme radija uspostavljaju i razvijaju ono što će dodirivati nesvesno i što će se kao takvo otkriti u svakom talasu sna? Da li postoje pokazatelji koji će magijom zvuka „žuljati” naše uho, nastaniti se u nesvesnome i ulivati nam košmare? Koncept radija, shvaćen kao integralna realizacija čovekove psihe, treba razložiti u delove koji će sve psihizme sjediniti u nekakvu filozofiju sna. Da bismo to ilustrovali uzećemo jedan primer: temu kuće. To je arhetip i ona prava tema koja je ukorenjena u psihi svakog čoveka. Razviti nju znači načiniti je ne slikovitom i fantastičnom, već pomoću nje probuditi u čoveku svakolika zadovoljstva. Pri tom se možemo pozivati na kućne snove, unutrašnjost kuće, kao i na sećanja iz detinjstva. Mi volimo kuću, njen mir, svaki ugao u sobi, svaki ograničeni prostor u kojem možemo naći sebe i stvoriti puteve za delovanje imaginacije. Međutim, doživljeni kut na mnogo načina odbija, skučava život. Kut je, prema tome, negacija svemira; u uglu se čovek obraća sebi samom. Ako se sećamo časova provedenih u kutu, sećamo se tišine, ćutanja misli. Kut je, dakle, pre svega sklonište koje nam obezbeđuje prevashodni valer bića – nepokretnost. „On je sigurno mesto, blisko mesto naše nepokretnosti, neka vrsta polukutije, upola zidovi, upola vrata; imaginarna soba se izgrađuje oko našeg tela koje veruje da je dobro skriveno; prostor nepokretnosti koji naprosto treba označiti kao prostor bića”.³ Ali radio ne traži ponavljanje, ponovno vraćanje zaboravljenih i sakrivenih časova; on traži da se slušaocu postepeno predstavi

suština intimnih snova i samo stoga mu tema kuće savršeno pogoduje kao polje intimnosti.

Ovaj pojam arhetipa vrlo je važan za psihoanalitičku filozofiju. Ali na ovom mestu treba pre svega govoriti o radiju a ne o kući; govoriti o radiju u trenutku kada se ne vidi ličnost koja govori, u trenutku kada se ne vidi niko. Jer odsustvo lica koje govori ne znači njegovu inferiornost. Još je Gorgija uočio da ono pomoću čega saopštavamo jeste govor, a govor nije predmet i biće; mi ne saopštavamo drugima činjenice, već govor koji je nešto drugo nego činjenice koje su van nas i koje se ne mogu identifikovati s govorom. To je njegova superiornost – tačnije rečeno, srž njegove intimnosti koju treba otkriti. Dakako, svako od nas poseduje arhetip rodne kuće. Međutim, nešto se dublje nalazi u oniričkoj kući, kući naših snova, negoli u arhetipu rodne kuće. Radio-difuzovanjem snova u prostore svesti mi konfrontiramo nesvesno sa svesnim. Na taj način, kao osnovni princip snova iskazuje se načelo smernosti, težnja ka utočištu. U takvom miljeu slušalac uranja u san, njemu je ovakva vrsta snova potrebna; on sluša, ali malo po malo više ništa ne čuje. Radio izaziva kod slušalaca utisak apsolutnog sna. Čovek je biljka koja se može transplantovati, ali njegova je težnja da se ukoreni. U stihu pesnika „Ja želim majku, ali ono što tražim to si ti, o kuću” sadržan je sav zanos intime. Da li je radio u mogućnosti da prenese arhetip? Nije li za to kvalifikovanija knjiga? Knjiga se zatvara, knjiga se otvara, ali ona ne može da nam se otkriva u samoći; ona nam ne može nametnuti samoću. Radio može da se sluša na svakom mestu, ali njega treba slušati u sobi, u samoći, večernjim časovima u kojima se pomoću radija odajemo sopstvenom miru i počinku. Radio je apsolutno ono što treba da govori u samoći – njemu nisu potrebna lica.

Radio će sam uspostaviti samoću. Govor nije samo za njega, već za čitav svet; govor postaje svojina svih ljudi. Bez pitoresknosti, bez namere da zabavlja, on polazi od zvuka, zvuka činjenica. Čovek stalno govori. „Mi govorimo budni i u snu“, veli Hajdeger, „mi govorimo i onda kada ne izustimo nijednu reč, već samo slušamo ili čitamo, čak onda kada sami ne slušamo i sami ne čitamo. Mi govorimo jer nam je govorenje prirodno”.⁴ Govorenje je izražavanje: predstava o govoru kao o nekom ispoljavanju je najuobičajenija. Ona već pred-razmišlja predstavu nečeg unutrašnjeg koje se ispoljava. Ako se shvati kao ispoljavanje, govor je predočen spolja i to upravo onda kad se ispoljavanje razjašnjava pomoću upućivanja na neko unutrašnje. Mi verujemo u ono što čujemo a da pri tom ne moramo nešto i videti; isto tako verujemo što vidimo, iako pri tom ne moramo ništa da čujemo. Isto tako mi ne sumnjamo ni u ono što zamislimo, makar pri tom ne bilo ničega da se čuje ili vidi. Za svaku percepciju, dakle, postoji specifičan kriterij.

TEORIJSKE OSNOVE RADIO-DRAME

Govoreći o prirodi metafizike Gaston Bašlar na prvom mestu ističe: metafizika treba da bude odlučno diskurzivna. Ona se mora čuvati privilegija očiglednosti koje pripadaju geometrijskim intuicijama. „Vid kazuje suviše stvari odjednom (*podvukao T.G.*). Biće ne vidi sebe. Možda čuje sebe. Biće se ne ocrtava; ono nije omeđeno ništavilom”.⁵ Bašlarovo određenje metafizike kao eksplicite diskurzivnog domena pogoduje našem

⁴ Martin Hajdeger, „Govor“, „Pitanja“, br. 18-19, Zagreb, 1970

⁵ Gaston Bašlar, isto, str. 268

određenju radio-drame kao prevashodno diskurzivne umetnosti. Analiza diskurzivne oblasti ima za cilj da iskaz uhvati u ograničenosti i pojedinačnosti događaja, pojave na koju se odnosi. Otkriti prostor u kome se odvijaju diskurzivni razgovori ne znači težiti njegovom ponovnom uspostavljanju, u izolovanosti koja ne bi značila prevazilaženje: to ne znači zatvoriti ga ponovo u njemu samom, nego opisati sve odnose unutar i van njega. Međutim, te relacije ni na koji način ne mogu dati neku vrstu tajnog razgovora tako što bi oživljavale manifestovane govore; to, dakle, nije interpretacija činjenice koja bi mogla da ih protumači, nego analiza njihove koegzistencije, njihove neprekidnosti, međusobnog delovanja, njihove recipročne određenosti, nezavisne ili zavisne transformacije. Suprotnost između konkretnog i prostornog nije jasno određena; pri najmanjem dodiru javlja se desimetrija. Ne mogu se na isti način doživljavati kvalifikativi vezani za unutra i za spolja.

U svakom slučaju unutra i spolja kad su doživljeni putem imaginacije ne mogu više da budu shvaćeni u ovom prostom reciprocitetu: „Ako više ne govorimo o geometrijskom da bismo iskazali prvobitne ekspresije bića, ako biramo konkretnije, fenomenološki egzaktnije početke, onda ćemo razumeti da se dijalektika unutrašnjeg i spoljašnjeg umnožava i diverzifikuje u bezbrojnim nijansama”.⁶ Ne postoji vrlina reči, nikakva moć skrivena u njoj. Onaj ko govori šifruje svoju misao. On je zamenjuje jednim zvučnim ili vizuelnim aranžmanom. Misao sebe zna i sebi je dovoljna; ona se legitimiše prema spoljnom svetu porukom koja je samo nedvosmisleno označava prema jednoj drugoj misli sposobnoj da „čita” poruku, pošto ona

upotrebom spaja ljudske konvencije. U svakom slučaju mi u rečima nikada ne nalazimo ništa drugo do ono što smo sami stavili u njih; komunikacija je privid i ne uči nas ničem novom. U radio-drami, međutim, komunikacija ne nosi obeležje privida, jer dijalogizacija zatvara polje komunikacije u sebi samoj: poruka koju iz nje treba izvući je polifonična. U dramskom ili dramatizovanom dijalogu, unesenom u čitav kontekst, odnosi slaganja-neslaganja, potvrđivanja-dopunjavanja, pitanja-odgovora, ti odnosi povezuju prikazane objektno iskaze i zato su i sami objektni. To nije sudar dveju fundamentalnih smisaonih instanci, već objektni (sižejni) sudar dva prikazana stava. Monološki kontekst se pri tom ne razmiče i ne slabi.

U izvesnom smislu, jezik uvek ima posla samo sa samim sobom: niti u unutrašnjem monologu, ni u dijalogu, nema misli; to su reči koje izazivaju reči i, upravo u meri u kojoj mi šire „mislimo”, reči tako precizno ispunjavaju naš duh da u njemu ne ostaje nijedan prazan ugao za čiste misli ili značenja. U unutrašnjem monologu pripovedanje se još sužava pošto on može da priča samo ono što o sebi zna baš u tom trenutku: pred sobom imamo zatvorenu svest. Slušanje se tada pokazuje kao san o nasilnom prodiranju u taj svet, kojem bi se stvarnost neprestano opirala. „Poći od ideje prema kojoj reči drugoga ne samo u meni bude već formirane misli” – piše Merleau-Pontí – „već me vuče u jedno kretanje misli za koje sâm ne bih bio sposoban, i konačno se otvara prema stranim značenjima. Ovde, dakle, treba da priznam da ja ne živim samo svoju vlastitu misao, već da, u iskazivanju reči, ja postajem onaj koga slušam”

U osnovi sâm naš govor živi od „pretpostavljanja”, od onog što se – refleksivno pomišljeno ili promišljeno, ali verbalno ne uvek dovedeno do čulnog, glasovnog iskaza – podrazumeva kao prisutan sadržaj. Radio-drama kao „igra za glasove” treba da ovoj nemogućnosti verbalnog iskaza sve iskaže rečju i pomogne u toj meri da se verbalno dokrajči, i to pomoću imaginacije. Svako pripovedanje nam se predlaže kao ritam ponoća i praznina, jer je ne samo nemoguće pričati događaje u jednom linearnom nizu već i unutar jedne sekvence dati čitav redosled činjenica. Mi vreme doživljavamo kao kontinuitet samo u izvesnim trenucima. Time dolazimo do onoga što Bahtin naziva skrivenom dijalozizacijom. „Zamislimo” – veli on – „dijalog dvojice sabesednika u kojem su replike drugog propuštene, ali tako da se opšti smisao ne narušava. Drugi sabesednik je nevidljivo prisutan, njegovih reči nema, ali duboki trag tih reči uslovljava sve prisutne reči prvog sabesednika. Mi osećamo da je to razgovor, iako govori samo jedno lice, razgovor je intezivan, jer se svaka prisutna reč svim svojim molekulima odaziva i reaguje na nevidljivog sabesednika, ukazuje na neizrečenu tuđu reč izvan sebe, izvan svojih granica”⁶ Na taj način se govor u radio-drami, svojom fikcijom u odnosu na „stvarne ličnosti” prenosi na plan imaginativnog. Reči – to jest njihov odjek u nama, građenje prostora – svaki slušalac mora sâm za sebe da izgrađuje. Proticanje, hod vremena, doživljavamo samo kroz isečke. Svaki fragment nam se javlja kao usmeren u odnosu na druge fragmente, ali se svaki javlja kao fragment pretpostavljajući se na osnovu zaborava ili nepažnje.

⁶ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, „Nolit”, Beograd, 1967, str. 269.

Tekst, bilo da se posmatra prostorno (kao nizanje znakova) ili vremenski (kao trajanje čina značenja) ne može biti shvaćen samo linearno, kao čist segment. Jedna reč može da ima veće konsekvence od nekog dugog govora. U pitanju je, dakle, inverzija struktura. Mi možemo da podvučemo važnost određenog trenutka na osnovu njegovog odsustva, na osnovu proučavanja onoga što ga okružuje i tako učiniti da se oseti da postoji šupljina u tkivu onoga što se priča ili nešto što se skriva. Ćutanje, kako kaže Hajdeger, nije nešto bezglasno, u njemu istrajava ono nepomično zvučanje. Ali to nepomično nije ograničeno samo na oglašenje kao ukidanje ovoga, niti je samo to nepomično ono što istinski miruje. Svako pravo slušanje smiruje se vlastitim kazivanjem. Čovek govori ukoliko odgovara govoru. Odgovaranje je slušanje. Ono sluša ukoliko pripada ujedinjavajućem pozivanju ćutanja. Ovo ćutanje „između redova” izgovoreno u dijalogizaciji radio-drame odražava se na naše saučestvovanje sa nevidljivim likovima. Sam po sebi poetski govor je deklamativan; on ima potrebu da bude recitovan, zahteva minimum emfaze: on želi da je radije zvučan nego uverljiv ili tačan. On u izvesnom smislu prevazilazi uobičajene opozicije mene i tebe, monologa i dijaloga, solilokvija i konverzacije. Ali upravo zato „što je proza estetički kasnija u odnosu na poeziju i što se poima na njenom fonu, pisac može da približi stil proznog pripovedanja *razgovornom jeziku*, bez bojazni da će slušalac izgubiti osećaj kako nema posla sa stvarnošću, nego sa njenim preoblikovanjem.”⁹ Konverzacioni govor se stvarno ravna prema tekstu. Naizmenično prožimanje stvarnog i imaginarnog, neprestani dijalozi ili monolozi u kojima se stalno smenjuju pitanja i

⁹ Jurij Lotman, „Predavanja iz strukturalne poetike”, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1970, str. 92.

odgovori na neki način transponuju u radio-drami izvesne crte ustanovljujućeg govora, odsustvo čiste demarkacione linije između imaginarnog i stvarnog, između sebe i drugoga, između komunikativnog jezika i ekspresivnog jezika, između nas i sveta. Ovom igranom scenariju potreban je uvek stvaran prostor i stvarno vreme da bi se uopšte mogao rasprostirati, ali prostor u svetu igre i vreme u svetu igre nikada konstitutivno ne prelaze u okolni prostor i vreme. Na temelju delova i vremena i prostora koji funkciraju kao obični nosači „igre sveta”, uzdiže se *imaginarna scena* sa svojim unutrašnjim prostorom koji nije nigde, a ipak je tu, i svojim unutrašnjim vremenom koje nije nikad, a ipak je sada. Ova struktura, Fink je naziva „kosmička slika sveta”, nadomešćuje, dakle, utvrđene granice prostora i vremena pomoću imaginacije.

U svakodnevnom korišćenju proznog jezika, misao prethodi reči; jezik se uzima kao jedino oruđe, u isti mah tako raspoloživo i efikasno. Kad slušamo nekoga da govori, mi u tom trenutku ne mislimo na rečnike i gramatike; svako kroz reči ide pravo prema ideji, i reči za svakoga postaju samo nešto neupadljivo, prozračno i nekonzistentno. Međutim, za onoga koji sluša radio-dramu, sa onim dužnim poštovanjem prema umetničkom delu, reči namah postaju konzistentne i raskošne; u njima se uživa zbog njih samih, ili zbog radosti koju pružaju glasu koji ih izgovara; one su vraćene prirodi, dobijaju čulne kvalitete i ponovo stiču spontanost prirodnih bića; oslobađaju se uobičajenih pravila i združuju se da bi obrazovale najneočekivanije figure. U isti mah smisao se preobražava: on više nije ono što se moglo razumeti kroz reči, već se stvara na rečima; to je neodređen pa ipak imperativan smisao kojim se ne može ovladati, ali čije se bogatstvo oseća, koji se pre može osetiti nego misliti. „Taj smisao

nalazi se u reči onako kao što se suština nalazi u pojavi; on je tu, zarobljen u rečima, i ne može se iščupati iz njih da bi bio preveden ili konceptualizovan. On dobija jednu dimenziju: pored toga što nešto predstavlja, on nešto izražava".¹⁰ Pokretljivost „unutar svetskih stvari” ima pouzdano stalan stil. Tkanje stvarnosti ne ostaje isto; stvari dolaze i odlaze, izranjaju i nestaju, cvetaju i venu.

Jezik je kombinacija sasvim različitih funkcija, usaglašeni u refleksu prihvaćene u svakodnevnoj upotrebi, koja se sastoji od nebrojenih tumačenja. Elementi sluha i pamćenja stvaraju više ili manje čvrste grupe, a uslovi njihove produkcije, emitovanje i forme njihovog emitovanja dosta su različiti, što zavisi od pojedinaca koji se služe njima. Izgovor, boja, visina glasa, izbor reči s druge strane izazvane fizičke reakcije i raspoloženja onoga kome se govori. Književnost, dakle, traži čin – to jest ona suštinski počiva *in actu*. Ona postoji tek u trenutku izgovaranja i njena prava vrednost neodvojiva je od tog izvodačkog uslova. Jedini književnosti poznat način predstavljanja jeste pripovedanje, verbalni ekvivalent neverbalnih, a takođe (kao što pokazuje Platon) i verbalnih događaja, s tim što u ovom poslednjem slučaju ono može da ustupi mesto neposrednom navodu u kome se gubi svaka predstavljачka funkcija. U načelu moguće je zamisliti čisto opisne tekstove koji razne predmete nastoje da predstavljaju samo kroz njihovo postojanje u prostoru, nezavisno od bilo kakvog događaja, i čak lišene njihove vremenske dimenzije. U tom slučaju imamo posla sa književnošću u užem smislu reči. Ako ovo određenje primenimo na radio-dramu videćemo da ona, i pored toga što sadrži „opisivanje” ne može

postojati bez vremenske dimenzije koja se ostvaruje slušanjem.

Žerar Žene je u svojoj studiji *Figure* razlučio dva načina prikazivanja, pričanje nekog događaja i opisivanje nekog predmeta, utvrdivši da ova dva zahvata predstavljaju dve slične operacije. Najznačajnija razlika sastojala bi se u vremenskom sledu reči kojima se oni služe. Naracija se vaspostavlja kao i vremenski sled događaja, dok opisivanje mora da kroz reči koje se rađaju jedna za drugom pruži sliku predmeta koji se, istovremeno, jedni pored drugih nalaze i u prostoru. Prema tome, narativni jezik odlikovao bi se nekom vrstom vremenske podudarnosti sa predmetom o kome se govori, dok, kada je reč o opisnom jeziku, do takvog podudaranja između njega i njegovog predmeta nikada ne dolazi. To se u istoj meri može odnositi na radio-dramu: raznolikost odnosa koji mogu postojati između vremena zbivanja i vremena pripovedanja može da umanjiti specifičnost narativnog predstavljanja (tada imamo posla sa direktnim prenosom). Još je Aristotel primetio da se jedno od preimućstava pripovedanja (govora u radio-drami) nad prikazivanjem na pozornici sastoji u tome što pripovedanje može da prikazuje više istovremenih događaja. U radio-drami ovo prikazivanje više istovremenih događaja ne proizvodi se čitanjem, već razumevanjem teksta posredstvom njegovog mehaničkog prenošenja. Bez sumnje postoji jedna vrsta poziva, ali on može da dođe od samog dela; čutljivi poziv koji u opštoj graji nameće čutanje, koje slušalac čuje samo odgovarajući na njega, koje ga apstrahuje od uobičajenih veza i koje ga okreće prema prostoru. Zadržavajući se, slušanje postaje približavanje, očaran prijem plemenitosti i dela, prijem koji uzdiže delo do bića i čini od prijema „ushićenje u kome se izražava delo. Slušanje je taj boravak i

ono sadrži uprošćenost lakog i providnog Da, koje je oličenje ovog boravka”¹¹

STRUKTURA RADIO-DRAME

Na prvi pogled radio-drama izgleda kao besmislica: dati živu dramsku radnju isključivo pomoću glumačkih glasova, zvučnih efekata i muzike, radnju koju na sceni glumci izražavaju čitavim svojim prisustvom živih ličnosti, izgledom, odelom, držanjem, pokretima, izrazom lica koje dopunjuju dekor i svetlost – rečju, dočaravanjem svih vizuelnih elemenata stvarnosti. To bi bilo nešto, kako duhovito primećuje Dušan Matić, kao kada čovek, okrećući brojeve svog telefona, usled rđavog spoja neočekivano uhvati deo razgovora, bila dramatičnog ili komičnog, između dva nepoznata lica, razgovora koji jedva može da razume, jer niti vidi, niti poznaje lica, niti može da shvati aluzije koje oni prave u svom razgovoru. Do istog zaključka se lako može doći i kada se kroz prozor koji vezuje i istovremeno izoluje „radio-tehniku” i „radio-studio” posmatraju glumci, nenaviknuti i neprilagođeni mikrofону, koji igraju „što bolje mogu” zaboravljajući svaki čas da vode računa o tome kako se okrenuti mikrofону ili koliko su udaljeni od njega i koji se čude zašto se reditelj, nečujan za njih, iza dvostrukog okna hvata za glavu i mlatara rukama, što treba da znači: ne valja, treba ispočetka. Radio-drama ima svoj sopstveni razvoj, koji se u izvesnoj meri poklapa sa razvojem drugih predstavljачkih umetnosti.

Na razmatranje problema radio-dramskog stvaralaštva prvi put nailazimo u futurističkim manifestima. Italijanski futurista Filipo Tomazo

Marinetti (Filippo Tommaso Marinetti) je 1933. godine u svom manifestu „Radiofonsko pozorište” izneo teorijske postavke radio-dramskog stvaralaštva. Ovo je mogao da učini i stoga što je još 1924. godine na Radio-Londonu bila izvedena prva radio-drama koju je, po motivima svog romana, režirao Ričard Hjuz, a zvala se *A Comed of Danger*. Neka iskustva su dakle, već, postojala. Međutim, Marinetijev manifest sadrži prve teorijske postavke ovog mladog roda iz porodice predstavljačkih umetnosti. On na prvom mestu ističe da je radio nova umetnost koja započinje tamo gde prestaju pozorište, film i pripovedanje. Radio pretpostavlja bezmerno uvećanje prostora; scenu koja se više ne vidi i ne uokviruje, jer postaje univerzalna i kosmička; sintezu simultanih radnji; borbu različitih šumova i daljina – to jest dramu prostora pridodatu drami vremena; slobodne reči. Marinetti piše: „Neophodno je da reč ponovo dobije svoje svekolike moći. Slobodne reči, kćeri estetike mašina, sadrže orkestar šumova i bučnih skladova (realističkih i apstraktnih), pošto oni mogu pomoći obojenoj i plastičnoj reči da kao munja predstavi ono što se ne vidi, stilom koji je tipično praskav i brz, sintetičan i simultan”. Radio će biti korišćenje buke, zvuka, skladova, harmonije, muzičkih simultanosti ili bučnih tišina i to zajedno sa njihovim gradacijama krešenda i diminuenda koji će postati neobični kistovi za slikanje (omeđivanje i bojenje beskrajne tmine radija) unoseći u nju sferičnu kubičnost, u osnovi geometriju. Radio će biti omeđivanje i geometrijsko građenje zvuka i tišine da bi se stvorilo osećanje prostranstva mesta na kome se glas iskazuje. „Naša uvećana senzibilnost pošto je osvojila futurističke oči, *imaće najzad futurističke uši*”. Na ovakve i slične koncepcije nailazimo i kod drugih futurista kao, na primer, kod predstavnika ruskog

futurističkog pokreta Velimira Hlebnjikova koji u svom manifestu „Zaumni i zvezdani jezik, samobitna reč” piše: „Reč je lice sa duboko natučenim šeširo. Racionalno u njoj prethodi verbalnom, akustičkom. Važno je reći da sudbina zvukova u prostiranju reči nije jednaka i da početni zvuk ima posebnu prirodu, različitu od prirode svojih saputnika. Prvi zvuk za razliku od drugih je žica, korito tokova sudbine. On ima cevastu građu, njime se duh služi da bi čuo budućnost u nejasnim govorima. Da, on je nalik na kičmu reči. Razumski svod jezika stariji je od verbalnog i ne menja se kada se menja jezik, ponavljajući se u kasnijim obrtima”. I dalje: „Umetničko delo će biti prihvatano i kritikovano samo kao reč. Umetničko delo je umetnost reči. Otuda je samo od sebe došlo do izbacivanja iz umetničkih dela tendencioznosti i takozvane „literature svih boja”.

Kada se govori o strukturi radio-drame, na prvom mestu treba ispitati odnos slušalaca i teksta; to je osnovni odnos, „jer autor nije tu, nije više tu, nikada nije tu”. Pred nama se nalazi jedan jednosmerni odnos i jedna prenesena komunikacija koja se jednostavno služi jezičkim instrumentom na specifičan način, kao i svaka literatura. Sumnje nema, ili gotovo da nema, da je autor želeo da nešto saopšti slušaocu; neosporno je i da je baš to značenje radio-drame. Ta se poruka prenosi stilizovanjem glasa, njegovim nijansiranjem na prvom mestu, a zatim zvučnim efektima, šumovima i tako dalje. Ovo prenosi naznake za jedno tumačenje koje svaki slušalac mora da ponovi samo za sebe, kao što je to pisac prvi put učinio i rekonstruisao za sebe. Glumac i tekst moraju zajedno obrazovati jedan novi specifičan odnos, odnos slušaoca prema liku, koji nije istovetan sa prethodnim, niti je opštenje u pravom smislu; iako

se prenosi rečima, on je ponajmanje jezički. Prezentovanje radio-drame se na taj način pokazuje kao neka vrsta sleda događaja hotimice (intencionalno) proizvedenih da bi bili tumačeni. Radi se, dakle, o uspostavljanju konvencija. Jezik konvencija kao takav može postojati samo onda ako postoji saglasnost između dramatičara, glumaca i slušalaca o načinu koji određuje situaciju u kojoj su svi oni sadržani. „Između glumaca i slušalaca postoji prečutan sporazum po kojem se glumcima dozvoljava da bajaju zamišljeni svet pri čemu će njihove reči sadržavati veliki broj značenja. Ovaj model ekspozicije omogućava slušaocu da razume radnju”.¹² Ove konvencije, koje možemo nazvati retoričkim, su, dakle, sredstva pomoću kojih se slušalac privikava na karaktere i situacije.

Kao prikazivanje, jezički znak funkcioniše u odnosu prema stvarnosti koju predstavlja; kao ekspresija, on se javlja u odnosu prema govorniku-subjektu; kao apel upućen je subjektu-slušaoču. Praveći razliku između poetskog i komunikativnog imenovanja Jan Mukaržovski ističe da je u poetskom imenovanju pažnja usredsređena na sam znak, zato je u prvom planu značenjski odnos svake reči prema kontekstu, dok je kod komunikativnog imenovanja glavni akcenat na odnosu reči prema stvari. Poetski jezik, čak kada bi u nekom periodu razvoja stimulisao tendenciju ka intelektualnoj shematizaciji, uvek teži i neposredno izraženom (asocijacije, složeni pletovi osećanja, porivi volje).

Auditivni znaci se razlikuju od vizuelnih po jednoj bitnoj osobini: unutar sistema auditivnih znakova uvek samo vreme, a nikada prostor, dejstvuje kao strukturalni faktor, što će reći, vreme u oba svoja vida – sledu i istovremenosti; strukturiranje

¹² Elizabeth Burns, „Conventions of Performance”, u: *Sociology of literature and Drama*, Penguin Books, 1973, str. 236.

vizuelnih signancija nužno uključuje prostor i može biti izdvojeno od vremena kao kod nepokretne slike i skulpture, ili može pridodati vremenski faktor kao kod pokretne slike. Širenje govora posredstvom radija ne menja strukturu prenesenog govora: znakovna shema ostaje ista. Međutim, šira rasprostranjenost u prostoru i vremenu ne ostaje bez uticaja na odnos između govornika i njegovih slušalaca a time i na sklop poruke. „Odlučna razlika između slušaoca i čitaoca sastoji se baš u tome što se verbalne sekvence prenose iz vremena u prostor znaka, što značajno slabi jednosmerni karakter govornog toka. Dok slušaoci prave sintezu sekvence pošto su njeni elementi iščeznuli, i on se ne može vratiti iz onoga što sledi onome što prethodi”.¹³ Kod govora u prozi ponavljanja su isključena; jer, bilo da izlaže ili dokazuje neku tezu, govor se razvija kroz dijalektičko napredovanje. „I sam sasvim shvatam” – veli Gabrijel Marsel – „kako ideja o neprostornom obliku može da bude neugodna po naš um”. Ovu neugodnost svet radio-drame ne poznaje i ne prihvata. Naprotiv, „neomeđeni prostor” je njegoa bitna konstituenta. Čini se da se svet radio-drame može doživeti na sličan način kao i svet muzike na koju se odnosi ova Marselova konstatacija. Na isti način na koji se mi krećemo od note do note i pri tom oblikujemo određenu celinu, gradi se oblik koji se sigurno ne može svesti na sled organskih stanja, ništa više nego što se objekt može pobrkati sa vidljivim promenama koje njegovo prisustvo prouzrokuje u subjektu. U prirodi je radio-drame, kao i muzike uostalom, da postoji možda samo u trajanju, ali isto tako da bude izvan dosega, na neki način čisto temporalnog oblika prema kome se javlja.

¹³ Roman Jakobson, „Jezik i drugi komunikacioni sistemi”, „Treći program Radio-Beograda”, leto, 1973.

Semiološka analiza govora može se postaviti u različite ravni: ne samo u semantičku (koja se u istoj meri odnosi na reči koliko i na rečenicu) nego i u fonološku, sintaksičku, prozodičku. Preobilje strujnih i šuštećih samoglasnika (s, z, š, ž) u jednoj replici može da bude znak ljutnje, razdraženosti lica to jest glumca koji govori. Ritmičke, prozodičke ili metričke izmene mogu da označavaju promene osećanja ili raspoloženja. Odvajanje govora od govorećeg subjekta može da se obavlja u različitim formama te ima više semioloških uloga: kao znak unutrašnjeg monologa junakovog, kao znak naratora radnje, kolektivne ličnosti (hora glasova, na primer). Međutim, reč nije samo jezički znak. Način na koji je izgovorena daje joj dopunsku semiološku vrednost. Glumčeva dikcija može iz jedne reči, ma koliko na izgled bila neutralna i beznačajna, da izvuče najizniansiranije i najneočekivanije efekte. Jedan glumac iz grupe Stanislavskog bio se proćuo sa svojih ćetrdeset načina izgovaranja reči „većeras”, jer su oni koji su ga slušali mogli u najvećem broju slućajeva da pogode njen semantićki kontekst. Poznati su u tom pogledu, takode, engleski glumci Lorens Olivije i Džon Gilgud. Ton kao instrument glumćeve dikcije obuhvata elemente kao što su intonacija, ritam brzine, intenzitet. Intonacija može, koristeći se visinom zvukova i njihovom bojom, modulacijom stvoriti najrazlićitije znakove.

Uloga muzike u radio-drami je veoma znaćajna. U slućaju gde je pridodata predstavi, njena uloga je da podvlaći, da proširuje, da razvije, katkad i opovrgava znake drugih sistema ili da ih nadomešta. Ritmićke ili melodijske asocijacije vezane za izvesne muzićeke rodove mogu da sluće evociranju atmosfere mesta ili vremena radnje. Izbor instrumenata ima takode semiološku vrednost, pošto može da naznaćuje mesto,

društvenu sredinu, ambijent. Radio-režiser može, na primer, da u velikoj meri koristi muzičku temu koja će imati ulogu u odvijanju sekvenci radnje; muzički motiv koji se na primer pridodaje scenama retrospekcije može da obeležava kontrast sadašnjost-prošlost. Primena elektronske muzike u najnovijim ostvarenjima takozvane stereofonske radio-drame je danas uobičajena pojava. U njoj se podsticaj pokazuje pažnji njenog slušaoca kao dvosmislen, nezavršen i stvara težnju za zadovoljenjem, tako da slušalac ima snažnu potrebu da nađe jednu čvrstu tačku koja će rešiti dvosmislenost; u tom se slučaju javlja emocija, jer težnja za odgovorom biva nepredviđeno zaustavljena. Postojanje zvučnih efekata (šum koraka, škripa vrata, šuškanje predmeta) a pre svega postojanje šumova je značajna komponenta radio-drame. Šumovi mogu biti veštački rekonstruisani za potrebe predstave; oni sačinjavaju oblast zvučnih efekata. Zvuci mogu da označavaju čas (izbijanje časovnika na zvoniku), atmosfersko vreme (kiša), mesto (buka velikog grada, glasovi ptica i domaćih životinja), premeštanje (zvuk automobila koji se približava ili udaljuje) i tako dalje. Ovi zvuci mogu da budu proizvedeni i prirodnim putem, putem raznih mehaničkih postupaka, kao i preko magnetofonske trake. S jedne strane, traka dozvoljava snimanje i rekonstrukciju najređih prirodnih zvukova, a s druge strane, pravi kreativni rad i najsmelija eksperimentisanja u cilju proizvođenja znakova koji se graniče sa muzikom kao i sa govorom, pa do izgovorenog teksta snimljenog na magnetofonsku traku; mrmljanje reči reprodukovano sa magnetofonske trake je veoma pogodno za zvučne efekte. Šumovi imaju tu moć da prodiru u samo središte bića. Alen za njih kaže da izazivaju našu nepokretnu budnost. Oni nas više uzbuđuju nego

što podstiču na delanje. Takvo telesno uzbuđenje postaje doživljaj, kada mi „magično” hvatamo vasionu kroz potresenost našeg tela, zato što ne opažamo jedan deterministički svet u kojem predmeti vode ka drugim predmetima kao sredstva ka cilju.

Naša svest je osuđena na konceptualizaciju, na stvarnost kao ideju o stvarnosti. Opredeliti se za dramu znači opredeliti se za pojmljivo protiv nepojmljivog. Ova pojmljivost se postiže upotrebom umetničkog materijala, u našem slučaju prevashodno govornog, pa zatim i ostalog; obrađeni umetnički materijal nam omogućava to shvatanje stvarnosti. Stvarnost kao takva pretpostavlja prisustvo, a ono zauzima povlašćeni položaj po dva parametra, prostoru i vremenu – ovde i sada je jedino potpuno stvarno. Samom svojom pojavom priča traži napuštanje onoga sada (priča iz svakodnevnog života) ili onoga ovde (televizijski prenos uživo). U svim pričama koje kao sredstvo za prenošenje ideja koriste artikulisani jezik fungira jezik kao takav. „Priča kao skup događaja” (scenario radio-drame) sastoji se od ređanja u sekvencu i narativni čin, gde se u svesti slušalaca završava proces irealizacije. Ovde se sada pojavljuje suprotnost između objektivnosti pripovedanja i subjektivnosti govora odnosno doživljaja. „Subjektivan je onaj govor” – kaže Žene – „u kome je eksplicite ili implicite označeno prisustvo Ja (ili upućivanje na njega) ali to je definisano samo kao osoba koja izriče taj govor, kao što se sadašnje vreme, koje predstavlja prevashodno vreme govornog načina, definiše samo kao trenutak u kome se govori, pošto njegova upotreba označava podudaranje vremena u kome se opisivani događaj zbiva sa trenutkom u kome se govorno lice opisuje”.¹⁴

¹⁴ Zerar Žene, „Figure”, „Treći program Radio-Beograda”, jesen, 1970.

U radio-drami subjektivnost govora implicite naznačava slušaocu samo indikacije: ovaj se ne može prebaciti u ravan glumčeve naracije (kao uostalom u pripovedanju ili pozorišnom prikazivanju). Ali u radio-drami, za razliku od subjektivnosti govora, postiže se vernost, to jest uverljivost kazivanja. „Estetika prostora” omogućava čulno prerastanje forme uz istovremeno prisustvo predstavljanja ili izražavanja. Ona na taj način vrši dvostruku funkciju: jednim svojstvom odražava ili lepotu forme, ili emotivnost sadržaja, a drugim dočarava prostor doživljaja. Nedostatak, odnosno gubitak neposrednosti i racionalizacije emocija kao i neposrednost u načinu doživljavanja, u načinu primanja doživljaja, sve više iščezavaju. Na njihovo mesto dolaze refleksije, misli i pojmovi kao posrednici na našem putu ka stvarnosti.

Glas sa magnetofonske trake rađa prostor, jedan predeo neispitanih puteva; survava slušaoca u njegove vlastite unutrašnje ponore, skreće mu pogled na njegov unutrašnji svet. Glasovi, šumovi, tonovi, reči obavezuju na mir, usredsređenost, pažnju – obavezuju na sudelovanje u jednom prostoru znakova. Na taj način se uspostavljaju irealni, imaginarni prostori, služeći se u tu svrhu slikom, metaforom, simbolom, asocijacijom, sposobnošću mašte. Teško opstaje prigovor da radiofonski medij deluje samo na auditivne percepcije koje su nedovoljne da u jedno književno delo unesu nove odlučujuće dominantne karakteristike. Naprotiv, na radiju su se izvodila i izvode se dela visokih književnih vrednosti; uzmimo samo dela Eliota, Bela, Konstantinovića, Obrenovića, Hristića i pre svih, dela velikog Dostojevskog čiji romani i pripovetke pružaju svojom strukturom izvanredne mogućnosti za radio-adaptacije. Baš ta činjenica da slušalac mora zamišljati sliku, predstavlja prednost, jer mu se tako

otvaraju nepregledni prostori imaginacije. Za vremenske umetnosti je od presudnog značaja koliko je duboko i istinito umetnik uspeo da izrazi neku misao, emociju ili neki fenomen iz života. Taj neposredni proces razvoja svesti (u karakteru) ili odvijanja nekog zbivanja (u radnji) daje snagu dejstvovanja. U teorijskom smislu radio-dramu možemo najpre da uporedimo sa televizijskom dramom, iako se one međusobno razlikuju u tolikoj meri kao što se razlikuju nemi i zvučni film; nemi film se razvio u novu umetnost u trenutku kada je slici dodat zvuk, a kod radija se desilo suprotno – zvuku je dodata slika. Dodavanje slike zvuku dalo je nove, šire mogućnosti, ali i ograničenja. Radio-dramom, govorenim tekstom, bez fizičkih radnji (dakle, i bez svih vizuelnih elemenata) može se prikazati jedna umetnička predstava; uz pomoć zvučnih i šumnih efekata, ali i bez njih, sam govoreni tekst može iskazati ideju, odrediti karaktere i utvrditi odnose.

Radio-dramsko delo pruža, dakle, prostornu preglednost. „Igra za glasove” sugeriše i omogućuje oblikovanje prostora, već prema mašti slušalaca; u njoj se uspostavlja onoliko individualnih prostora koliko je slušalaca koji je slušaju. Dok radio-drama dopušta slobodu oblikovanja, dotle pozorište nameće gledaocu jedan realan prostor. Ma kako da je neutralan u svom prezentacionom obliku, taj prostor uvek ostaje ovo mesto, sada i ovde, mesto u kome se prikazuje odvijanje radnje. Njegove promene su tegobne, traže puno vremena, opterećene su mehanikom, te je neminovna i fragmentarnost u odvijanju radnje. U radio-drami jedan prostor se pretapa u drugi; figure u radio-drami određene modulacijom glasova, karakteristični i nagoveštavajući šumovi bude u slušaocu asocijacije, postaju nosioci simbola, odrednice štimunga; reči se, da se izrazimo

vitgenštajnovski, sa njihovog metafizičkog pijedestala spuštaju na svakodnevni nivo. Unutrašnji doživljaj, htenja, na trenutke se prekidaju i iščezavaju, prostor snažno grabi trenutke vremena, „čovjek se seća misli, osećanja, pokreta” – elementi radio-drame zasnivaju se na stvaranju i sećanju. Nematerijalnost radio-drame nosi u sebi mogućnost koja je nedostupna pozorištu, u kojem prisustvujemo predstavi „ljudi od krvi i mesa”; radio-drama ruši prirodne zakone. Ono što je gore ne mora da ostane gore. Sve se da preinačiti, možemo da letimo kroz nedostupne prostore, kroz sav kosmos, da se sećamo ranijih situacija. Radio-drama je medij neograničenih mogućnosti; pred našim duhovnim okom iskrsavaju raznolike figure; svet radio-drame je bezgraničan, kao i sam prostor u kome njene ličnosti obitavaju, a slušalac je spreman da ih prati u svém njihovom nastajanju i preobražavanju.

Analizom već pomenute radio-drame Ričarda Hjuza *A Comedy of Danger* pokušaćemo da zahvatimo istorijske perspektive ovog relativno mladog člana kruga predstavljачkih umetnosti. Sasvim je izvesno da je Ričard Hjuza sa svojim, u romanu osvedočenim smislom za osećanje dramatike koja može da izbije na videlo iznenada iz tehničkog kvara, nesvesno pomišljao na neki, njemu tada nejasan scenski aparat-mašineriju, kao i to da se on pri tom sasvim držao predmeta. Hjuza je pošao od pogrešne pretpostavke da je radio-drama zapravo scenska igra koja se dešava u mraku. On premešta svoje slušaoce duboko ispod zemlje, u rudnik u kome je, usled kvara na vodovima, nestalo rasvete. Junaci kao i slušaoci bauljaju u mraku. Ovakvo shvatanje zasnovano na koncepciji radio-drame kao nevidljive drame dugo se održavalo. Prvi radio-režiseri su svoje radio-drame prenosili u mikrofonsku pomoću ličnosti

obučenih u kostime u nadi da će nešto od zveketanja lima i škripe možda dopreti do slušalaca i dati više plastičnosti nego što to mogu sami glasovi i reči. Imaginacija se, na taj način pokušavala da odstrani kao nepouzdana. Do naglog razvitka radio-drame dolazi početkom šezdesetih godina ovog veka. Ona se, u osnovi i dalje držala londonskog uzora, čija se originalnost sastojala upravo u tome što se odlučno odvojila od pozornice. Hjuze je ipak pokazao ne samo valjanost radija kao mašine koja mnogo zahteva, nego je naznačio i mehanizme njegovog dejstva. Na prvi pogled može da izgleda čudno da se Hjuze kod jednog takvog pokušaja nije sučeljavao, u tehničkim okvirima takođe, i sa zasenjjućom ulogom i mogućnostima mesta i vremena, koje su svakako magična i vrlo podesna izražajna sredstva radija. Formula koju je njegov eksperiment izneo na videlo pokazala se sumnjivom, budući da su zasenjivanje i uobličenosť dramaturška sredstva koja prvenstveno koristi film. Ono što se odigrava u mraku, odigrava se *nigde*, jer se u mraku jedna tačka veoma malo lokalizuje, kao u *ničemu*. Ono što poseduje glas dobija u predpozorničkoj svetlosti mraka lik; slušalac se sa režiserom i dramaturgom pretapa u jedan lik. Čudesne okolnosti, na taj način, izazivaju „čudnu” radnju. „U mraku, na površinama za projekciju” – veli Ernst Šnabel – „radnja nema više ni vreme ni mesto, a jedinstvo vremena i mesta svoju realnu funkciju. U radio-drami na scenu stupaju asocijacije vremena i prostora; radio-dramsko zasenjivanje se pokazuje u pravom svetlu kao asocijativni sklop, kao skok naviše ili naniže, ne kao uzrok već kao logička posledica igre u mraku”.¹⁵

¹⁵ Ernst Schnabel, „Im Rampen Licht der Finsternis”, u: *Hörspiele*, Fischer Bücherei, 1971, str. 198.

Radio-dramski tekstovi su se postepeno oslobađali nametljive i lažne dramatičnosti kako bi zadržali pažnju slušalaca. Tome je doprinelo saznanje da radio-dramu nije neophodno igrati u mraku, da je njeno značenje mnogo šire, jer se ne iscrpljuje u iskazivanju onih istina koje se mogu ostvariti i u pozorištu. Prva revolucija radio-dramskog izraza, koja je bila sadržana u tehnici koja joj se nametala i često postajala sama sebi svrha, ostala je za nama. Ostala je za nama, takođe, i faza recitovanja drame u mikrofonski. Ona se danas nastavlja istraživanjima u domenu materijala, forme i stila. Danas se veliki broj radio-drama može preneti na film, pozorište i televiziju sa ili bez većih dramaturških intervencija. Kompleksnost montaže radio-drame nimalo ne zaostaje za kompleksnošću montaže jednog filma ili televizijske drame. Elektronska muzika preuzima funkciju šumova. Tehničke mogućnosti da se šumovi, tonovi i glasovi otuđe, da se udalje od uobičajenog, igraju pri tom značajnu ulogu, kao što se i uopšte tehnikom snimanja i montažom može potencirati volja za irealnošću, za izazivanjem straha i užasa, ali i vedrine i atmosfere. Radi se naime o otuđenju: tako izmeniti glasove da oni za slušaoca stvore novu oblast postojanja. To je način da snovi, solilokviji, sećanja, raniji, drugi ili **dvostruki život uđu u ravan normalnog prikazivanja**. Ovo otuđenje ima za cilj da stvori **duševne prostore**, da otkrije više dimenzija i slojeva jednog lika. Primer za ovakav tip radio-drame jeste drama Mišela Bitora *Šestmilionastoosamdesethiljada litara vode u sekundi*. Drugi put bi vodio, da tako kažemo, u dramu čistog govora, gde se uspostavljanjem čiste govorne reči računa sa stvaralaštvom mašte, gde će mašta graditi svetove, stvarati prostore. To je put koji vodi od reči ka slici, od čujnog ka vidljivom **Radio-drama ne može biti samo primenjena**

književnost. Primer za ovaj drugi tip radio-drame je delo Semjuela Beketa *Poslednja vrpca*. Drama će imati u sebi i tajanstvenog i zagonetnog, koje će čovekovim imaginativnim sposobnostima stvoriti prostore za njegov unutrašnji život.

Boro Drašković
TELEVIZIJSKO ČITANJE TRAVNIČKE
HRONIKE

Skica za moguću seriju

Pisac mora da u sebi, kao u mračnoj komori izradi negativ svoje misli ili svojih doživljaja i zapažanja, i da ga projicira kao pozitiv u čitaočevu maštu i svest.

Ivo Andrić, *Znakovi pored puta*

U ovoj rečenici pisac svoj literarni postupak objašnjava izrazima preuzetim iz drugog medija. Ne čini to samo ovaj put i ovde.

Reditelj ide još dalje: „adaptira” ne samo pojedine reči već i delo podređuje filmskoj ili elektronskoj tehnologiji kroz koju dolazi do svoje estetike. Znamo: „medij je poruka”.

Uprkos proširenom stavu da je Andrićevo književno delo nepodesno za prenošenje u druge medije, stavu koji je, na izgled, podržavao i sam pisac, odmah ću reći da je *Travnička hronika* uz sve uslovnosti, primer modernog materijala, „rođenog” za film, televiziju, radio, pozorište... (Ovde naročito računam na „komparativni efekat”: književnost kao povod za *intermedijalnu režiju*.) Pre nego što pokušam da to obrazložim, reći ću još da Andrić, i pored svih ograda, zapravo nije bio protiv prenošenja tuđih, pa ni svojih književnih dela u područje spektakla. Upozoravao

je na narodno blago: dvanaest tomova Vukovih; na Matavulja: „što tamo nema“; pominjao je *Rat i mir* na „tesnom ekranu“ i baku koja, gledajući Tolstojevo delo, plače baš kao i u gimnaziji kad ga je prvi put čitala. „Ni ovaj kič nije uništio reč!“. Detalj krpjenja čarape, krupni plan Gospođice. Andrića je veoma zanimao odnos reči i slike, zvučnog i pikturalnog. Uvek je uzimao u obzir brz put živog prizora do ogromnog broja gledalaca: „lakše je stvoriti televizor nego knjigu“ – govorio je. Nije bio protiv režiranja književnosti, bio je samo protiv načina na koji se, uglavnom, to činilo. „Onaj koji zna literaturu ne poznaje film, i obrnuto“ – pisao je. Delikatan i osetljiv, smatrao je da je bolje biti zaboravljen, nego zloupotrebljen!

„A ta šesta Davilova jesen u Travniku dozrevala je i naglo, kao drama, pela se svome vrhuncu“ – piše Andrić. Sam pisac, eto, doživljava vreme svoje hronike kao dramsko vreme, i to poređenje napinjanja godina i drame nije tek podesna stilska figura. Ovaj figurativni govor ukazuje na unutrašnji oblik dela, njegov sadržaj i oblik.

Gde se odvija Davilova drama?

U Travniku. U Travniku koji, na izvestan način, možemo uzeti kao simbolično prikazivačko mesto, na kome se, bar za Davila, sužava čitav svet i otelotvoruje konzulova sudbina. Travnički „uski, bezimeni prostor“ i Defoseu je sada „prestonica sveta, središte života“, poprište glavne, odsudne bitke. „Nesrazmerno široka kapija Konaka, uz lupu mandala i strku momaka, pomiče se poput neke mistične pozorišne zavese. Tu se dakle, otvarala pozornica na kojoj će Žan Davil nepunih osam godina igrati razne scene jedne iste tačke i neblagodarne uloge“. (Uporediti: „I zaista je ta Avlija i sve što je sa njom živelo i što se u njoj

dešavalo bila velika pozornica i stalna gluma Karadžozovog života", *Prokleta avlija*.¹

Poput Šekspira, Andrić vidi svet kao pozornicu, život kao radnju u kojoj čovek igra svoju ulogu.

Da li je vreme ove drame-hronike tek privatno vreme konzula koje možemo ispitivati u njegovom dnevniku? Uporedo s Davilovom dramom, prouzrokujući je, odvija se „velika evropska drama“: umorni konzul zna da je linija uspona završena – „ceo široki svet bio je u to vreme ispunjen glasovima“ o tragikomediji Napoleonovog sloma. Davil ga doživljava kao svoju „ličnu sudbinu“.

I pored toga što ispoljava *karakter uspona i silaska* ovu dramu nećemo nasilno gurnuti u geometriju, nećemo je tumačiti ni „Frajtagovom piramidom“ niti nekim drugim rabljenim obrascem dramske strukture: Andrićeva drama odvija se po gipkom, „dvogubom zakonu rasteinja i opadanja, koje je tako teško shvatiti i pratiti“. Upravo po onom sveobuhvatnom zakonu koji fra-Luka, u svojoj ćeliji i među bolesnicima, otkriva u svemu što postoji, „večito i svuda u pokretu“, a to sve je, opet, „uklopljeno jedno u drugo, povezano nejasnim, bezbrojnim vezama“, baš sve u nama vidljivom i „poznatom“ svetu, od živih bića do planeta. Tom obliku drame koji je „tako teško shvatiti i pratiti“, podvrgnute su sve situacije, dijalozi, karakteri: nosioci radnji i protiv radnji, svi sukobi...

Nas, naravno, ne obeshrabruju raniji neuspešni i uzaludni pokušaji pretvaranja Andrića u „pisca sadržaja“. Oni su, ipak, pomogli u traženju ispravnog postupka. Uglavnom rđava dosadašnja iskustva s „upotrebom Andrića“ dokazuju ponajviše da se grešilo u metodu. Kamera ne otkriva samo ono što se vidi, spoljni svet; duhovno, unutrašnje

biće romana zatvara se – izmiče joj samo u slučaju kad pokušava da ga dosegne postupkom koji je stran njenom karakteru. Nijedna reč, nijedna slika, misao ili emocija, usuđujem se da tvrdim, ne ostaje van mogućnosti domašaja „medija-ogledala”.

„Sa obe strane ruše se brda strmo i sastaju pod oštrim uglom u dolini u kojoj jedva ima mesta za tanku reku i drum pored nje. Tako sve liči na napola rasklopljenu knjigu na čijim su stranicama, s jedne i druge strane, kao naslikani, bašte, sokaci, kuće, njive, groblja i džamije”. Jedan oštar let helikopterom iznad opisanog portreta kasabe, uz odgovarajuću upotrebu objekтива, ispravnu kombinaciju brzine, ugla i pravca leta sa „optičkom vožnjom”, ne samo da će uspešno *popisati* sve što se vidi na listovima ove „napola rasklopljene knjige” i predočiti njena značenja, nego će proizvesti u gledaocu snažan i jedinstven televizijski doživljaj.

Nema tako sitnog zvona da njegova istorija ne bi mogla biti važna ni imati svoje mesto među istorijama ostalih zvona na svetu. Tako je sa zvonima, jer je tako i u svemu ostalom.

Ivo Andrić, *U čeliji broj 115*

Davilov sluh para pucanje topova, prasak pušaka-igrački izmešan sa lupom i trkom dece iza zidova, dozivanjem i kletvama majke, izvijanjem zurla na „mračnoj pozadini” bubnjeva: nepoznate melodije, zvuci neočekivanog toka i oštine.

Čekajući svečanu posetu veziru, svoja prva tri bosanska dana francuski konzul provodi u sobi: od Travnika su mu pred očima samo dve slike – rečica i pusta, zamrznuta bašta iza prozora, „ali zato su mu uši pune tih neobičnih zvukova iz kuće i varoši”. Prve utiske o kraju u koji je stigao Davil, dakle, stiče uglavnom – slušajući. Svaki televizijski

prostor ima svoj osebniji zvuk i govor, osposobljeno uho u njemu otkriva jezik prepun značenja. Mogla bi se izvesti obuhvatna estetska analiza *Travničke hronike* kroz sâmo ispitivanje njenog zvučanja. Zvuk kao čujna forma unutrašnje slike i njenog dubljeg smisla: za Rotin „suvi i drski ton” bliskoistočnog prevodioca i kavaza, Andrić kaže da je „samo spoljni izraz unutarne pustoši, sumnje u ljude i odsustva svih iluzija”! Umetnost koja gospodari slovom našla bi u *Travničkoj hronici* izvanredan materijal za izoštrano delovanje na uobrazilju i osetljivost usamljenog slušaoca koji, poput Davila, danima ne izlazi iz sobe, opsednut zvukom i „mentalnim slikama”. Ono što se može dokučiti proučavanjem hronike zvuka u Andrićevom delu, svakako važi za radio, ali mi se samo prividno, i privremeno, bavimo zvukom odvojenim od slike koja iz njega proizlazi, da bismo mu ispitali kvalitet i energiju. Odmah zatim nastavljajući istraživanje, vraćamo ga njegovoj slici, gde i pripada. Nas, naravno, poglavito zanima sukob unutar *zvučne slike*.

Stari dokumenti koje proučava u muku arhiva, Andriću nisu tek neme činjenice o „konzulskim vremenima”; poput onog „tamničkog zvona” koje decenijama, stolecima i ne zvoni (*U ćeliji broj 115*), a onda se najednom oglasi tutnjem koji je „zajednički glas svih zvona” – u piščevom duhu te reči i ti podaci jasno odzvanjaju, gotovo su protumačene i odsvirane note, baš kao i živi zvuk prirode koji u njemu odjekuje od detinjstva. Pa izgleda kao da se „svi elementi čovekovog sveta, jedan za drugim rafalno pretvaraju u zvuk”. Konačni opis tog zvuka pripada doktorskoj disertaciji *Istorija zvona*.

Travnička hronika kao partitura!

Čovek koji razgovara sa Gojom, razumljivo, majstor je oblikovanja slike, ali eto on u isto vreme zna sve

i o zvonima. Kao da je zvuk onaj poslednji zahvat koji oživljava sliku, dajući joj konačni izraz i oštrinu. I zvuk je znak. Da bi se ispitala sva značenja koja proizlaze iz upotrebe zvuka, valja oslušnuti tu ukupnost zvučanja vraćajući joj se više puta, kao dobroj muzici, pribrano i posvećeno, poput onog Andrićevog seljaka što, kad kupuje kosu, dugo čeličnom oštricom udara o kameni prag pa sa „napregnutom pažnjom sluša njen zvuk”.

Zvuci utisnuti u štampana slova kao u neku šifrovanu fonografsku ploču, čekaju samo dodir vida da se oglase. Zaboravimo načas slike i pustimo samo da zvuci huje kroz stranice koje listamo u svesti. Iz njih će, kao iz nekih fantastičnih orgulja svih zvukova, zabrujati i taj *akord*, taj „bosanski zvuk”, dubok i taman, neočekivan poput ponornice.

Razumljivo, ono što stranac sluša u tri praznična dana, ni izdaleka nije sve što se tamo može čuti, to je tek početak Davilovog zvučnog iskustva u Travniku.

Šta se sve može čuti u Travniku?

Koliko tajni u izgovoru samog imena grada!

Travnik. Travnik. U besanoj noći Defose ponavlja tu reč „kao ime neke tajanstvene bolesti”. Ta reč oživi u „magičnoj formuli” skrojenoj od „dva tamna samoglasnika između muklih suglasnika”, u tom „muklom i hladnom” nazivu grada, u tom glavnom zvuku, sada je zatvoren čitav svet, u njemu su obrisu poprišta svih zadataka „mladog konzula”. Trav-nik. I za čitaoca iz slova oživljavaju zvuci. Sva raznolikost ljudskog sporazumevanja – zvuk raznih jezika i prevođenja u *Travničkoj hronici*. Neverovatno bogatstvo i smeša govora i načina njegove upotrebe: komunikacijska milozvučnost, i oporost. Dovoljno bi bilo podsetiti

se koliko su reči oglasila Kolonjina „velika usta“: „dažd od reči, bogatih, teških, ljutih, smelih, ljubaznih, slatkih, zanosnih reči.” I to na italijanskom, turskom, novogrčkom, francuskom, latinskom i ilirskom jeziku.

Pa duboki i tamni glas tumača Davne koji prenosi vesti; izraziti „jezik raje”; i Španski kakav se više ni u Španiji ne govori; reči vezira Mehmed-paše izlaze kroz „stalni osmeh”; teški glagoli Divana, „važne odluke i smrtne presude”; pa kajmakanova uteha: „Svi smo mi mrtvi, samo se redom sahranjujemo”; „molitveni glas” Ibrahim-paše kao da je u „unutarnjem dijalogu”; pa zvuk neiskazanih reči koje guše Atijasov uzaludni pokušaj da izrazi svoju muku; i uzvik „vegetalne” Jelke, „odjednom promukao od strasti i ganuća” – „Nemoj, nemoj!”; zastrašujuće, odsečne naredbe Ali-paše... Kakva podrhtavajuća mreža ljudskih glasina razapeta od beskrajne govornosti Kolonjine (tog čoveka čista srca „ali bez korena i ravnoteže”), do „nemuštog mumljanja” gluvonemog baštovana Mundare koji „večno pognut, mrvu rukama zemlju”... Nema kraja nabranju raznovrsnosti ljudskog govora...

Pa iznenadni šapat čaršije i zaglušna lupa, njen „ritualni pokret”; „klepet ćepenaka i mukla jeka vrata i mandala na magazama”. Zatvorila se čaršija!

Divlja dozivanja i zaglušna jeka, „napad skupnog ludila”, bes i dreka „dve do tri stotine grla”; krkljanje ljudi davljenih konopcima zagušeno uzvicima zatalasane gomile koja se, u dreki i smehu, tiska oko mučilišta; dvadeset i jedan ispaljen top kao poruka o padu Beograda; topot konja; pucanje biča; izbijanje sahat-kule; halakanje i cika ostrvljenih konjanika; vika telala; jezivi šum „krvavog karnevala”; zvuci „potpune anarhije”... Gotovo svaki dan neki novi zvuk dodirne bubne opne.

Odazivanje pejzaža na svaku vremensku promenu: zujanje Lašve „poput žice”. Travnik je jedna ogromna fabrika zvuka.

Vrisak, pisak, lelek; graja, glasan plač; svađe i psovke; pretnja i preklinjanje; krik rađanja; škripa zuba; smrtni uzdasi; bezvučne suze gospođe Davil. Šum „proklete avlije”. Gusle i šištanje rakijske pare u kačari; sazvučje u kome je i sve ono neizrečeno: Atijasu „ni u kolevci nisu dali da glasno plače, a kamo li u životu da slobodno i jasno govori”...

Jeza bajalica, izvijanje borija i čitanje molitava, „gnevna pobožnost” izbija iz glasa mujezina, *ora pro nobis*, „sirova melopeja” jednoglasnog seljačkog pevanja u pobožnom zanosu: „čas kao složno blejanje stada, čas kao hujanje vetra u crnim šumama” izgleda stranom, nenaviklom uhu.

Sred tog odazivanja i smenjivanja sazvučja, neočekivanih, žestokih, uznemiravajućih, i samom radoznom Defoseu se učini prvi drhtaj žica sa pozlaćene harfe Ane-Marije kao „muzika sfera”. To sviranje svoje žene Miterer doživljava kao „naličje svega onog što je sveto i ozbiljno”, to strujanje tonova, izgleda mu, nadživeće „vojske i carevine” i još će, u budućem vremenu, nad svim tim isto ovako „cvileti i curiti, kao tanak i neprekidan mlaz vode nad ruševinama”.

A promukao, isprekidan glas Muse Pevača, u nerazumljivoj pesmi, Davil doživljava „kao lelek sa dna nekih voda”.

Uprkos Defoseovom pronicljivom tumačenju, Davil odbija da je to muzika. Čini mu se da ovaj narod u pesmu unosi svu onu „divljinu i nezdravi bes” dok pevajući, škripa zubima i bije pesnicama u zid. Svu strahotu tog „lelekanja i podvriskivanja”, po njemu, precizno je označio austrijski konzul izrazom „to je drevni iskonski jad”: *Das ist ein*

Urjämmer. To bosansko pevanje koje povremeno izbija iz magme „bosanskog zvuka”, dovodi konzule do očajanja.

Ali ono što ih sve uistinu podgriza i, uzimajući im snagu – lagano menja, nisu toliko zvuci koliko – tišina.

Prvih dana u „zabačenoj turskoj provinciji”, Davil najviše sluša divlje zvuke. Prvo što je iznad „šturog novog vidika” Dafose čuo bila je – tišina.

Zapahnula ga je, sa bosanske strane, ta „tišina jednog novog sveta”. Dafose je od nje zadrhtao na prevoju iznad Klisa, priljubio se čvršće uz konja stresavši se od te „bosanske tišine” koja ga je svog „dodirnula”. Upravo tako: obojica su odmah uznemireni – Davil od zvuka, Dafose od tišine.

To je tišina koja ledi krv i zaražava.

Jednom je opasna, onda sanjiva vlažna, pa „mrtva”...

Pojavljuje se nekad u obliku ulaska Ali-pašinih Arnauta koji jašu „kratkim, pogrebnim korakom, bez šuma i dozivanja”. Ali taj bezglasni i bešumni ulazak zastrašuje više od „najrazuzdanijeg bašibozuka” sa „kliktanjem i pucnjavom Čerkeza”, baš kao što od nje, prenesene u Konak, na prvi Divan, „dah zastaje i utroba premire”.

Ponekad je to tišina koja postaje ličnost (kao u moralitetu), tišina koja progovara. Ona oblikuje nemušte reči pretnje Defoseu, razrasta kao neki unutrašnji njegov glas. Preti da će mu saviti kičmu i da ga neće više prepoznati ne „francusko ogledalo” nego ni oči „rođene majke”. Osnovni zvuk *Travničke hronike* u stvari je – tišina. Davil je zapravo prispeo izdaleka baš u one retke dane u godini kad je „Travnik izlazio iz svoje tišine”. Andrić se služi zvukom da bi stvorio još veću ponoću bezvučja: „Od te tišine ne može da se

spava, isto kao od orgije zvukova". Čemerna tišina. Travnička tišina: „Ta podmukla i zavodljiva istočnjačka tišina koja sve stvari zamagljuje, razmekšava, mrsi i koči, čini ih dvosmislenim, višesmislenim i besmislenim, odvlači život ispred očiju, ostavlja nas slepe, neme i bespomoćne". Ova „tišina je u stvari smrt u drugom obliku", kroz Defosea zaključuje Andrić.

Od samog početka stranci osećaju njenu celu snagu, bore se da joj ne podlegnu i ne izgube svoju pravu ličnost u tom neobičnom opiranju. Tišina noći koja bje iz nevidljive varoši odmah je Davila naterala na pomisao „da se ništa ne da srediti ni izmiriti". Ta malodušnost ga je podgrizala sve do poslednjeg travničkog dana: francuski konzul cepa izlišne papire u velikom spremanju za povratak u domovinu; zavejan tišinom, svoj san o „srednjem putu" pokušava da u budućim naraštajima nasluti kao „pravi put". Ta misao, „kao nečujna unutarnja melodija", najzad ublažava mrsko, podrivajuće dejstvo tišine, ali u tom trenutku Davil već više ne misli na Bosnu: „kao da je odavno napustio Travnik".

Krupni plan Marija Kolonje. Jedna od dokazanih razlika sadrži se i u odnosu lika i njegovog okruženja: film uglavnom pokazuje *čoveka u prostoru*, televizija čoveka, a ne prostor. Ako se uzmu i neke druge osobine televizije (optički sistemi), shvatiće se značaj upotrebe krupnog plana.

Može se reći da Andrić pravi „rendgen (sliku) karaktera" (Vertov) titularnog lekara Austrijskog generalnog konzulata Marija Kolonje, tog „lekara bez pacijenata". I ne samo njegovu. „To je bio čovek neodređenih godina, neodređenog porekla, narodnosti i rase, neodređenih verovanja i pogleda i isto tako neodređenog znanja i iskustva. Uopšte,

na celom čoveku nije ostajalo mnogo šta što bi se dalo jasnije odrediti.”

Pridev *neodređen* kao glavna karakterološka oznaka! Da nismo preterali s poverenjem? Zar se može zamisliti veći i teži zadatak od određivanja „dosledne nestalnosti” u TV umetnosti u kojoj se sve vidi i u kojoj je sve određeno? Ili baš zato i počinjemo razmatranje likova ovim najtežim slučajem? Pa ipak, sledeći ponuđene didaskalije, ustanoviće se da ni taj karakter, nepostojećih svojstava, ne ostaje bez piščevih preciznih obeležja, tih nimalo apokrifnih uputstava reditelju i glumcu.

„Bio je visok ali neobično mršav; išao je pognut i savijen u svim zglobovima, tako da je mogao svakog trenutka, kao na oprugama, da se skрати i savije ili rasklopi i izduži; i to je pri razgovoru neprestano i činio, čas manje čas više”. Kakav izazov za podelu uloge, i za rad glumca na telesnom govoru! Zatim opis lica, potpun i izrazit, kao da je skinut sa oživelih fotografija: „Ne samo izraz lica nego ceo izgled toga čoveka menjao se bez prestanka, i to potpuno i neverovatno. U toku jednog razgovora on je mogao po nekoliko puta da iz osnova promeni izgled. Ispod maske nemoćnog starca probijala je na mahove – opet druga maska? – slika snažnog, pribranog čoveka srednjih godina ili – treća maska! – lik prpošnog, nemirnog, izđikalog mladića kom odelo kraća.” Zar to već nije duboko područje glume i metamorfoza? Prelazimo put od literature do prikazivačkih umetnosti!

Kolonja, rođen „na ivici između dva sveta”, prisiljen da živi „razapet, ali kao žrtva i mučitelj u isto vreme”. Andrić ga predstavlja kao čoveka koji neguje jedinu ali „veliku i nesebičnu strast: da prodre u sudbinu ljudske misli, ma gde se ona javljala i ma kojim pravcem išla”. Da li i „živa

slika" može da sledi te puteve i bespuća ljudske misli? Ti „unutarnji, duhovni podvizi" trebalo bi da su zdrava, odnegovana strast televizijskih stvaralaca.

Krupni plan Kolonje. Lice je ekran, kažu TV režiseri. I Andrić: „Izrazito lice bilo je uvek u pokretu i odavalo grozničavo brzu igru mozga. Potištenost, zamišljenost, ogorčenje, iskreno oduševljenje, naivan zanos, nepomućena, vedra radost smenjivali su se brzo i neočekivano na tom pravilnom i neobično pokretljivom licu". Baš kao na reskom izrezu uznemirenog TV ekrana. Zar Andrić ovde TV režisera ne upućuje na jedan od nasušnih načina prikazivanja unutrašnjeg, duhovnog života?

Kolonja je podesna prilika da se pokaže rad na portretu čoveka (*krupni plan*). Naravno, kao što u živopis varoši ulazi i bezbroj drugih pojedinosti, planova i perspektiva, tako i opis Kolonje upotpunjava „fotografski realizam" snimka „velike i rabatne kuće", prostora u kome naš „skeptik i filozof" živi, zatim popis knjiga koje čita, situacija kroz koje prolazi. Sve je prepuno slika i uputstava za buduću televizijsku režiju. Materijala ima u izobilju, treba ga samo pažljivo oslušivati i gledati. A tako je i sa ostalim likovima *Travničke hronike*.

Nepunih osam Davilovih bosanskih godina!

Šta je drugo televizija u svojoj najizvornijoj nameni ako nije hronika vremena koje primiče? Zar nisu 365 *TV Dnevnika* letopis jedne svetske godine? Nije li *Travnička hronika* upravo u „vremenskoj strukturi" bliska televiziji čije je programsko „prvorodnoče *TV Dnevnik*"?

Opisi Davilovih službenih prijema kod vezira u Konaku gotovo su dokumentarni, izravni snimci diplomatskih aktivnosti.

Tu su, dakako, i izveštaji iz Evrope, sa bojišta, iz rata i mira; kamera ide trgovačkim putevima pamuka i dvorskim salonima. Tu je i „skriveno oko TV kamere”: tajni život javnih ličnosti – portret, dijalog, zatim TV esej iz raznih oblasti, i putopis kao obavezan oblik televizijske mitologije, sve – „dnevni odraz sveta”.

Travnička hronika se temelji na dokumentima propuštanim kroz piščevo osećanje istine, njegovo istorijsko iskustvo i maštu. I televizija dolazi do svoje suštine, do „veze sa stvarnim životom” pretežno kroz dokument. Zapravo, sve što je propušteno kroz mašinu televizije, to moćno „sredstvo masovne informacije” – postaje dokument, pa bi i *Travnička hronika* mogla „postati” osobita „dokumentarno-istorijska TV serija.”

Tele-vizija: *gledanje na daljinu* ovde se upotpunjava *gledanjem kroz vreme*: hrono-vizija. Vreme svih prikazivačkih umetnosti je – *prezent*, ali reditelj ne može a da *Travničku hroniku* ne doživljava kao „trostruku ekspoziciju vremena”: *pluskvamperfekt* u kome se odvijala, *perfekt* u kome je pisana i *futur* u kome će biti gledana. Mora uzeti u obzir i svojstvo televizije da gledaoca ispunjava raznorodnim porukama: *Travnička hronika* postaje, u glavi gledaoca, deo celokupnog programa koji je toga dana pratio.

Pisanje ima neke sličnosti sa izazivanjem slika na fotografskoj ploči. Snima se na suncu, i samo pomoću sunčeve svetlosti, ali da bi se slike izazvale, potreban je potpuni mrak.

Ivo Andrić, *Znakovi pored puta*

Televizija je knjiga čije se stranice same okreću elektronski. Za Kavaleroviča je to „roman koji ne čitate, nego vidite”. (Vraćamo se Kavaleroviču, jer

je Andrić bio voljan da umeću ovoga reditelja prepusti svoje delo bez nagovaranja.) Prava televizija je, pre svega, izravno, direktno učešće u oblikovanju stvarnog zbivanja, ali je to, na drugi način, i režija umetničke reči. Naravno, ona je više nego „radio sa slikama.” Kavalerovič veli da se na televiziji učvrstio mnogoserijski film kao „najjarkije ovaploćenje principa audiovizuelne literature u kome vodeće mesto zauzima priča, intriga”.

Travnička hronika poseduje sve ono što podrazumeva snažna televizijska serija, to već pokazuje i prva skica plana za nju, gruba i nepotpuna. Međutim, ove naznake se već javljaju kao „magične šifre” za sve ono što se, kroz elektronsko oko može uzeti iz „ne-obične stvarnosti” literature:

1. Prolog, „Lutvina kahva”, Sofa (1806); dolazak „Buonapartinog konzula” (1807); prvi Divan u Konaku; tumač Davna; trovanje kapidžibaše; „smirivanje” (str. 3-68).
2. Povratak Sulejman-paše Skopljaka; jesen: svadbe, običaji; dolazak konzulove porodice; dolazak mladog Defosea, „novog kancelara i tumača” – upoznavanje naroda (str. 68-118).
3. Dolazak austrijskog konzula fon Miterera; zima; Defoseova istraživanja; „rat” konzula; Miterer traži premeštaj posle jedne od svađa sa Anom Marijom; (str. 119-197).
4. Vest o smenjivanju Mehmed-paše dolazi do Davila; odlazak vezira – „zatvaranje čaršije”, dolazak Ibrahim-paše, novog vezira: lica njegove „kuće” (1808); „privatno oko”: Salko pada u džeriz, Ana Marija obilazi crkve, Defose i Jelka; odsečeni nosevi – približavanje konzula „dvojice prognanika; ubistvo Ahmet-bega na spavanju; kraj Sultana Selima III (str. 198-297).

5. Bolest i smrt Davilovog sina; lekari; božićni ručak; Defose i Ana Marija; rat Napoleon – Austrija; Defose kod „ilirskog doktora” Kolonje – misija popravljanja međukonzulskih odnosa u „ovoj divljini” (str. 298-387).
6. Vezir i Skopljak podižu vojsku na Srbiju; drugo zatvaranje čaršije – mučenje zarobljenika; Kolonjina nevolja i smrt; Davilovi očekuju bebu; odlazak Defosea (1809) (str. 387-433).
7. Grad pozdravlja rođenje Davilove curice – poklon; Ana Marija podnosi gospođi Davil izveštaj o Napoleonovoj ženidbi; srećna godina (1810); odlazak Miterera (1811); dolazak „polarnog čoveka”, novog austrijskog konzula Fon Paulića; poslovni čovek Fresine u Travniku: „trgovina je udarila preko Bosne”; Davna objavljuje Davilu da je i Tahir-beg „bolestan čovek” (str. 434-484).
8. Ručkovi kod Davila: rusko-francuski rat (1812); sukobi: Fon Paulić – Rota – Davil; još jedan dolazak Fresinea, izmenjenog; kuga u Stambolu, čudni stranci doplavljeni u „usku i vlažnu dolinu”; poraz Napoleona u Rusiji (str. 485-542).
9. Opoziv Ibrahim-paše; strašni dolazak Ali-paše, novog vezira; krv i jad; Rotin pokušaj trovanja Fon Paulića i njegov neslavni kraj; austrijsko-francuski rat (str. 543-574).
10. Pad Beograda (1813); povratak Ali-paše; Fon Paulić javlja Davilu da se Napoleon odrekao prestola; pripreme za zatvaranje konzulata; Atijas nudi francuskom konzulu pozajmicu; Davil „zavejan” u tišini svoje poslednje bosanske noći u Travniku; epilog, „Lutvina kahva”, Sofa (1814).

Šta se sve nalazi iza ovih šturih podataka, ovih imena i godina?! Koliko zbivanja, ideja, stanja, emocija, „rastenja i apadanja”, koliko mogućnosti za elektronsku literaturu. Kavalerovič je uočio da

je „praćenje fabule” osnovna navika gledaoca. I tu naviku valja preispitati. Starenje jednog mosta ili čoveka je više proces nego fabula. Uvući gledaoca u taj *tok i način*, staviti ga pred magično ogledalo u kojem, u dvostrukoj stvarnosti, vidi i svoje lice i sve što ga okružuje.

Kakva je *Travnička hronika* knjiga, reditelj shvati tek kad je mnogo puta pročitava pokušavajući da odredi kako da na gledaoce prenese ono uzbuđenje koje je uz delo osetio sam. Od svih mogućih pristupa velikoj literaturi ja bih izabrao najopasniji – zamisao o „totalnom snimku dela”, o dramatizaciji koja, oprezno i postupno, ali neopozivo „napuštajući” literaturu, ne zanemaruje nijedan valer romana. Nastojao bih da ne zaobiđem nijednu Andrićevu reč ne ispitavši je, nastojao bih da odgonetnem reč, i da je prometnem u audiovizuelnu sliku ne menjajući joj pri tom značenje više nego što ga menja sama ta promena oblika... Pristup: ne dodavati ništa, u oblikovanju slike ne upotrebiti nijedan izraz koji ne pripada rečniku *Travničke hronike*; što ne nađemo tu, naći ćemo u nekom drugom Andrićevom delu. Neprestano se, tokom rada, vraćati izvoru, ali svaki put sve manje gledajući kroz pisaću mašinu, a sve više kroz kameru.

Petar Ljubojev

VIZUELNI DOŽIVLJAJ KNJIŽEVNOSTI

Filmska i televizijska ekranizacija književnih dela

1.

Definišući umetnost kao izraz čovekovog života, Martin Hajdeger (Heidegger) postavlja pitanje osobenosti savremenog ili, preciznije, novovekovnog predstavljanja sveta. Bit novoga veka otkriva se u umetničkoj interpretaciji dramatičnog sleda oslobođenja ljudske jedinice. Karakteristika takvog otkrivanja sadržana je u ostvarivanju *slike sveta* kao mogućnosti osobenog i, u ranijim epohama neprepoznatljivog, poimanja sveta. Po Hajdegeru *slika sveta*, bitno pojmljena, ne misli sliku o svetu u nekom omeđenom i izdvojenom značenju, već svet poima kao sliku. U predavanju o utemeljenju novovekovne slike sveta ovaj filozof ističe: *nije slika sveta od nekadašnje srednjovekovne postala novovekovna, već to da je svet uopšte postao slikom označuje bit novoga veka.*¹

Umetnost teži vizuelizaciji sadržaja čovekove dramatične borbe za oslobođenje i otkrivanje smisla sopstvene egzistencije. Težnja da se *slika sveta* interpretira u intenzitetu umetničkog doživljaja ljudske sudbine približava i prožima iskustva umetnosti. U tekstu „Umetnost i umetnosti” Teodor Adorno podvlači da *umetnost postoji samo u*

¹ Martin Hajdeger, „Doba slike sveta”, „Razlog”, Studentski centar sveučilišta u Zagrebu, 1969, str. 21.

umetnostima, čak i kada se ne osporava specifičnost i osobenost umetničkih doživljaja slika stvarnosti. Po Adornu, kao antiteza empiriji, umetnost postaje jedno. Odnosno, njena *dijalektička bit je u tome što se njeno kretanje ka jedinstvu vrši jedino kroz mnoštvo*.²

Tendencije približavanja, prožimanja i uticaja umetnosti u istoriji i savremenoj praksi klasičnih i novih umetnosti neodvojive su od poimanja umetničkog doživljaja čoveka. Umetnik zastupa ove tendencije čak i bez vlastite odluke da ih sledi. Ali, da se ne bismo kretali u krutim naznakama mogućih tendencija, pomenimo Adornovo upozorenje da bi se morao izbeći *bezazlen pogled o prelazu umetnosti u umetnost*³, jer bi neizostavno trebalo imati na umu *moment sadržine*. Estetička teorija bi, svakako, morala da ovo prihvati kao značajan izazov.

2.

Pojava filma i televizije ne može se pripisati sledu slučajnosti, iako se o nastanku pojedinih tehničkih izuma može pisati kao o neponovljivom toku inovacija pronalazača, nastalom nenadano ili posle mnogih opita i neverica. U svetu koji se ostvaruje i doživljava slikom, tehnički progres je omogućio i bukvalnu vizuelizaciju doživljaja. Ipak film i televizija nisu sledili isti put. Film je postao umetnost, a televizija se pretvorila u osobeno sredstvo masovne komunikacije, sredstvo koje nije – kada je reč o stvaraocima koji se ovim sredstvom služe – hendikepirano nepostojanjem osobenog jezika.

² Teodor Adorno, „Umetnost i umetnosti”, „Delo”, Beograd, br. 10, 1974, str. 1211.

³ Isto, str. 1216.

Kada je Hajdeger pisao redove o *utemeljenju novovekovne slike sveta*⁴, film je već zauzimao određeno mesto u riznici umetnosti, a televizija se tek javljala nagoveštenim eksperimentom za prvi dnevni program. Film, proizvod mašinske ere, našao je oslonac u umetnosti fotografije (koja je slikarstvo oslobodila spoljašnjeg doživljaja sveta), te u slikarstvu, pozorištu, literaturi i muzici.

„Filmska umetnost” – pisao je Žorž Sadul (Georges Sadoul) – „brzo je osvojila elemente iz riznice celokupnog ljudskog saznanja”.⁵ Film je izvršio povratni uticaj na umetnosti. Ali, kada se istražuje uzajamni odnos filma i drugih umetnosti, neophodno je prihvatiti film kao umetnost dostojnu vrhunske interpretacije savremenog sveta. Pečatom sopstvenog prisustva u savremenosti koju interpretira, film je postao neizostavni deo sadržine novovekovne slike sveta. Zato, sasvim tačno, Etjen Surio (Etienne Souriau) poručuje: čovekov život povećao se za četvrtu dimenziju – za dimenziju ekranskog pravougaonika.⁶

Podvlačeći mesto filma u savremenoj umetničkoj interpretaciji sveta, Andre Bazin (André Bazin) izvodi zaključak da je film dragoceni sudeonik epohe. Pri tome Bazin ima na umu dva karakteristična primera iz istorije umetnosti.

„Možda je” – pisao je Bazin – „film bio i jedini jezik ne samo kadar da izrazi nego i da dâ istinske estetske dimenzije i osvajanju Zapada (američkog) i sovjetskoj revoluciji – obeležavajućim događajima za razvoj poretka i civilizacije. Bez filma osvajanje

⁴ Predavanja o nauci o umetnosti napisana su i održana 1938. u Frajburgu. Televizijska predstava prvi put je viđena u jednom eksperimentalnom kratkom dnevnom programu u Nemačkoj 1935, a ubrzo zatim usledio je poseban eksperiment u Velikoj Britaniji, 1936. Kada se govori o bliskosti ili različitosti filmske predstave (prve izvedene 26. decembra 1895. u Parizu) i jednodnevnog televizijskog programa, ima se na umu celovit doživljaj koji nude ove dve predstave stvarnosti

⁵ Žorž Sadul, *Povjest filmske umjetnosti*, Zagreb, 1963., str. 7.

⁶ Etjen Surio, „Osnovne osobine filmskog sveta”, „Filmske sveske”, Beograd, br. 1, 1973, str. 101.

Zapada ostavilo bi za sobom, sa *western stories* – tek jednu literaturu manje vrednosti, a ni sovjetska umetnost nije svojim slikarstvom ili, u boljem slučaju svojim romanima prikazala svetu sliku svoje veličine. Jer film je specifična umetnost epopeje”.⁷

Istraživati se filmski, misliti na filmski način, nije samo osobenost stvaralaštva na filmu. Druge umetnosti, ne gubeći osobenost, niti otvarajući kompleks autentičnog stvaralačkog čina, nisu izbegle povratni uticaj vizuelnog doživljaja savremenosti koju film oblikuje na prepoznatljivo originalan način.

Televizija je proizvod elektronske ere. Egzistencija ovog medija podstaknuta je višeznačnim prodorom radija u svakidašnji život. Televizija je već ostvarila široku, rasplinutu i svaštarsku komunikaciju. Između informacije i popularizacije postojećih umetnosti, šire se još precizno nedefinisani televizijski žanrovi koji doprinose osamostaljivanju stvaralačkog izraza, ali otkrivaju i superiorno prisustvo filmskog, pozorišnog, književnog i muzičkog autorstva u spoju sa televizijskim stvaralaštvom. Osobnost interpretacije stvarnosti putem televizije ogleda se prvenstveno u prikazu događaja koji se direktno prenose, posle obavljenih priprema ili na osnovu nagoveštaja zbivanja po iščekivanom toku. Odstupanje od iščekivanog toka doprinosi dodatnoj dramatici i podstiče stvaralačku interpretaciju događaja nepredvidljivog dometa. (Setimo se jednog primera završnih spornih sekundi košarkaške utakmice: *viđenje* televizijskog stvaraoca koji je pratio kamere i *držao* na izlaznom ekranu glavne aktere u spornim trenucima,

⁷ Andre Bazen, *Vestern ili pravi američki film; Šta je film*, III, Institut za film, Beograd, 1967, str. 91.

komentarisano je kao izraziti sadržaj životnog trenutka. U sećanju je i drugi primer: realizator prenosa jedne vojne parade prihvata sliku kamera koje se nose na ramenu da bi iskazao magnovenje, uznemirenost i naslućivanje drame u panici koju su izazvali rafali atentatora na jednog državnika. U magnovenju stvaralac je ostvario kamere koje su, po njemu, upečatljivo pratile i naglašavale doživljaj nenadanog čina.) Stvaralaštvo u trenucima nepredvidljivog postaje za pravog autora mogućnost subjektivnog doživljaja autentičnog u dijalogu sa svetom. Direktni prenos pretvara se tada od rutinske vežbe spretnosti u nezamenljivi i neponovljivi stvaralački doživljaj dramatičnog toka obeležavajuće stvarnosti.

Filmski stvaralački rad ostvaren upotrebom elektronike (iako tek u nagoveštajima novih umetničkih rezultata) nova je osobenost autorskog interpretiranja stvarnosti.

Društveni status i egzistencija filma i televizije – iako je reč o fenomenu različitih stvaralačkih dometa, ili nejednake otvorenosti autentičnog stvaralačkog čina – označili su širu i obeležavajuću ideologizaciju umetnosti.

Odnos filma, televizije i drugih umetnosti i celovit i jedinstven domet umetnosti u savremenom svetu nemoguće je istraživati bez ovih karakterističnih određenja.

3.

Sociologija filma – ukoliko pojam nauke ne poistovetimo sa sakupljačkim empirizmom – traži uporišta u teorijskoj zasnovanosti sociologije umetnosti. Metodološki princip dijalektičkog istraživanja umetnosti filma oslanja se na literaturu

sociologije umetnosti, a posebno književnosti. Ali, iskustvo sociologije filma ne može biti zanemarljivo za sociologiju književnosti. Zasnivanje marksističke estetike filma podsticajno je zahvaljujući plodnom tlu humanističke misli Đerđa Lukača (György Lukács), Ernsta Bloha (Bloch), Teodora Adorna, Karela Kosika, Bele Balaža (Béla Balázs), Sergeja Ajzenštajna, Ernsta Fišera (Fischer), Rože Gorodija (Roger Garaudy), Anri Lefevra (Henri Lefèbvre), Miroslava Krleže i drugih.⁸ Savremena marksistička misao je odbacila, ili bar otkrila i kritički osporila dogmatsko nastojanje na takozvanim marksističkim uputstvima za važeću estetiku. Obogatila je marksističku teoriju umetnosti koja *izražava praksu i deluje na praksu, utičući na stvaraoce*.⁹ Mogući kritički odnos prema pojedinim stavovima nesumnjivo plodnih marksističkih mislilaca, koji su posvetili pažnju i fenomenu filma (kao na primer, poglavlje koje je, u totalitetu estetičke teorije umetnosti, napisao Lukač¹⁰), ne umanjuje misaoni potencijal koji je darovao podlogu za zasnivanje sociologije umetnosti filma.

Sociologija masovnih komunikacija, a posebno televizije, nije dosegla teorijski i metodološki nivo sociologije umetnosti, pa se ne može govoriti o znanstvenom približavanju iskustava istraživanja

⁸ U bogatom i razuđenom misaonom naporu Đerđa Lukača književnost je zauzimala posebno mesto. Dragocenost Lukačevog pristupa književnosti širi se i na razumevanje i analizu filmske umetnosti. Obračun Lisjena Goldmana sa parcijalnim sociološkim istraživanjima literature, zatim doprinos sociologiji romana zasnovanošću generičkog strukturalizma i, pre svega, samokritički metod analize dogmatizma u književnom stvaralaštvu, pružili su sociologiji filma određeni oslonac. Kritički osvrt Anrija Lefevra na sociološka promišljanja Frankastela, Goldmana i drugih, uputan je za istraživanje filmske umetnosti. Konkretno-utopijska dimenzija Ernsta Bloha o smislu individualne ljudske egzistencije nije mogla mimoići umetnost Tekstom „Podravske motivi“ i referatom na Kongresu književnika 1952, Miroslav Krleža je pružio dragocene redove sociologiji umetnosti, pa i sociologiji filma. Pomenuli smo onaj deo misaonog potencijala koji je značajan za sociologiju filma u nas.

⁹ Anri Lefevr, „Marks i Engels o estetici“, *Marksizam i umetnost*, Beograd, 1972, str. 53.

¹⁰ Georg Lukacs, *Die Eigenast des Ästhetischen*, Luchterhand, Band 12, str. 497.

fenomena filma i televizije. Sociologija televizijskog medija nagoveštava početne napore koji se moraju respektovati. Sociologiji televizije nisu učinili uslugu pokušaji prakticističkog i pozitivističkog usmerenja, koji zanemaruju totalitet društvene uslovljenosti i egzistencije ovog medija i ne istražuju bitne i obeležavajuće društvene promene koje se nastoje prikriti, odložiti ili paušalno i iskrivljeno prikazati na primeru prisustva televizijskog medija u svakidašnjem životu. Napadno prisutni u svakidašnjem životu, parcijalni „istraživački” napori da se anketira i „obradi” javno mnjenje o pojedinim delovima programa ne donose rezultate, ali doprinose zbrci koja šteti zasnivanju i širenju sociološke televizijske literature.

4.

Đerđ Lukač je filmsko delo uporedio sa novelom.¹¹ Kompleksni fenomen određen pojmom film (filmska umetnost) Lukač je – nasuprot vlastitim promišljanjima značajne kategorije posebnosti, kojoj je dao centralno mesto u estetičkoj teoriji – uporedio sa pojmovnim oblikom jednog književnog roda, otkrivajući na ovom primeru nedoslednost neprimerenu ovom filozofskom sistemu. Pa ipak, kritička opaska o nedoslednosti jednog dragocenog misaonog sistema ne može umanjiti ishod određenih otkrivanja. U konkretnom primeru, ukoliko zanemarimo upoređivanje kompleksnog pojma sedma umetnost s jednim književnim radom, mogu se upoređivanjem roda književne novele i jednog filmskog roda određenog pojmom igrani film, odnosno celovečernji umetnički film, utvrditi

moгуća podsticajna polazišta, bliskost i različitost puteva umetničke inspiracije.

Iako statistički podaci ne moraju pružiti čvršće oslonce razmišljanju o mogućoj podudarnosti dva roda – novele i igranog filma – uputno je pomenuti da je novela najinspirativniji književni rod za stvaralaštvo filmskih autora. Razlozi se mogu tražiti i u ograničenom trajanju filmske predstave i u određenim karakteristikama filmskog jezika kojim se artikuliše i jasno iskazuje određena slika o svetu. Dijalog koji vodi filmski stvaralac sa svetom svakodnevice uvek teži ka konciznosti i jasnoći poruke. Ipak, primamljivost novele otkriva se i u karakterističnim mogućnostima otvaranja tendencije ka neposredno prirodnom i pregledno datom životu¹² koji se blisko doživljava vizuelnim putem.

Dominirajuće prisustvo novele u filmskom stvaralaštvu otkriva omeđenost sadržaja koji pogoduju filmskoj interpretaciji književnih radova, posebno romana, drame, epa. Broj ekranizovanih klasičnih romana samo prividno potiskuje probleme osmišljavanja filmskog stvaralaštva inspirisanog književnim delom i literaturom u širem smislu. Filmska dela inspirisana književnim delima mogu se izdvojiti u dve grupe. U prvu grupu trebalo bi uvrstiti filmska dela koja teže ka originalnom i kvalitativno novom interpretiranju slike sveta, primerenom jeziku filma. U takvom pristupu književno delo se prihvata kao početna inspiracija koja doprinosi vrednosti filmskog dela ali ne umanjuje originalnost filmskog stvaralaštva. Druga grupa, kvantitativno prisutnija, obuhvata dela koja, oslonjena na literaturu, manje-više korektno prepričavaju sadržaj putem filmskog jezika. Ovakva filmska dela doprinela su popularizaciji književnosti, ali su filmsko

¹² Isto, str. 70

stvaralaštvo opteretila kompleksom dobrog uzora. Prenosenje primamljivih sadržina književnih dela u formu medija koji (prevashodno oslonjen na sliku) pruža iluziju realnosti zbivanja, nije primarni izazov filmskog stvaralaštva. Da bi se filmskim jezikom ostvarilo osobeno umetničko delo, film inspirisan literaturom mora afirmisati originalnost vizuelnog doživljaja sveta. Nisu li primeri francuskih sineasta, koji su ostvarili originalna dela inspirisana literaturom Rob-Grijea (Robbe - Grillet), primamljiva ilustracija filmskog postupka oslanjana na literaturu u nadahnutom filmskom dijalogu sa svetom jednog vremena i u jednom vremenu?

Televizijska drama, ostvarena podsticajem književnog dela, retko se oslanja na roman, češće na novelu. Bliskost televizijske drame književnoj noveli naglašenija je i od odnosa igranog filma i novele. Razlog je u vremenskom trajanju ovog televizijskog roda koji zahteva koncizan i jasan dramaturški sled sadržaja. Novela pruža dovoljno komponenata za vizuelno osmišljavanje literarnog teksta, dok problemi koje nose obimniji sadržaji romana često otvaraju nerešive ili površno i pogrešno rešavane dileme ekranizacije. Umesto inspiracije, podloga romana podstiče redukciju književnog teksta koja se pretvara u oskudnu ilustraciju.

Međutim, televizijska serija, prihvaćena kao rod karakterističan za televizijsko stvaralaštvo (iako se nagoveštaji ovog roda nalaze i u filmskoj proizvodnji pre nastanka redovnog televizijskog dnevnog programa), oslanja se na širinu i bogatstvo sadržaja, likova i poruka - romana. Društvenu funkciju televizija potvrđuje proizvođenjem iluzija o ustaljenom, produženom, odlaganom, uhodanom, nepokretnom ili ponovljenom sledu stvari, odnosa i događaja u svakidašnjem životu.

Zbog toga je igrana televizijska serija (ukoliko izuzmemo već izdvojeni i nezaobilazni originalni način kazivanja putem direktnog prenosa) najizražajnije obeležje televizijskog stvaralaštva koje doprinosi naglašenoj egzistenciji televizijskog medija u društvenoj realnosti.

Specifičnost televizijske serije karakteriše mozaik malih celina koje teže ka širenju i rasparčavanju detalja sadržaja. To se postiže uhodanim postupkom nagomilavanja mnogobrojnih odnosa među likovima i virtuoznim odlaganjem završetka u izvesnom smislu jedne celovite priče. Ostvarujući osnovnu funkciju televizijskog načina komuniciranja, igrana televizijska serija oslonjena na literarni tekst potiskuje primamljivu podlogu književnog uzora u drugi plan. Književno delo koje podstiče televizijsko stvaralaštvo prihvata se pre svega zbog bogatog, lepršavog i razućenog sadržaja koji se prenosi i oblikuje bez sažimanja, gotovo doslovno, od stranice do stranice. Često otkrivamo primere prenošenja književnih dela na mali ekran u dodatnim, proširenim i, bolje rečeno, dopisanim sadržajima. Takav odnos televizijskih stvaralaca prema književnom delu potvrđuje i opravdava smisao televizijske komunikacije, ali i otkriva za ovakvo stvaralaštvo prihvatljivu prizemnost umetničke interpretacije književnih dela. (Pojava romana napisanih posle realizacije scenarija televizijske serije nije značajna za književno stvaralaštvo. Tržište lako prihvata tekstove koji se pišu nepretenciozno i često nemarno da bi se pojavili dok je sveže sećanje na uspehu ili rado gledanu seriju.)

Pojava serije Rajnera Vernera Fasbindera (Reiner Werner Fassbinder) *Berlin, Aleksanderplac*, inspirisane delom Alfreda Deblina (Döblin), potvrđuje mogućnost stvaralačkog rada divovskih

razmera. Snažna stvaralačka koncentracija, inspirativna umetnička doživljenost svake epizode pretvorene u deo nadahnute celine (iako svaka epizoda opstoji kao izraziti rezultat) – demantuju konvencionalnim postupkom održavano shvatanje o inferiornosti televizijske serije i superiornosti filmskog stvaralaštva. Ipak Fasbinderov primer (i nekoliko nezaboravnih serija) potvrđuje da je suprotstavljanje ustaljenoj i uhodanoj proizvodnji na televiziji mogućan ali ne i lako ostvarljiv put.

Jedan (bar u kvantitativnom određenju) nov način filmskog stvaralaštva ogleda se u proizvođenju filmskih dela na osnovu materijala televizijske serije. Nekada se jedno filmsko delo snima uporedo s televizijskom serijom. (Do apsurdna je doveden način rada na seriji i u realizaciji filmskog dela u primeru jednog našeg ratnog spektakla, odnosno filmovane zbirke događaja iz rata, kada su, obrađujući istu temu (s istim scenaristima i glumcima!) snimali jedan filmski i jedan televizijski reditelj – odvojeno. Na istom mestu prvo je snimao „svoje” kadrove televizijski reditelj, pa je potom to činio filmski reditelj koliko mu je po scenariju bilo potrebno. Česti su primeri da se od materijala televizijske serije, posle dobrog prijema kod gledalaca i kritike, montira film. Ili se, uporedo, snima film od delova scenarija televizijske serije, da bi se ostvario komercijalni efekt. Od takvih filmova sedma umetnost nema mnogo vajde. A za stvaralaštvo na televiziji nebitni su učestali primeri serija nastalih na osnovu materijala snimljenih filmova. Kod nas su uglavnom ovakav posao obavljali reditelji starije generacije, poznati po neprofesionalnom i neracionalnom gomilanju materijala koji služi za sastavljanje filma. Postoje reditelji koji snimaju duge i mnogobrojne sekvence, a potom, u montaži, otkrivaju da se

moraju odricati dugih kadrova, sporo ispričanih anegdota kako u jednoj celovitoj priči normalnog trajanja ne bi narušili ritam i logični sled događaja. Reditelji koji nisu izgradili profesionalni odnos prema svakom razložnom kadru i svakoj sekvenci, tek u montaži izbacuju čitave sekvence i delove sadržaja koji se odvijaju tromo i prouzrokuju nasilno produžavanje uobičajene filmske celine. Takav odnos prema filmskom stvaralaštvu prikrivao se idejom da se od materijala koji je izostavljen iz nabijene filmske verzije, zatim od materijala koji je poslužio za film, i od naknadno snimljenih kadrova, načini televizijska serija od nekoliko epizoda. Retki su primeri smišljenog rada serije i filmskog dela od kojih se očekuju osamostaljeni dobri rezultati. Nezaboravna je televizijska serija Ježi Ančaka (Jerzy Antchak) *Dani i jutro* koju je kritika u svetu dobro primila. A film koji je ostvario Ančak bio je među najboljim ostvarenjima određene proizvodne godine.

U praksi koja obiluje promašenim filmovima na osnovu materijala televizijske serije i promašenim televizijskim serijama na osnovu filma, odbačenog i dosnimljenog materijala, retki su pozitivni primeri stvaralačkog rada. Za to je vredan pažnje jedan sarajevski primer. Kada je dramska redakcija Sarajevskog televizijskog studija prihvatila dramski tekst Abdulaha Sidrana, podstakla je inicijativu da se umesto televizijske drame načini filmsko delo. Filmski stvaralac Emir Kusturica, po Sidranovom inspirativnom tekstu, ostvario je značajno delo film *Sješač li se Doli Bel?* Primer nudi jednostavno razrešenje dileme: da li od literarnog predložka ostvariti televizijsku dramu ili filmsko delo.

Televizijska shema sastavljena je od dugih i rogobatnih blokova drama, prenosa, dokumentarnih kolaža i razgovora u studiju. Pretvorena je u nepomičnu, tromu i neefikasnu celinu

komunikacionog sistema koji zapijuskuje svakidašnji život. (Razbibriga jednog broja gledalaca, nastala tehničkim pogodnostima, odvija se u stanu: na kasete se snimaju i odložno emituju blokovi glomaznog programa.) Brzina životnih tokova komunikacije kao da ne ometa ustajalost i sporost dramskih blokova koji su postavljeni u zastarele komunikacione sheme televizijskog programa. Rasipanje minuta, opširnost i neinventivnost – karakteristike su i programa koji se ostvaruju ekranizacijom literarnih dela. U takvim programima nema mesta za novi rod dramskog stvaralaštva koji se uočava, odnosno čuje, u programu radija, a koji bi mogao da vodi poreklo od kratkog igranog filma. Na radiju se javljaju rado slušani petominutni ili desetominutni dramski programi, a kratki film je, vrhunskim delima, doprineo sigurnoj egzistenciji filmske umetnosti.

Televizijski program izgledne budućnosti, ukoliko sledi savremeni ritam života, omogućiće pojavu i rasprostiranje novog roda koji bismo mogli uslovno nazvati televizijska novela, kratka ili mala televizijska dramska igra i slično Originalna mala televizijska dramska igra, televizijska novela, može podstaći značajne umetničke rezultate ukoliko omogući originalnu stvaralačku igru i autorsko nadmetanje, suprotstavljeno uhodanom stvaralaštvu dugih dramskih celina. Takav stvaralački pristup može razorno delovati na ustajalo i ustaljeno dramsko stvaralaštvo. Zbližavanje pisaca, sineasta i televizijskih stvaralaca u realizaciji originalnih malih dramskih dela može doneti ostvarenja trajnih vrednosti

Ustaljeno je uverenje da se pojedina književna dela ne mogu uspešno prenositi na mali i veliki ekran, odnosno, u žargonu filmskih i televizijskih poslenika čuje se da se izvesna dela „opiru” jeziku drugih umetničkih i komunikacijskih medija

Zagovornici ideje o vizuelno neprevodljivim književnim delima i literaturi u širem smislu, zaboravljaju (ili nisu čuli) za izazov koji je opsedao sineastu Sergeja Ajzenštajna: na jezik filma želeo je da prenese smisao i poruke Marksovog *Kapitala*. Ovaj primer usmerava razmišljanje o podsticajima koji smisao traže u vernosti ideji dela koje se želi nadahnuto doživeti putem drugog medija i drugačijeg jezika komuniciranja

U nas se, posle neuspešnih pokušaja prenošenja književnih dela Ive Andrića na veliki i mali ekran, može pročitati da ova vredna literatura nije pogodna za filmsko i televizijsko stvaralaštvo. Takva zabuda umanjuje šanse za istinske tragačke rezultate. Vladajuće uhodano i omeđeno žanrovsko opredeljenje, dirigovano krutim shemama i ustaljenim programima, proizvelo je niz promašaja bukvalnim prenošenjem literature u dijalog televizijske drame i filma. Tako su prolazili i Andrićevi tekstovi koji se opiru maniru uhodane (ili, kako se čuje) klasične drame. Ekranizacija Andrićevih dela mora podstaći obračun s krutim žanrovskim omeđenjima. Bliskost televizijskog stvaranja iskustvima pozorišnog, filmskog i radiofonskog prenošenja literature, možda baš u književnim delima koja se opiru konvencionalnom dramskom postupku i ustaljenom vizuelnom oblikovanju, može stimulisati nove i vredne izazove. Dok film u vizuelnom sadržaju stvara iluziju realnosti, televizijska dramska predstava je

oslobođena ove isključivosti; za televizijsko stvaralaštvo iluzija realnosti je samo jedna mogućnost vizuelnog doživljaja. Prema tome, stvaralaštvo na televiziji ima šansu za razbijanje uverenja o vizuelno neprevodljivim književnim delima otkrivajući smisao sopstvene razuđenosti, ali i neoformljene jezičke osobenosti.

Postoje književne tvorevine za koje se posle prvog čitanja kaže da su bliske filmskom doživljaju sveta realnosti. Čuje se, tako, da su određena književna dela pisana blisko filmskom doživljaju realnosti do te mere da se gotovo bez scenarističke intervencije mogu prenositi na filmsku traku. Za literaturu Aleksandra Tišme, posebno za pripovetke, vlada takvo uverenje.

I upravo tamo gde se, posle površnog čitanja literature, stiže uverenje o lakom i doslovnom prenošenju književnog teksta na jezik drugih medija, nastaju problemi koji se ne mogu nadoknaditi prepoznatljivim iskrama odlične literature. Kako vizuelno doživeti dramatične scene, pitanje je koje ne otvara nerešive probleme ni za površan rad na filmu niti u oblikovanju televizijske drame. Dramatične scene mogu se ostvariti upečatljivo, a da se ipak izneveri osnovni smisao dela. Jer bitno pitanje koje se postavlja prilikom inspirativnog ekranizovanja Tišminog teksta odnosi se na otkrivanje na izgled nonšalantnog, samo u kondenzovanim damarima postojanog ljudskog opredeljenja za završni čin nasilja ili pada, reagovanja ili kionuća. Prived globalne linije vizuelne upečatljivosti ne sme onemogućiti otkrivanje filozofije života koja u ljudskim postupcima nalazi samo završne manifestacije složene dramatičnosti življenja u osami.

Filmska i televizijska slika približavaju književno delo doživljaju realnog sveta, ali kada se realnom izgledu sveta nude vizuelni doživljaji literature, pravi stvaralački rezultati ne smeju udaljiti ni izneveriti suštinu vizije sveta koja se tanano ispreda literarnim delom. Od vernosti sadržini do vernosti filozofiji ljudskog življenja ispisanog literaturom put nije uhodan ni lako prepoznatljiv

6.

Šezdesetih godina Mikelandelo Antonioni (Michelangelo Antonioni) označio je uzor vrhunskog dometa filmskog jezika. Potom su njegova dela postala zanemarljiva u istoriji filma. Međutim, Antonioni nije sišao sa pozornice nepredvidljivog tragalaštva na filmu. Bolje reći, ponovo se popeo, makar i načas. Film ovog sineaste *Misterija Obervald* – snimljen elektronskom tehnikom i laserskim zracima prebačen na filmsku traku – otvara novu eru stvaralaštva koje koristi mogućnosti elektronike, a završnim rezultatom ostvaruje nedvosmisleni i originalni čin filmske predstave.¹³ Putem elektronike, Antonioni je intepetirao jedan sadržaj za filmsku predstavu, tražeći odgovore na pitanja o novoj sadržajnosti prisustva predmeta, ljudskih fizionomija – i boje. Umesto iluzije o realističkoj slici, ovaj filmski postupak rastura uhodano filmsko stvaralaštvo jezikom koji stvarnost doživljava kao deo mašte koja se suprotstavlja fotografski autentičnoj slici viđenih predmeta, predela i ljudi. Elektronski rad pruža izbor maštovito odabranih boja fasada, predmeta i ljudi. U toku radnje boja se menja na ljudskim licima i

¹³ Moguće je navesti nekoliko primera koji potvrđuju da Mikelandelo Antonioni nije usamijen na jednom zanimljivom putu.

predmetima. Stvaralac je u mogućnosti da pruži subjektivnu sliku događaja otkrivajući dodatnu dramu u izgledu ostvarene slike. Vizuelno opisivanje postaje aktivni deo sadržaja, a ne mogućnost zapisa događaja koji se neutralno otiskuje ili prima u neprikosnovenoj iluziji realističkog. Zato ovaj način doživljaja slike sveta osporava iluziju spoljašnjeg izgleda stvarnosti. „Odjednom postaješ svestan” – piše Antonioni – „da se u stvari ne radi o igri već o novom načinu snimanja filmova; to nije ni film ni televizija; to je novi način korišćenja boje kao narativnog, poetičnog sredstva.”¹⁴

Optimistička, maštovita i zanesenjačka predviđanja Sergeja Ajzenštajna, ostvarljiva su tek upotrebom elektronskog načina snimanja filmova. Ovaj novi put stvaralaštva približava filmski jezik neobuzdanoj maštovitosti poezije i proze i pruža kvalitativno nove dimenzije sintezi umetničkih iskustava. Oslobođanje filmskog jezika od sputavajuće iluzije realističkog vizuelnog doživljaja otvara puteve koji vode ka jedinstvu literarnog i filmskog stvaralačkog čina. Između sna i jave, između spoljašnjih manifestacija i unutrašnjeg doživljaja subjektivno otkrivenog i viđenog sveta, teći će nova linija filmskog stvaralaštva. Ovaj prevrat, potpomognut elektronskom tehnikom, zahtevaće nove prodore u estetiku sedme umetnosti.

Književnost i literatura u širem smislu, kao oslonci i podsticaji inspiracije, nikada nisu bile bliže filmskoj umetnosti. Ali i slikarstvo se približilo nenadano, posle dugog i nenadoknadivog udaljavanja izazvanog filmskom iluzijom o dostignutoj realnosti vizuelnog prizora.

¹⁴ Mikelandelo Antonioni u zbirci tekstova „Film kao sredstvo za komunikaciju u savremenom svetu”, „Filmska kultura”, Zagreb, br. 129, str. 52.

Ipak osporavanje samo jedne važeće linije koja se iscrpljivala u prilagođavanju literature filmskom jeziku, postaje dovoljno za slutnju velikih mogućnosti novog stvaralaštva. Novo kazivanje na filmski način produbljuje prožimanje književnog stvaralaštva u filmskom stvaralaštvu. Literarna metafora ne mora se prevoditi na jezik filma da bi ostala upečatljiva i višeznačna. Filmski jezik može da prati literarnu metaforu bez (nekada) naglašenih ograničavajućih zakonitosti realističkog vizuelnog doživljaja.

Pitanje sinteze umetnosti – koje, po Ajzenštajnu, nedvosmisleno teže potpunom i organskom spajanju – postaje ponovo aktuelno prodorom filmskih dela ostvarenih elektronikom.

Film, televizija, književnost, muzika – na pragu su novih iskustava. Da li su takvi nagoveštaji u nas samo tek zabeležena razmišljanja?

Žan Pradije

METODOLOŠKE NAPOMENE O KRITICI

NEMOGUĆA KRITIKA

Tema koja je predložena za ovaj Peti simpozijum izgleda mi značajna. Ona široko prevazilazi problem kritike i nalazi se u žiži teoretskih i praktičkih preokupacija stvaralaca, teatrologa, ali i stručnjaka verbalne i neverbalne komunikacije – psiholingvista, etnologa i drugih – psihofiziologa percepcije, neurobiologa i semiologa pozorišta.

Formulisaću je ovako:

- u kojoj meri je moguće govorom dati prikaz ponašanja koje, u velikoj meri, ne zavisi od govora?
- gde su granice jezičkog izraza estetskog objekta?

Što se „kritike” tiče, potrebno je izložiti karakteristike tog jezičkog izraza, a one su sledeće:

da pruži potencijalnoj publici informaciju u cilju lakšeg donošenja odluke: ići ili ne ići na pozorišnu predstavu (gledati ili ne pojedinu TV emisiju);

da, eventualno, pruži bolju procenu onoga što je prosečni gledalac manje ili više shvatio; i

da fiksira događaj: kritičar se uvek, često i ne želeći to, bavi poslom istoričara.

Kritika ima precizan društveni i kulturni zadatak. Nju ne treba mešati sa:

univerzitetskom studijom;

poezijom (poetskom produkcijom);

ličnim stavom.

Univerzitetska studija može pribeći stručnom jeziku i izvesnim analitičkim prosedeima. Pedantski žargon izvesnih kritičara može da zavede samo neuke.

Poetska produkcija je dovoljna sama sebi. Kada kritika postane poetika, ona kao književni objekt prevazilazi i anulira predmet o kojem bi trebalo da govori. Drugim rečima, ako remek-delo postoji, onda je to remek-delo same kritike, a ne pozorišne predstave. Pa ipak, ako kvalitet ove prve (kritike) može skriti kvalitet pozorišne predstave, istina je da je književni mediokritet teksta kritike u stanju da utiče na čitaoca na račun predstave koju bi trebalo da vidi.

Reakcije ličnih raspoloženja preplavljaju vrlo često stranice stručnih publikacija. To je teško izbeći u onoj meri u kojoj reakcije publike – u okviru nje i samog kritičara – zavise više od logike strasti nego od razuma. Determinizmi koji podrazumevaju zadovoljstvo / / nezadovoljstvo gledaoca su beskrajno složeniji da bi ustuknuli pred onim što bi bila „hladna objektivnost”. Sve dok kritičar ne bude profesionalac čije bi iskustvo i kompetencije nadjačali neposrednu emociju, lična raspoloženja zasmeyavaće istoričare i davati mesta sumnji u vrednosti uz ogromne zablude. Ipak, lični stav je takođe i pravo: bez njega nema ni kreacije.

Kritički tekst bi trebalo da pruži bar pet vrsta informacija:

grubu informaciju,

semantičku informaciju,

estetsku informaciju,

hedonističku informaciju,

opisnu informaciju.

Gruba informacija se odnosi na ono što kod predmeta (kritike) ne daje mogućnost za različite interpretacije: identitet, tehnički i istorijski parametri. Ona zavisi od profesionalnog umeća i obrazovanja.

Semantička informacija, složenija, tiče se značenja predmeta bilo da se radi o tekstu ili o značenju vezanom za formu.

Estetsku informaciju i hedonističku informaciju je teško precizirati i formulisati jer su vrlo osobene, čak i kontradiktorne. Dakle, vrlo često, te su informacije

odlučujuće utoliko ukoliko je u svakoj kulturi zadovoljstvo i priznavanje pojmova lepo/istinито ono što razlikuje predmet predstave od sličnih predmeta. Umeri u kojoj estetska percepcija unosi retke univerzalne tipove, ona daje samo delimičan odgovor: štaviše, što manje objekt poprима uobičajeni oblik, on daje manje mesta objektivnoj analizi. Događaj s japanskim glumcima Kavamaki Otodžiru i Sada Jakou, s kraja prošlog veka, podseća nas na to kako zadovoljstvo i poštovanje publike i kritike imaju malo veze sa glumačkim kvalitetima: kao sasvim prosečni ako ne i loši glumci u Japanu, a proslavljene zvezde u SAD, Evropi, taj je glumački par doveo u zabludu velike umove koji su želeli da se otvore Istoku, a doživeli su poraz. Isto tako, snažno osećanje koje je imao Antonen Arto pred balijskim glumcima-igračima prilikom kolonijalne izložbe 1931. nema nikakve veze sa relativnim kvalitetom tih umetnika koje su poslali zvaničnici ostrva zbog njihovog slabog talenta.

Opisna informacija pripada domenu novinarstva u užem smislu reči: radi se o tome da treba izvestiti o događaju. Predstava je tada „događaj iz novina”, ili, više društvena pojava, a ne samo anonimni predmet. Ambijent je značajan – zar izvesne predstave i nisu sam ambijent – i pripada predstavi na koju utiče.

Baš na ovom nivou, bez sumnje, kritika doprinosi utvrđenju neposredne istorije.

Pošto smo ovo nabrojali, mora se priznati da je većina predloženih kritika oskudna u informacijama – u užem smislu reči – ali zato prepuna sudova i procena. Tako, daleko od toga da doprinosi vaspitavanju publike ili njenom učenju, ona pojačava primarne reakcije koje vode već utvrđenim stavovima i otrcanim kopijama.

O NEKIM PSIHOLOGIJSKIM PARADOKSIMA

Zadatak kritičara, kao i teatrologa, nailazi na prvi paradoks:

● što je predstava više kodirana (zatvorena), bolje se može o njoj izvestiti. Pod uslovom, naravno, da se poznaje kôd.

● dakle, kreativni čin (otvoreni) sadrži bitnu razliku u odnosu na kôd: on prevazilazi uobičajeno, „déja vu” (već viđeno).

On podrazumeva značajan deo nepoznatog.

Drugim rečima, što je predstava kreativnija, manje je podložna analizi po uobičajenim principima. Treba napomenuti, uostalom, da „novo” nije sinonim „dobrog” i „lepog”: neke novine su samo prerusene stare stvari.

Taj prvi paradoks se može lako razviti u neurobiološku perspektivu, a ovde ću podsetiti na neka razmatranja u vezi sa opažanjem.

Opaža se dobro samo ono što se dobro poznaje. Perceptivne sposobnosti su široko određene učenjem. Oko je na pola slepo, uho na pola gluvo za nepoznate stimuluse. Neke foneme jezika koje ne poznajemo mi i ne čujemo. Ne razlikujemo sve crte lica koja ne pripadaju našoj etničkoj sredini. Francuski gledalac ne opaža ono što je prikladno za jednog Japanca. Sigurno je da igra „Orisi” koju izvodi Sandžukta Panigrai može oduševiti parisku publiku: predmet percepcije nije isti u Puriju, u Indiji, i u (pariskom) pozorištu Odeon. Što se tiče razumevanja reči, dva pripadnika iste nacije neće imati istu auditivnu percepciju pod istim auditivnim uslovima, ako jedan poznaje tekst, a drugi ne.

Gledalac sam stvara informaciju. *Učinak koktel-partija* koji je istakao Kolin Šeri (1950) odnosi se na fenomen na kojem smo svi eksperimentisali: lična motivacija određenog receptora omogućava mu da čuje i razume reči nekog drugog člana grupe čiji je nivo bar za tri decibela niži od srednjeg „bruit de fond” (pozadinskog šuma): ako, dok ja govorim, vaš sused promrmlja neke reči koje vam izgledaju interesantne, iako vam ja smetam, vi ćete percepirati bez velike teškoće njegovu poruku, potpuno anulirajući moju koja je išla čak preko pojačivača.

Učinak koktel-partija koji podvlači osnovnu ulogu motivacije, može se proširiti i na druge perceptivne načine. On pokazuje teškoću da se uspostavi objektivna prilaz i mora se dovesti u vezu sa mnogobrojnim radovima koje su preduzeli Rozental i njegovi saradnici na učinku čekanja eksperimentatora (1966-76). Tim rečima Rozental označava induktivnu akciju, hipotezu na nivou ponašanja koju svaki eksperimentator postavlja pre nego što počne svoje proučavanje. Nesvesno držanje istraživača određuje kod subjekta eksperimenta izvestan tip ponašanja koje odgovara očekivanju onog prvog (istraživača)! Tu imamo manifestaciju onoga: „Pa, zar nisam rekao”, čestu u školskim sredinama gde ljudi imaju predrasude o svojim učenicima polazeći od pokazatelja kao što je npr. kvalitet glasa (Pradije 1979). Drugi znaju za akciju *feed-back* (retroakcija). Izgledalo bi interesantno uraditi naučnu studiju o učinku Rozental na kritičare i na publiku.

Objektivna studija predstave, pozorišnog prostora, glume nailazi na prepreke koje predstavljaju fiziološke granice gledanja. Suprotno od kompjutera koji je u stanju da verno obrađuje – „verno kao pas” – i bez umora, hiljade podataka, vizuelni sistem čoveka, iako visoko usavršen, interpretira i zamara se. To znači da za kritičara, kao i za teatrologa, opis nikada ne može dostići onaj kvalitet koji bi bio omogućen reprodukcijom predstave. Najzad, dok predstava stimuliše obe polovine mozga, bilo kakva da je razmena informacija među njima, tekstualni izraz sadržan u levoj polovini ne može dati prikaz celine. U tom smislu, izvesno je da su snimljeni dokument, fotografija, čak i crtež, mnogo precizniji i informativniji, nego govor.

Predložio sam 1980. neke tehničke momente koji bi mogli da olakšaju posao istraživačima u toj oblasti: na primer, upotreba metoda matematičke analize preko kompjutera sa složenim slikama. Isticanje kretanja glumaca, uz pomoć radioaktivnih izotopa i na samo jednom klišeju predstavljalo bi dokument pogodan za matematičku analizu zasićenosti i odnosa između tih pravaca kretanja.

Ipak, ne treba se zavaravati: gomila objektivnih informacija može dati iluziju da držimo stvar u svojim rukama. Lažna nauka vodi u još opasniju bezizlaznost ukoliko pretenduje da se poistoveti sa istinom.

PREDI OZI

Ova razmatranja omogućavaju da se obrati pažnja na sledeće tačke:

kritičar mora da bude profesionalac. To znači da za njega treba predvideti specifično obrazovanje, više praktično – „pogled koji ume da gleda” prema izrazu E. Barbe (1980) – nego teoretsko, obrazovanje, dakle, koje bi mu omogućilo da gleda pre nego što počne da procenjuje. Rano i sistematsko umnožavanje iskustava može samo da proširi perceptivno i estetsko polje mladog kritičara. Sa tim u vezi, manifestacije kao što su javna zasedanja Međunarodne škole pozorišne antropologije (Bon 1980, Voltera 1981) koju je osnovao i vodi Euđenio Barba, mogu da učine neprocenjive usluge obrazovanju kritičara. Što se tiče francuskog projekta, čiji je cilj ustanovljavanje jednog interdisciplinarnog instituta posvećenog scenskim umetnostima, on bi trebalo da oslobodi pozorišna istraživanja iscepkanosti do koje je došlo usled zatvaranja koje izoluje – ako čak i ne suprotstavlja – „umetnost” od „nauke”.

Izgleda mi isto tako neophodno da se poslužim analitičkim metodom koji bi pokrio razne tipove prikladnih informacija. U stvari, za razliku od onoga što se pojavilo kod filmske kritike i kritike snimljenih muzičkih dela (ploče i kasete) – koje su favorizovane tehničkim parametrima – pozorišna kritika je malo napredovala u odnosu na prošli vek: globalna – ona pati od nedostatka sistematizacije. Ona, većinom, privileguje komentar, ne dozvoljavajući najobičniju identifikaciju objekta. Videli smo, dakle, na kakvim se krhkim osnovama zasnivaju ocene. Ipak, potrebno je insistirati: taj (analitički) metod mora biti bitno pragmatičan.

Prednost analitičke procedure je u tome što vodi računa o činjenicama koje se uglavnom zanemaruju kao što su akustika mesta, kvalitet dikcije glumaca, osvetljenje, konfor u sali

Ona može da bude bez dejstva prema novini: tu ono što je opisno nadmašuje, a sintetička recenzija ima više prednosti

Najzad, izgleda korisno voditi računa o najmanje dva koda:

interni kôd ili endokod, svojstven objektu (predstavi), eksterni kôd ili egzokod, svojstven publici. Endokodovi i egzokodovi mogu da se ne podudaraju i da dovedu do nesporazuma. Mešanje ova dva kôda sprečava shvatanje novih tendencija savremenog pozorišta, i predstavlja suprotstavljanje objektivnoj oceni svakog stranog predmeta. Kritičar mora – po svojoj dužnosti – da otkrije povezanost ili nepovezanost onoga što je prikazano. Unutrašnja povezanost se podrazumeva.

Kritika je javna institucija. Ona ne može dostići univerzalnost, čak i ako na to pretenduje. Ona bi trebalo da istovremeno bude prisutna u trenutku donošenja odluke gledaoca – koji bira predstavu – a i kasnije u vreme razumevanja i razmišljanja.

Napomena urednika: Ovaj prilog razmatranjima na V međunarodnom simpozijumu teatrologa i kritičara, održanom 1982. u Novom Sadu, pretpostavljamo, u velikoj meri može da podstakne na razmišljanje i traganja i televizijske stvaraoce i kritičare.

Raša Popov

TELEVIZIJA – IKONA SA SKRIVENIM HRONOMETROM

*Zašto književnost neće moći biti prognana
s ekrana*

Pažnja ne postoji. Najnovije otkriće psihologa indoktrinacije, takozvanih pedagoga, književnika i fariseja.

Odlomak iz dnevnika jednog televizijskog producenta: 12. oktobar 1981. – Dan za danom slaže mi se gorčina u jednjaku. Kako pođemo na koje snimanje, dođe do otpora i trenja. Mogao bih ih redukovati na stari spor među ikonoborcima i ikonoždercima

Nas duhu televizije uči gledalac. Željni publiciteta, osluškujemo kao psi, čulimo uši, da čujemo jesu li gledali naše emisije, i šta su iz njih uhvatili. Celinu nisu upili nikad, do njih dopiru samo izmrvljeni komadi.

Jer gledalac je čovek koji u ekran gleda rasejanom pažnjom. Stari zadatak pisaca, predavača i propovednika, kao da je na televiziji stostruko otežan: moraš sabrati rasejanu pažnju onih koji te gledaju, slušaju, osećaju.

*A ljudi koje snimamo traže od nas da ih
slikamo kao na ikonostasu.*

Prošle nedelje uvredio sam dr P-a iz Instituta za x-ologiju. Tražio sam da se za 8 minuta ispriča šta korisno radi njihov Institut. Kaže da smo senzacionalisti, da trujemo omladinu Kodžakom i šerifom Mek Laudom, a da se o svim odeljenjima instituta ne može bez 45 minuta govora. Kažem mu da mi ne pravimo emisiju o svim odeljenjima Instituta, već proširenu informaciju o najvažnijim rezultatima celog Instituta. Uvredio se. Vidim po njemu da se srđi, pozleđen je, za srce sam ga ujeo. Odbio sam ikonostas Instituta

Jednog generalnog direktora ne samo da sam uvredio nego sam ga i ponizio. Gde će mi duša? Tražio sam da uđe u njivu sa usevima – on je upravljač poljoprivrednog imanja. Prosto sam se držao Bajčetićeve doktrine: na televizijskom ekranu iz nepoznatih razloga čovek je ubedljiviji, magnetičnije sabira rasutu pažnju ako se u toku govora uspostavi nekakav *odnos između govornika i predmeta koji ga okružuje*. Taj se razbesneo kao Karađorđe: „nećemo se igrati žmurke!”

To nam je izgleda suđeno, uvek iznova: oni bi verbalizaciju, mi bismo televiziju. Oni su ljudi, mi smo tele-vizionari. Oni bi da dejstvuju neposredno, bez distance (kako je to ljudski!), ali bi to hteli i kad govore kroz distancogled, kroz daljinsku viziju. Oni ne znaju da se distanca mora savladati, jer će njihov lik biti pretvoren najpre u sliku, pa zatim u zrak, i da će u vidu zraka prevaljivati prostor, distancu, baš fizičku, te da će se posle tog pretelegrafisanja zrak raspakovati i opet pretvoriti u lik.

Oni misle da možeš sačuvati svu čulnost svog neposrednog lika i govora, iako si bio zrak. A to ne može. Oni se u stvarnost mogu iz stanja zraka vratiti samo ako sa njima iz

zraka iziđu i delovi stvarnosti. Kad presađuješ drvo ili cvet ti moraš poneti i zemlje u kojoj je koren bio na starom mestu. Kad presađuješ lik, moraš sa njim poneti i predmete koji ga okružuju.

Oni bi svoju facu čistu u njenoj svetačkoj individualnosti, mi bismo da ih prikazemo kao deo fizičke stvarnosti. Za njih smo mi ikonožderi, oni su za nas ikonoborci. Ali oni ne znaju da je na ikonama kad su prave, svaki svetac imao uza se po jedan markantni predmet kao oznaku svoje stvarnosti: mistriju, kravu, aždaju ili gusku. Tvorci ikona znali su da lik ne može savladati ni slikarsku distancu ako nije prikazan kao deo stvarnosti.

Sukob je vajkadašnji, televizija ga je zaoštrila, on će je pratiti dok je bude. Gnjavatori će tražiti da govore solo i monotono. Televizionari će tražiti divlju ekspresiju.

Divlju zar? Da! Jer: televizija prirodno teži apsurdu i konfliktu. Mapet-šou je najviši izraz spontanog razvoja televizije. A „najtelevizičniji” lik je onaj čupavac iz Mapet-šoa koji je do apsurda razvio odnos prema svim predmetima koji ga okružuju: on ih sve – proždire; mikrofone, ormare, stolice.

Ko je on?

On je – nebiće. Biće Apsurda, Otelovljeni Apsurd, Lik Apsurda.

Jer – „svako biće nastoji da rodi svoj lik”. I eto, kada je Apsurdovo biće rodilo svoj lik, Čupavca Sveždera, televizijski aranžari su u njega uperili sve kamere, sva emisiona postrojenja.

Haga vaga.

Televizijski ljudi služe najrazvijenijoj informativnoj mašini.

TVT V T V T V T V T V
TV TV TV
TV haga TV
TV vaga TV
TV TV
T V T V T V T V T V

Zato su dužni da je hrane gorivom koje joj je primereno. Zaista se ne može u motore ubaciti voda pa da automobili krenu. Ni kamerama se ne može nuditi tradicionalna književna forma kakvu je papir ne samo trpeo nego ju je i razvijao. Ni snimljeno pozorište nije dobro gorivo za televiziju. Šta je dobro gorivo za televiziju, šta je taj „haga-vaga” koji u njoj najbolje sagoreva, još nije dobro razjašnjeno.

*Ako je najtelevizičniji mapetovski pevni krik „haga-vaga”, onda je najnetelevizijičniji poznati sukus najrazličitiјih teoretskih pretenzija - „bla-bla” - bla-bla, bla-bla, bla-bla!

Televizijski su ljudi iskovali jednu reč kojom obeležavaju sve anahronične, gutembergovske ili golo-teatarske iskaze. Za te iskaze kažu da su - „netelevizijčni”.*

Za ono što televiziji kao mašini godi, kažu da je „televizično”. Taj izraz je praktičan, ali ne otkriva ništa osim instinktivnog odabiranja: „ovo je za televiziju”, „ovo nije”. To je isto kao kad bismo rekli: „ovo su televizijski bogovi”, „ovo pak demoni”.

No, iako je skoro sasvim prazan, izraz *televizično-netelevizijčno* služi često kao bič za šibanje netelevizijskih vidova stvaralaštva. Neke ne šiba uopšte, neke sasvim blago, a neke do kostiju.

LISTA NETELEVIZIJSKIH UMETNOSTI PREMA
RANGU NJIHOVE „TELEVIZIČNOSTI“

Rang	Umetnost	Doza prezira koji joj upućuju televizijski ljudi
I	Film	0,00001
II	Balet	0,01
III	Mađioničarstvo	0,1
IV	Pozorište (drame, dramatizacije)	3,0
V	Pop, rok muzika	3,1
VI	Slikarstvo itd.	3,9
VII	Simfonijska muzika	49,0
VIII	Književnost	100,0

Film je za televizijsku mašinu Zevs, svetlosni; balet, mađioničarstvo, pozorište, pop, rok muzika i slikarstvo – Hronos, umni, a simfonijska muzika i književnost (osim drama i dramatizacija) – Uran, crni.

Haga-vaga

Književnost je „neteleviziona“. Film je „televizičan“.

Also govori televizijski Zaratustra. Međutim, i film je, baš kao i književnost – neteleviziona umetnost. I film nije sasvim „televizičan“. Znatno deo svoje informacione snage televizija duguje načelu sinhronosti, tj. tome što može da prenosi događaj baš kad se on zbiva. To film ne može, i u meri u kojoj ne može, „neteleviziona“ je.

Kada televizijom ovlada zaljubljenost u mašinu, u njene najosobenije moći, one koje druge umetnosti nemaju, tad se u njoj počinje obožavati jedino načelo sinhronosti, uperavaju se kamere u prirodu takvu kakva je, i tad je i „rang televizičnosti“ drukčiji:

LISTA NETELEVIZIJSKIH UMETNOSTI PREMA
RANGU NJIHOVE „TELEVIZIČNOSTI“ KADA
TELEVIZIJA SLUŽI SAMO (ILI DONEKLE) KAO
INSTRUMENT PRENOSA

(prilog kritici kulta sinhronog prenosa)

Rang	Umetnost	Doza prezira koji joj upućuju televizijski ljudi
I	Balet	0,0
II	Pop, rok muzika	0,00001
III	Mađioničarstvo	0,1
IV	Pozorište (drama, dramatizacije)	0,9
V	Simfonijska muzika	49,0
VI	Film	50,0
VII	Slikarstvo, itd.	75,0
VIII	Književnost	100,0

Sve one umetnosti koje su kontemplativne bivaju potisnute. Jer ono što traži vremena da bude domišljeno – film, slikarstvo i književnost, postaje Uran, crni.

Književnost opet „najnetelevizijičnija“!

Komentar gornjih lista – Ove su liste jedan mentalni eksperiment. Nije ih proverio nikakav x-ološki institut. One ukazuju na proces osamostaljivanja mašinerije koji ne samo da je moguć na televiziji, nego se štaviše zbiva i u pozorištu. I pozorište ima mašineriju koja hoće da se otme nespecifičnim i heterogenim čovekovim sklonostima. Stivn Spender se 1976. požalio na londonske pozorišne producente – jedan od njih mu je u oči skresao da poezija nema šta da traži na pozorišnim daskama! Spender je zbunjeno i besno protivslorio: aman zaman, Viljem Šekspir je bio pesnik, a Šekspir je sinonim pozorišta.**

** Zaista se može reći...Idem na jednu šekspirsku predstavu." I razumeće se da je to najverovatnije u pozorištu, osim ako nije na nekom dvoru gde se razračunavaju.

Ti pozorišni producenti su shvatili da su najosobnije moći teatarske mašinerije: balet, žestina telesnih akcija i slikarska fovistička nadražljivost kulisa i kostima. I čim su shvatili da književnost nije najspecifičnije vezana za daske, odmah su je istisnuli iz teatra. *Pozorištem je ovladala zaljubljenost u mašinu.*

Machina
AN-
ALPHA
BETICA-

Upravo analogijom sa ovim pozorišnim presedanom slutim da bi i na televiziji moglo doći do sličnih analfabetizacija svoje mašinerije. Jer apsolutizovati mašineriju, bio to teatar, bila televizija ili škola, i to suzbijanjem književnosti, znači uvek analfabetizovati tu mašineriju. Ier književnost je samo klavijatura azbuke dovedena do što većeg broja dirki.

Pitanje: „Možemo li zaustaviti svoje tehnologe koji obožavaju mašine?”

Odgovor: „Na televiziji se stvara novi jezik, ali on ne sme biti jezik televizije” (Đorđe Kostić).

Drugi odgovor: Televizija nije postala i ne sme postati isključivi instrument prenosa (ona i to može, baš kao što to može i radio), *jer je ona kao umetničko polje dosad najsloženija mašinerija za sinkretičko izražavanje!!!!*

I teatar je polje sinkretičkog izražavanja. I kad su londonski teatarski producenti objavili da su izumeli drastični teatar bez poezije, oni su u stvari objavili da ne žele

sinkretički teatar, već teatar parcijalnog, okrnjenog sinkretizma.

I televizijski čistunci koji apriori suzbijaju književnost na marginu televizijske arene rade to isto, i oni su za okrnjeni sinkretizam.

Televizija kao najpodesnija alatka sinkretizma to ne trpi, jer nije joj aspiracija da postane parcijalna, okrnjena televizija. Nek se tehnolozi televizije ne zavaravaju: književnost i novinareva reč neće biti prognani sa ekrana. Neka se ne zavaravaju ni pisci anahronične sentimentalističke literature. Kao što se Selindžerov junak sprema za sastanak s devojkom, pere zube, da bi bio „momak-podesan-za-ljubavni-sastanak”, tako i književnost koja hoće da prođe kroz elektronski prozor, mora da razvije nove pipke, nove senzore i nove kontaktne organe, prave nove udove da bi bila „reč-podesna-za-sinkretički-sastanak-s-drugim-umetnostima”. Ne ide se na sinkretičku kopulaciju bez adekvatnih udova!

Sin-kretizam znači „ono što je s Krete, Krita”. „Sve ono što se na Kritu steklo, izmešalo i u jedno spojilo”.

Sinkretizam je združivanje umetnosti u jedan amalgam. Televizija je alatka za združivanje umetnosti, a ne za diskvalifikaciju ove ili one. Jadna će biti televizija parcijalnog (kusog), okrnjenog sinkretizma. Jadna će biti bez kontemplativnih umetnosti. A naći će se... A naći će se mudraca, raznih pseudo-reditelja i poluautentičnih voditelja koji će reći da televizija, kad postane instrument jedino za sinhronu prenosu, neće izgubiti kontemplativnost! Jer oni će se pozvati na filozofa:

„Sva je priroda u besprekidnoj kontemplaciji i aspiraciji”, a mi reditelji-voditelji kamerama

bujimo u prirodu, te smo tako svojoj mašini dali prirodnu kontemplativnost..

No majka priroda je kučka, veli drugi filozof šaljivdžija, pa će se iz tako shvaćene alatke kusog sinkretizma kao najveći mislilac i najtelevizičniji genije roditi onaj čupavac što ždere sve predmete koji ga okružuju. Umesto *sveskritne* televizije to će biti *sveapsurdna* televizija.

haga-vaga!

Zaključak: Ako se hoće da se misli teoretski, bespredmetno je govoriti da je nešto *televizično*. Imaće smisla ako se kaže da je podesno za televiziju, da je *sinkretično*. I kad sam za svoje kućne analize uradio poluozbiljnu formulu za izračunavanje „stope televizičnosti pojedinih emisija”, dao sam joj naziv „stopa sinkretičnosti pojedinih TV emisija”.

Ona kao neka vrsta parodije na matematsko formulisanje svega i svačega, pa čak i neizmerljivih stvari, glasi:

$$\sum \frac{t - F}{\log s + \log \dot{Z}} \cdot \frac{g}{p t}$$

Prevedeno to na prirodni jezik glasi: *vreme emisije je beskrajno. Zato je televizija idealna alatka amalgamiranja/ sinkretizacije, Na njeno elektronsko polje mogu da se smeste praktično sve postojeće umetnosti.* Ali je istovremeno skriveni hronometar televizijskog ekrana neumoljiv: nijednoj poruci nije ostavljeno vremena koliko ga ona van ekrana ima. Svaka je informacija u cajtnotu, vreme joj

je ograničeno. Zato monolog neće nikad izraziti stalno obnavljajuću kontemplaciju i aspiraciju prirode. Književnost ako hoće da uđe u amalgam sa ostalim umetnostima u sinkretičkom polju televizije, mora se napajati na svom vrelu apsurdnosti i paradoksa. A to sinkretičko vrelo književnosti su poslovice i priče-paradoksi

Ovo nije ničiji izum ni lična volja. Skriveni hronometar televizijskog ekrana neumitno odzvanja. Ko taj zvuk ne sluša ispada jeziv gnjavator.

Zato se pisci koji nisu gnjavatori ne boje televizije.

Ali, ko je *wiek* zanimljiv?

P.S. Ostaćemo razapeti između „haga-vaga” i „bla-bla”, između dva vida apsurda.

Pal Šafer

O TELEVIZIJSKOJ DRAMI IZ VIŠE UGLOVA

Maja 1982. godine u Beču je, u organizaciji austrijske televizije, održano tradicionalno savetovanje dramskih stručnjaka televizije, kojem su prisustvovali predstavnici televizije iz trinaest zemalja. Vođena je diskusija o TV dramama koje su za ovo savetovanje bile odabrane. Diskusija je bila interesantna, raznovrsna, u mnogo čemu izazovna. Nemoguće je nabrojati sve teme koje su pokrenute. Okosnica te jednonedeljne rasprave bila je traganje za odgovorom na pitanje: kako bi televizijska drama mogla najpotpunije da izrazi čoveka i njegovo vreme.

Možda nije preterana tvrdnja da se kod dramskih emisija specifično i zgusnutije ispoljava osnovna protivrečnost televizije: da je ovaj, po svojim tehničkim i komunikacionim mogućnostima jedan od najdemokratskijih medija, u praksi po pravilu bastion društvenog konformizma.

Razumljivo je zašto se ta protivrečnost najviše uočava upravo kod televizijske drame. Televizijska drama stupa pred gledaoca pretendujući da bude umetnost, dakle iskrena i verodostojna, i u tom svom nastojanju neminovno dolazi u sukob sa svim onim ukorenjenim šablonima, kanonima i banalnostima čiji je glavni distributer i zaštitnik upravo sama televizija.

O ovome se na savetovanju malo neposredno govorilo. Osim nekolicine učesnika savetovanja koji su izneli kako se teško u njihovim sredinama probijaju (inače retka) smelija individualna ostvarenja, niko nije govorio o konzervativizmu televizije uopšte. U nekim užim stručnim diskusijama s vremena na vreme o tome je ipak bilo reči.

Zato sam jedno neposredno izlaganje na tu temu primio sa izvesnom dozom oporog zadovoljstva. Saradnik jedne velike i po svojim ultramodernim uređajima poznate televizije govorio je da TV studiji u izvesnom smislu koče razvoj i ostvarivanje boljeg kvaliteta emisija. Da bi se ogromna materijalna ulaganja isplatila, studio se mora koristiti veoma racionalno i ekonomično, a to se neminovno odražava na fizionomiju i kvalitet emisija. Ako se uzme u obzir ova činjenica, onda je dramski program Televizije Novi Sad u vanredno povoljnom položaju jer, u nedostatku studija, sve naše drame se snimaju u prirodnim objektima. Istina, do sada još nismo primetili da bi ova okolnost u bilo kom smislu povoljno uticala na produkciju. Činjenica je, ipak, da su glomazna organizacija i velike investicije prokletstvo televizije; to svakako utiče i na kvalitet programa, ali tek samo kao jedna komponenta.

Kolega čiju sam diskusiju apostrofirao pošao je od sličnih razmišljanja na osnovu primera iz novije istorije filmske proizvodnje kada je pokušao da izvuče zaključke o budućnosti televizijske dramske produkcije. Film je, smatra on, dobio svoju najnoviju bitku protiv mamutskih preduzeća. Većinu u stvaralačkom smislu uzbuđljivih filmova u poslednje vreme proizvela su mala preduzeća i udruženja. Može se pretpostaviti da će i televizija, zahvaljujući tehničkom razvoju, poći ovim putem.

Uopšte ne treba sumnjati da ni televizija, u krajnjoj liniji, neće moći da odoli svetskom procesu demokratizacije. Jedino ne verujem da će taj proces biti pre svega rezultat tehničkih inovacija i minijaturizacije televizijskih organizacija. Primer za to su mala filmska preduzeća i asocijacije stvaralaca. Oni su se izborili za pravo opstanka u odnosu na Holivud i ostale filmske divove, ali o tome kako na njihov uspon utiče svemoguća bioskopska mreža, koja je po pravilu konzervativnija i od samih filmskih preduzeća, znamo malo. Ne zna se ni kako sve mnogobrojnija mala preduzeća za proizvodnju televizijskih programa izlaze na kraj sa „velikom televizijom” koja u većini zemalja ima isključivo pravo raspolaganja finansijskim

sredstvima i, što je još značajnije, emisionom mrežom. Ma koliko inventivno nauka ubacivala sve novija i novija otkrića u demokratsku trku, još se među njima nije našlo otkriće koje ne bi birokratija, isto tako inventivno, odmah podredila svojim interesima.

Mora se priznati da je i program prikazan na ovom savetovanju potvrdio sumrak TV mastodena. I ovde su se male televizije javljale emisijama koje se iz umetničkog, stvaralačkog aspekta smatraju važnom samopotvrdom. Veliki su, međutim, mnogo racionalnije, gotovo laboratorijskom preciznošću, birali iz svoje velike produkcije odlomke koje će prikazati. Stečen je utisak da je u malim televizijama ipak više poletnog ideala.

Naravno i ovaj argument je uslovan. Jer, ako velika televizijska organizacija zakonito rađa tromost i okoštavanje, to ne znači da ta zakonitost deluje i obrnuto. Iza napora malih televizija može da stoji duhovni dinamizam i elastičnost, ali može da stoji i prazno provincijsko častoljublje.

Pomenute diskusije, koje su posredno doticale neke opšte probleme, bile su, međutim, tek uzgredni tokovi u razgovoru koji se, s obzirom na cilj savetovanja, ipak usredotočio na samu dramsku TV produkciju.

Možda su najznačajnija bila izlaganja koja su se, na osnovu prikazanih drama, bavila pitanjima pristupa problemima mladih. U središtu ovog dela diskusije bila je jedna švajcarska drama na temu moralnog i političkog brodoloma buntovne mladeži iz šezdesetosme, i nekoliko dela o devijantnim pojavama kod mladih.

Da se televizija u svojim dramskim emisijama bavi aktuelnim društvenim pitanjima, to je svakako višestruko opravdano. I televizijska drama je pozorište, a pravo pozorište je ono koje se bavi problemima svog vremena i društva. Međutim, način na koji su (televizijske drame prikazane na savetovanju) tretirale egzistencijalna pitanja mladih višestruko je diskutabilan. Pre svega one su bile indikator da se i u TV drami najčešće ostaje samo na registrovanju činjenica. Čak i ne pokušavaju da odgovore na pitanja koja uznemiravaju mlade, koja ih podstiču na antidruštveni stav. Razume se

da ni desetak televizijskih drama ne mogu dati recept za rešavanje problema iz kojih proizlazi besciljnost omladine u pojedinim sredinama.

Da je ovo objektivno prikazivanje i registrovanje činjenica samo privid, a da se u stvari radi o bežanju od iskrenog i nadahnutog prilaza problemima, to najbolje dokazuje usmerenost ovih emisija na mlade, ali izvan njihovog prirodnog konteksta – bez veze sa sredinom i činionicima te sredine. Pokušaću ovo da ilustrujem sa dva primera:

U svim emisijama dom i roditelji se pojavljuju samo ovlaš. I kada se pojavljuju oni su samo sociološki šablon: prezauzeti otac – menadžer, bludni milioner, razočarani revolucionar, nezainteresovani alkoholičar, zadržani konzervativac, itd. Nema ni reči o tome zašto je roditelj onakav kakav jeste, i da li na ovu temu postoji neka komunikacija između roditelja i dece, ili, ako je nema, gde je veza prekinuta i zbog čega. Usled toga ove drame – možda i nehotice – sugerišu da su roditelji i deca dva sveta među kojima ne postoje mostovi. Takvo shvatanje vodi u radikalizam i u ćorsokak. (A još gore je ako je to tako i u stvarnosti. Da li, pre svega, za TV dramu ili...? Pitanje je – koje niko nije ni pomenuo.)

Od svih prikazanih drama samo se u jednoj pojavljuje jedan starac, pa i on kao objekat nasilničkog ponašanja mladih kriminalaca. I ovaj šablon nam je poznat. Mnoštvo socioloških istraživanja dokazuje da se maloletnička agresivnost često ustremiljuje na slabe, nemoćne, a naročito na stare osobe. Ali čemu ovu banalnu činjenicu ponavljati u televizijskoj drami? Zar ne bi bilo društveno opravdanije i sa umetničkog aspekta zahvalnije istraživati uzrok ove pojave ili, bar, pokušati dijalog o njoj. Čak i po cenu da se kaže da mladalačka agresivnost prema starima takođe ima svoj koren u društvenoj stvarnosti; onoj društvenoj stvarnosti koja u jurnjavi za materijalnim dobrima istiskuje stare na rubu života, odbacuje ih kao iscedene krpe, dajući time loš primer mladom čoveku koji tada čak i instinktivno mrzi sopstvenu buduću sudbinu.

Diskusija posle projekcija jedva se, međutim, bavila ovakvim pitanjima. I kada se govorilo o ostalim

dramama sa omladinskom tematikom, malo je bilo reči o tematskom pristupu, mnogo više o formi, o tome da li se ovakva dela uopšte mogu smatrati televizijskim dramama. Urednici i dramaturzi su se žalili kako je teško raditi sa mladim autorima i režiserima, jer ne prihvataju savete, tvrdoglavo se drže formi koje su sami izmislili ne hajući za zakone dramaturgije. Čudno, kao da nisu primetili kako braneći kanone formi od prodora novog, ipak govore o onome što, prema njihovom mišljenju, iz stručnog aspekta ne spada ovamo, nego u domen društvenih nauka, filozofije... Zaboravili su ono što inače, teoretski, sasvim sigurno svi znaju, da su, sudeći po istorijama umetnosti, kanoni i pravila ponajviše služili novom pokolenju kao putokaz gde da izvrši proboj. Mladalački zanos ponekad juriša na pogrešan zid. Upravo zbog toga, ako urednik i dramaturg imaju bilo kakvu želju da pomognu mladom stvaraocu, onda to nikako ne može biti odbrana zidova i kanona koje mladi stvaralac želi da sruši. Naprotiv, oni treba da probude u njemu svest o neminovnosti duhovno-istorijskih stepenica koje su i njega samog dovela tu gde je stigao, i da mu pomognu da razlikuje cigle zida koji mu se isprečio na putu, od cigala stepenica koje vode u visinu.

Sve ovo nisam naveo da bih kritikovao, nego više da bih ilustrovao gde su granice izvesnog intelektualističkog bunta. Intelektualac angažovan u TV staralaštvu grdi monstrum televiziju, buni se protiv konformizma i konzervativizma televizije, ali samo dotle dok se to ne tiče i njegove kože. Onda se ispostavi da je i on sam produkt televizije. I ne tako retko – njen branilac.

Posebna tema koja se s vremena na vreme pojavljivala u razgovorima tokom ovog Savetovanja, mogla bi se iskazati kao odnos reči i slike. Naravno, ni ovo nije shvatanja, po kojima je televizija pre svega slika, samo slika i, ako je moguće, ništa osim toga, živa slika, koja govori sama za sebe, kojoj reč nije potrebna, jer je u odnosu na nju svaka reč samo mucanje. Možda ne treba trošiti reči na dokazivanje isključivosti i jednostranosti ovakvih shvatanja. Dovoljno je podsetiti da postoji i misaoni, slikom neiskazivi, svet kategorija. Postoje

sadržaji koje će slika izraziti verodostojnije i nijansiranije od svake reči, ali i sadržaji koje samo reč može da dočara. Umetnost nastoji da stvari obuhvati u njihovom totalitetu; zato su televizijskoj drami oba izražajna sredstva potrebna.

Ovu činjenicu je izvanredno dobro demonstrirao prijem na koji su naišle dve eksperimentalne emisije prikazane na savetovanju.

Prva je bila jedna švajcarsko-italijanska koprodukcija, baletski film, koji je pokušao da isključivo sredstvima muzike i plesa dočara „smak sveta”.

„Od lepih pokreta lepih ljudskih tela nisam videla smak sveta...” rekla je posle projekcije jedna gledateljka, definišući na najjednostavniji mogući način protivrečnost sadržaja i forme u ovoj emisiji.

Druga emisija je bila još provokativnija. U filmu „I + II kvadrat” Samjuela Beketa (Samuel Beckett), koji je autor sam režirao, četiri zakukuljena lika hodaju, po određenim pravilima, po stranama i dijagonalama jednog pravougaonika označenog na podu, tako da se uvek susreću u centru, u preseku dijagonala, i tu se nepogrešivo mimoilaze. Ovo hodanje traje tačno 15 minuta. Gledalac se u prvom minutu zabezekne, obuzme ga neka slutnja, u drugom minutu očekuje da će se nešto dogoditi, u trećem intenzivno želi da se konačno nešto dogodi, a od četvrtog minuta pa do kraja ne očekuje ništa drugo nego da se sve to što pre završi, jer mu je dosadno. (Baš kao i mnoge dosadnosti, mlatnjave, gluposti, otuđenja, manipulacije i sve drugo što ljude silom postojećih regula drži na ustaljenim kolosecima postojećih stanja. Neizdrživih, težih od dosade, ali funkcionišućim.)

Naravno, na osnovu dve-tri eksperimentalne emisije ubačene da osveže diskusiju ne mogu se izvući dalekosežniji zaključci, ali suzdržano reagovanje prisutnih (koje se očito nije odnosilo na tehničko i glumačko izvođenje, jer je i jedno i drugo bilo besprekorno) pokazivalo je jasnije od svega da nisu bili u stanju da se identifikuju sa eksperimentom, sa

isključivanjem reči iz jedne umetnosti čija je najveća draž upravo u mogućnosti sinteze.

Sličnu je sudbinu doživela diskusija o cilju dramskih emisija. Neko je, naime, razmišljajući o gledanosti naših emisija rekao da televizijska drama mora da bude zabavna. Reakcija na to je, kao i u slučaju sa eksperimentalnim emisijama, bila suzdržana, iako se onome ko je ovu tvrdnju izrekao niko izravno nije suprotstavio, što je uglavnom i razumljivo. Započeti ovu diskusiju u suštini bi opet značilo prekoračiti okvire savetovanja, jer bi pre svega trebalo razjasniti šta danas znači pojam zabave, tačnije šta pod tim televizijska publika podrazumeva.

I ovo je komplikovano pitanje, naročito ako se posmatra iz televizijskog aspekta, jer je televizija i sama sukrivac što se pojam zabave u današnjem vremenu udaljio od aktivnog pojma igre i provoda i što počinje opasno da liči na ostale pasivizirajuće i obezbličavajuće produkte potrošačkog društva. Sledeći ovaj trag moralo bi da se stigne i do logičkog kontrapara zabave – do dosade, kako se danas krsti duhovna lenjost i ispraznost, koja se opet leći sličnom zabavom, i tako dalje.

Učesnici savetovanja nisu mogli ili nisu hteli da se upuštaju u sve ovo. Iz njihovih reagovanja se, međutim, ipak moglo osetiti da ne bi sa radošću radili ono što rade, kad televizijska drama ne bi bila nešto više nego zabava u potrošačkom smislu. I to im svakako služi na čast

Džon Hol

ANIMIRANJE I TELEVIZIJA

I. ANIMIRANJE DANAS

Animiranje se nekada definisalo kao tehnika koja omogućuje da se stvori pokret na osnovu sukcesivnog slikanja slike za slikom. Ovaj postupak je proizišao direktno iz kinematografije, onakve kakvu su je zamislili njeni pronalazači i zahtevao mnogo stvaralačkog talenta, poznavanje tehnike i strpljenje. Animiranje se i danas najvećim svojim delom oslanja na taj sistem dekompozicije slike za slikom, ali je paralelno razrađena jedna brža metoda: elektronska oprema – televizijski monitori, analizatori, ordinatori i magnetoskopi – proizvodi takođe animirane televizijske slike.

Elektronska ere, inspirišući se uglavnom novim televizijskim tehnikama, iznenada je izvršila revoluciju u oblasti animiranja, pa se u buduće može računati s njenom upotrebom u realnom vremenu kao i sa mogućnošću čuvanja slika za kasniju upotrebu. Slike je moguće kombinovati sa nekom realnom radnjom za neposredno emitovanje ili za emitovanje u časovima koji će tek doći. Ova inovacija je znatno proširila i konkretan govor animiranja, s obzirom na mnogobrojne aspekte stilističkog prilaza koji se nudi umetniku. Pored normalne tehnike animiranog crteža na celuloidnoj traci, pomenimo novu tehniku kolaža koja kombinuje realne snimke; zatim i animiranje silueta; animiranje predmeta od različitih materijala (filca, plastike, peska, drveta) ili marioneta; animiranje napravljeno ugljenom za crtanje i mastilom u boji; ili čak animiranje upisano direktno na površini filma. Filmska kamera ovde ulazi u igru frontalnim osvetljenjem ili kontra-svetlom, a animatoru se pružaju još mnoge mogućnosti putem najnovijih kamera sa specijalnim efektima, iz kojih je izvučen maksimum u velikim filmovima naučne fantastike kao

Odiseja 2001, Odisej i prostor, Rat zvezda, Superman, i
u filmovima Džemsa Bonda.

TEHNIČKE INOVACIJE

U savremenom svetu animiranje je jedan od najnovijih umetničkih zanata. Do sada ono je zavisilo od intenzivnog ljudskog rada i neizbežno je da napreduje u smislu mehanizacije, koristeći se najmodernijim idejama elektronike, kako bi se ekonomisalo sa radnom snagom a istovremeno podstaklo traženje novih izražajnih formi.

Ovo istraživanje kreće se od momentalnog animiranja, gde je pokret tretiran od strane operatora u realnom vremenu, do poslednjih noviteta stvorenih putem videa ili ordinatora.

Elektronska tehnologija vrši sve veći uticaj na rad animatora. Najznačajnije otkriće je stvaranje animiranih slika putem sistema „video-grafike”.

a) *Video-crteži*

Ovaj termin se često upotrebljava da bi se opisao proces trenutnog animiranja pomoću televizije ili video-trake. Važnost ove brze metode je veoma velika. Kada animatori moraju u roku od 24 časa da stvore emisiju, ili, ono što se često dešava, kada moraju da je pripreme pre podne za emitovanje iste večeri, onda moraju da raspolažu pogodnim instrumentima i metodima. Proces se deli na tri kategorije različitih radnji:

1. izrada *knjige snimanja*, podrazumevajući i vizuelne ideje, ali pripremljene specijalno za realizaciju pomoću elektronskih instrumenata;
2. *interpretacija i obrada maketa* putem televizijskog monitora, u obliku svetlosnih motiva i boja, u pokretu ali potpuno kontrolisani;
3. najzad, *ispisivanje slika na video-traci* (oni koje su dobijene na televizijskom monitoru) zadatak koji pripada elektronskim tehničarima.

Spajanje monitora i elektronskog sintetizatora boja pruža široku lepezu vizuelnih efekata. Ipak, moguće je upotrebiti i manje komplikovane monitore koji ulaze u normalnu opremu svakog video-studija. Ukratko ćemo opisati proces.

Bojenje slika na nezavisan način, zahvaljujući umetanju boja separacijom kao i svetlosnim varijacijama na aparatu, može da se postigne čak i sa najjednostavnijim monitorima. Kombinacija efekata može elektronski da se montira na magnetoskop i odmah vizuelizuje. Šta se tada dešava sa crtežom? Elektronska kamera hvata sliku koja, stalno varirajući, stvara elektronske signale i postepeno se menja. Ti se signali uvode u jednu zonu u kojoj se mogu obraditi za miksovanje, snimanje i finalno vizuelizovanje. Druge reglaže, koje se tiču kontrole nivoa signala i intenziteta boja, vrše se u režiji tehnike.

Druga mogućnost elektronskih vizuelnih efekata počiva na snimanju na magnetoskopskoj traci koje omogućuje vizuelnu retroakciju kada su kamere tako raspoređene da reflektuju svoju sopstvenu uvećanu produkciju.

Serijom uvećavanja, slika se može beskrajno umnožiti, kao u dva ogledala postavljena jedno prema drugom. Princip ovog postupka je *transformaci a povratnim ciklusom*.

Jedna druga primena elektronske vizuelne retroakcije sastoji se u stvaranju, počev od elektronskih impulsa, zvučnih struktura paralelnih vizuelnim strukturama. Kombinacija magnetoskopa i magnetofona može da pruži zvučne impulse u realnom vremenu, slično orkestru jednog direktnog koncerta. Kao i slike, zvuk može da se opremi i kasnije miksuje. On može da bude i ponovo obrađen u cilju definitivnog miksovanja. Zahvaljujući ovoj metodi F. Murmen (F. Moorman Jr.), sa Univerzeta Ilinoisa (Sjedinjene Države) konstruisao je video-sistem koji spaja sliku i njegovu sintetizaciju (*synthétisé*) u prostoru, koji je nazvao *video-space*. Ova mešovita operacija krči sebi put u širok domen masovne komunikacije u SAD

Stvaranje estetskih efekata pomoću elektronske kamere naziva se *video-freakery* (video čudo). Povećavajući

izlaznu voltažu za vreme snimanja može se deformisati realna slika, na primer neko živo lice, i dobiti vizuelni efekti kao što su ublaženi oblici ili nejasne konture. Štaviše, moguće je uvećati rezultat podvrgavajući sliku jednom ponovnom skupu efekata (umetanje separacijom boja) koji otiskuje druge boje. Dodavanje efekata ima izvanredno osmišljene grafičke aplikacije, ukoliko se na odgovarajući način vrši kontrola deformacija.

Nije potrebno podvlačiti da postoje mnoge mogućnosti vizuelne manipulacije na televiziji i videu, i da je ova umetnost još uvek na početnom stupnju razvitka. Ali njene primene su već vrlo široke, počev od audiovizulne obrazovne tehnike u školovanju pilota avijacije do krajnje apstraktne umetnosti, dajući vrednost kompleksnim geometrijskim motivima koji su elektronski proizvedeni, sve do industrijske estetike tekstila i zidnih tapeta, prolazeći preko svakodnevne upotrebe televizijskih grafičkih elemenata koje realizuju grafičari iz oko 80 zemalja, iz više od stotinu televizijskih stanica i iz više hiljada istraživačkih ustanova i univerziteta čitavog sveta.

b) Animiranje putem ordinatora

Mogućnosti animiranja putem ordinatora su dobro poznate zahvaljujući nedavno objavljenim knjigama o ovoj temi u Vel. Britaniji i Sjedinjenim Državama.

Animator može da upotrebi ordinator na sledeća tri načina:

1. ključni crteži se uvode putem otiska u sistem;
2. animator slobodno sastavlja svoj crtež koji se uvodi direktno u sistem;
3. ordinador stvara geometrijske ili apstraktne motive.

Kada se crteži afiširaju, odlažu se u ordinator.

Ordinador se upotrebljava za animiranje crteža koji daju različite efekte: pokretanje kamere, umetnuti crteži, vraćanja i okretanja, razmer i perspektiva, iskrivljavanje, eksplozije i rotacije.

Slova se unose u ordinator koji ih rekonstruiše po izboru običnim pritiskom na dugme. Tada postoji mogućnost da se animiraju, podvrgnu torziji i deformaciji.

Pored crteža u dve dimenzije, ordinator omogućava istraživanja u upotrebi trodimenzionalnih slika, sa pravom perspektivom. Po želji te se slike mogu animirati u oblicima:

1. maketa prenesena na celuloid ili papir;
2. maketa u boji na celuloid ili papir;
3. crno-beli nemi animirani film proizveden po scenariju i zvučnoj traci isporučenoj od strane klijenta;
4. linearni test neke sekvence animiranja koja treba da se upotrebi u filmu, u crno-belom verziji, malo posle probe knjige snimanja;
5. animiranje u boji.

Neki interesantni pokušaji su izvedeni u Odeljenju za informativne nauke Univerziteta u Utahu (SAD) koje je proizvelo seriju slika, topološki razvrstanih, vizuelno bogatih i privlačnih. Upotrebljena tehnika se zasniva na jednoj varijanti numeričkog sistema koji je specijalno adaptiran za stvaranje animiranih predmeta.

Društvo „Calspan”, iz Bufala (SAD), primenilo je svoj sistem obrade „Data Analysis” (analiza činjenica) na obeležavanje karata. Kao rezultat, dobijene su reljefne karte savršene lepote. Ovo isto društvo programiralo je trodimenzionalne opite sa automobilima koji nailaze na razne prepreke, kako bi posmatrali njihovo ponašanje prilikom prevrtanja ili sudara. Ovaj program je doprinosa da se usavršava oblik automobila.

Animiranje putem ordinatora ne bi se činilo apstraktnim ako bi se jasnije sagledali njegovi budući putevi.

c) Laser

Potencijalna upotreba lasera u animiranju je priznata. Laser upućuje na jednu usavršenu i dobro shvaćenu tehnologiju. U osnovi to je uređaj koji proizvodi uske,

vrlo čiste i koherentne svetlosne zrake koji se mogu upraviti u željenom pravcu. U prodaji ima laser-aparata koji odašilju svetlost u željenoj boji. Moguće je regulisati i varirati intenzitet i pravac snopa sa veoma velikom preciznošću. Prelamanje laserskih zraka vrši se pomoću ogledala ili piezoelektričnih kristala. To je ono što se zove modulirani, skrenuti laser. Laser nudi velike mogućnosti u domenu animiranja koje zahteva precizni, lako regulišući svetlosni izvor.

Kada se uvede u ordinator, slika se obrađuje poznatim tehnikama. Već postoje programi za štampanje pokreta, rotacije slika, za određivanje njihovih razmera, njihovog umetanja, za realizaciju nekih specijalnih efekata. Ne samo da laser olakšava rad sa uvođenjem slike u ordinator, on može da pomogne i prilikom njene restitucije, posle obrade. Jedan laser zatvori se u hermetički zatvorenu kutiju i, upravljajući njime pomoću ordinatora, ispiše se slika direktno na film od 16 ili 35 mm. Ordinator označuje laseru koji deo filma treba obrisati, boje koje treba dobiti i intenzitet. Laser crta po filmskoj traci a zatim se ona razvija na uobičajen način. Laser ovde zamenjuje cev sa katodnim zracima na uređaju za obeležavanje na klasičnim mikrofilmovima, a rezultat je bolja oštrina sa momentalnim dobijanjem boja i stupnjeva sivog.

Godine 1977. i 1978. bili smo svedoci neverovatne ekspanzije holografskog animiranja putem lasera; ono se razvilo do te mere da je postalo predmet spektakla prikazivanih publici u bioskopskim salama u kojima se obično prikazuju dugometražni filmovi. Mogućnost animiranog programa putem lasera je gigantskih dimenzija koje se ne ograničavaju samo na ekran. Otuda njihova velika privlačnost za publiku.

UMETNIČKA FORMA

Mogućnosti animiranja, kao umetničkog postupka i forme, datiraju od samih početaka njegove istorije. To su jasno analizirali kritičari, kao na primer Munitić i Menvel (Manvell) u Biltenu ASIFA. Nije potrebno iznositi rezultate njihovih radova. Zauzvrat, ja ću

pokušati da izvučem izvesne aspekte o postojećim odnosima u domenu tehnike, aspekte koji su ostavljeni po strani u debati o umetnosti u animiranju.

Prvi period obeležen Rihterom (Richter) i Fišingerom (Fishinger) odgovarao je otkrivanju fundamentalne veze između vizuelnog i auditivnog efekta. Ova dva umetnika dali su značajan doprinos analizirajući taj odnos i spajajući još onda gledanje i slušanje u jedinstvenu umetnost. Zahvaljujući njihovim realizacijama mi smo otkrili sve što omogućuje sukobe kod zvučnih animiranih filmova. *Fantasia* Volta Diznija koja se oslanja na ta otkrića, stvorena je 1939. Od tada su te veze temeljno ispitivali mnogobrojni umetnici: Norman Meklaren (Norman McLaren) je u Kanadi to radio u vidu apstraktnog animiranog filma, Norstajn (Norstein) i Kitrouk (Khitrouk) u Moskvi u vidu pikantnih satira. Pa ipak, umetničke mogućnosti animiranja u celini još uvek predstavljaju domen koji treba otkrivati.

Animiranje je danas sinteza pokreta, svetlosti, boje, zvuka, prostora, vremena kao i ljudske invencije. Njegov potencijal je do te mere beskrajan da ga nijedan danas živi umetnik neće moći shvatiti. Novi tehnički instrumenti ne predstavljaju uproščavanje stvari za animatora, oni čine njegov zadatak mnogo privlačnijim.

GRAFIZAM U ANIMIRANJU

Jedna od osnovnih promena u animiranju sastoji se u izbacivanju zatvorenih krutih linija koje okružuju ličnosti crtanog filma i bojenju njihovih likova unutar ograničenih zona. Pošto je oštrina silueta smanjena, animiranje je dobilo mnogo slobodniji izraz oslobađajući se konvencija stripa i prihvatajući istovremeno grafički izraz višeg kvaliteta, sa mnogo više kreativnih mogućnosti. Ova koncepcija danas ima mnoge pristalice, ali njen pionir je Džon Hablej (John Hubley) sredinom četrdesetih godina.

Hablej je mislio da su se animatori do tada zasitili jednostavnosti ilustracija za decu kao i predstavljanja

ličnosti. Verovao je u ekstenziju jednog i drugog urošenjem simbolizma u animirane figure. Izvlačeći suštinu iz jedne ličnosti i stvarajući od nje novu realnu ličnost, animator može sam ponovo da kreira suptilan piščev svet. On će tako ispitati mogućnosti menjanja s namerom da bolje osvetli i pojača dramatični sadržaj priče. Hablej je želeo da svi animatori sveta napuste „linearnu formu” i obogate svoje likove i zadnji plan slike slobodnijom i bogatijom vizuelnom koncepcijom. Vidi se koliko mu mi dugujemo što je uveo grafizam u animiranje.

II. VEZE SA TELEVIZIJOM

Veza između *animiranja* kao izražajnog sredstva i televizije bila je uvek srećna. Uprkos relativnoj novini ove umetničke forme, ovde se radi o jednom od najboljih združivanja u gami sredstava koja pripadaju radio-difuziji. Druge forme – pozorište, književnost, opera, koncert, balet – moraju obavezno da budu podvrgnute pažljivoj pripremi za mali ekran, tj. jednoj specijalnoj adaptaciji pre prikazivanja širokoj publici. Čak i kada video i elektronske kamere omogućuju da se postignu čudesni vizuelni efekti, moguće je pomisliti da one ne mogu na malom ekranu biti savršeno efikasne.

Suprotno tome, animiranje se prirodno nudi difuziji putem televizije čija fizička ograničenja, dimenzije, format, karakter prolaznosti, kao i ograničenja koja nameće domaća atmosfera, predstavljaju više prednost nego hendikep za animiranje. Tako je konkretna sredina koju prikazuje televizija savršeno adaptirana za ovu umetnost.

Pri velikoj jasnoći i svetlosti, sa izoštrenom slikom kakvu televizija danas ima, animirani lik se izvanredno ocrtava i ostaje u svojoj jednostavnoj koncepciji. Zadnji plan je uglavnom sastavljen od pojednostavljenih grafičkih formi i lako je raspoznatljiv. Animirana slika se dakle lako transponuje na televizijski ekran, što je od velike važnosti u tako važnim domenima komunikacije kao što su: vizuelne umetnosti gde percepcija mora da bude momentalna, publicitet u kome su brzina i

jednostavnost u iznošenju ponuđenih članaka na tržište bitni faktori za dobru transmisiju poruke, prikazivanje aktuelnosti što omogućava da se lako shvate statističke i geografske pojedinosti, ekspozici koji su značajni za olakšavanje razumevanja putem razrađivanja i usavršavanja izvesnih apstraktnih principa u vizuelnoj formi, znakovi kanala ili stanica koji se sastoje od grafičkih simbola, uglavnom animiranih, a koji omogućavaju momentalnu identifikaciju.

PRIMENE

Danas značajni domeni primene su sledeći:

1. *Naslovi, najavljivanje, uključivanje i oznake kanala ili stanice* čije je kreiranje uglavnom povereno stalnim odeljenjima za grafičku produkciju i film koja postoje pri televizijskoj organizaciji.

Sa brzim razvojem televizije došlo se do saznanja o vrednosti negovanih grafičkih elemenata u oznaci stanice ili na početku programa. Tako je grafičko animiranje postalo važan faktor u špicama, kao i u najavljivanju programa. U prvom redu u tom smislu delale su ORF iz Beča, SDR (ARD) iz Štutgarta i BBC iz Londona. U Severnoj Americi SRC i CBS stvorili su izvanredne grafičke elemente pošto su shvatili njihov značaj u stvaranju televizije boljeg kvaliteta.

Kinematografska industrija je već pružila neke primere u toliko hvaljenim špicama iz filmova *Anatomija jednog ubistva*, *Karmen Džons* i *Put oko sveta za 80 dana*, koje je uradio Sol Bes (Saul Bass). Ali bilo je potrebno da naslovi i najavljivanja na malom ekranu budu kraći i koncizniji, da sadrže više informacija nego u bioskopu, naročito kada su u pitanju špice nedeljnih feljtona. Te animirane sekvence morale su da podstiču memoriju, tako da televizijski gledalac, pored intelektualne, zadrži i vizuelnu informaciju.

Pravo je čudo danas kako se može u samo nekoliko sekundi komunicirati toliko stvari na televiziji. Grafički koncept, plodna vizuelna ideja i vešto korišćenje zvuka,

zajedno stvaraju sintezu novog optičkog govora koji je u vrhu aktuelne invencije u tom domenu i može značajno da uveća zadovoljstvo televizijskog gledaoca.

Posredstvom jedne savršene opreme (naročito ordinatorom i videom) ovaj govor pruža efikasnu i brzu ponudu i usavršava svoj stil i svoje metode sa mnogo prednosti u odnosu na odgovarajuću ponudu koju pruža bioskop. To se postiže za mnogo manju cenu.

2. *Elementi programa* su uglavnom zabavne emisije, serije animiranih filmova za decu i vanserijski programi određene dužine (15 do 60 minuta).

Interesantno je utvrditi razlike između raznih krajeva sveta u pogledu ostvarivanja elemenata programa, naročito za decu. Činjenica je da su u pogledu kvantiteta Sjedinjene Države i Japan ispred Evrope. Tamo postoje ogromna sredstva produkcije. Ali, kada se radi o kvalitetu i vrednosti sadržine, Evropa je superiornija u odnosu na proizvode pomenutih zemalja. Na nesreću, raspoloživi fondovi ostaju ispod onoga što je potrebno da bi se stvorile savršene serije emisija, naročito ako je njihovo emitovanje u manje unosnim satima. Suprotno naslovima i najavljivanjima kojima se danas nudi televizijska umetnost, sam sadržaj programa je u zaostatku u odnosu na ono što bi mogao da bude.

Profesionalne i socijalne vrednosti su relativno odsutne, naročito u programima koji skreću pažnju televizijskim gledaocima na nasilje i fizičke sukobe. A kakva se lepa prilika propušta! Stimulacija vizuelne mašte i dobrog raspoloženja mogla bi da podstakne toliko interesovanja koliko i nasilje i imala bi da odigra veliku društvenu ulogu u obrazovanju i vaspitanju budućih generacija. Ovaj problem poziva na hitno preispitivanje. Za njegovo rešenje ima dovoljno talenata, samo kad bi ljudi znali da se pozovu na njih u novim generacijama evropskih animatora. U očekivanju, nećemo propustiti da izdvojimo nekoliko privlačnih serija čija je kolevka Evropa: *Lolek i Bolek* iz Poljske, *Profesor Baltazar* iz Zagreb-Filma, *Priče Hofnunga iz Halsu*, televizije BBC, mađarska serija *Gustav Maks i Moris* i dr. koje su obnovili E.F.C. i „Polymedia”, kao i *Basne Evrope* u vidu 40 programa ASIFA i „Corona Cinematographica”

iz Italije, izvanredna koprodukcija 19 evropskih zemalja čiji je cilj da spase nasleđenu tradiciju narodne i klasične književnosti ovog kontinenta pre nego što ona zauvek nestane.

Drugi primer koprodukcije ove vrste pruža jednočasovni program proizveden za UNICEF u čast Međunarodne godine deteta. Ovaj se program sastoji od 10 filmova, svaki od po 5 minuta i 30 sekundi, koji ilustruju deset principa iz Deklaracije Ujedinjenih nacija o pravu deteta. Prilozi su iz Finske, Mađarske, Italije, Poljske, Vel. Britanije, Švedske, Kanade, Meksika i Sovjetskog Saveza.

Ako animiranje u Evropi treba da preživi proizvođači elemente programa, biće mu potrebno da sledi, iz ekonomskih razloga, primere koje smo upravo evocirali, ili će morati da unapred obezbedi više evropskih tržišta.

3. *Televizijski publicitet* je veoma važan za razvoj animiranja i za prosperitet njihovih stvaralaca i producenata.

Publicitet predstavlja domen u kojem se animiranje može ogledati dajući glavni doprinos grafičkoj umetnosti i zabavljajući široku publiku. Ne postoji nikakva sumnja da je animirana poruka moćno sredstvo ubeđivanja. Njena vizuelna privlačnost i lakoća pamćenja prave od nje najefikasnije sredstvo publiciteta. Ona može brzo da vizuelizuje neki koncept čije bi verbalno objašnjavanje bilo nemoguće i nezgodno. Neki argumenti prodaje mogu biti prikazani na prigodan način, neke karakteristike mogu da se uvećaju bez najmanjeg rizika za auditorij. Pružajući maksimum jasnoće, animiranje momentalno pobuđuje veliku pažnju publike. Čim treba da se pokažu marke fabrika, ambalaže, natpisi animiranje unosi živost i izvodi ih na scenu sa velikim dejstvom uticaja.

Kao i naslovi, publicitarne sekvence na televiziji nude priliku da se pokuša sa novim stilom i novim metodama. Te animirane najave postale su značajni elementi u avangardi stilova i grafičkih tehnika odnosno u vizuelnim idejama.

4. *Animirani filmovi posvećeni informaciji, obrazovanju i nauci* u celini su neiskorišćeni, sa izuzetkom nekoliko obrazovnih programa kao što je *Otvoreni univerzitet* u Vel. Britaniji. Mogućnosti su ogromne i jednog dana biće potrebno da se pređe u akciju. Nastava bi se revolucionisala kada bi se, zahvaljujući ovom metodu, predstavljala jedna koncentrična serija emisija iz neke određene discipline u saradnji sa najboljim profesorima. Celi sektori obrazovanja i nauke, matematika i fizika i dr. mogli bi da predstavljaju predmet emitovanja vrlo interesantan i privlačan za široku publiku. Televizija je sposobna da obezbedi potrebnu audijenciju za takve emisije, a animiranje bi moglo da pruži inspiraciju i obezbedi prenos informacija. Za sada takva vrsta emitovanja činjenica oslanja se na reč, što nije najbolji način korišćenja jednog vizuelnog sredstva. Televizija u Evropi zauzima visoko mesto i mogla bi da nađe rešenje i za ubrzavanje i usavršavanje ove kategorije programa aktuelizujući svoju dugu tradiciju vizuelnih umetnosti i primenjujući suptilniju metodu pristupa.

III. NEKOLIKO PREPORUKA

Pre svega budimo svesni da postoji ogromno interesovanje naročito u Evropi među novim generacijama za ovo izražajno sredstvo. Otkad je BBC, početkom sedamdesetih godina raspisao konkurse za decu koja realizuju svoje sopstvene animirane filmove, praksa se raširila po celom zapadnom svetu. U naše vreme mnoge školske ustanove su uvele animiranje u programe umetničkih studija. Ono je steklo svoje mesto obuhvatajući naraciju, crtanje, ručne radove, fotografiju, zvučno snimanje, montažu i kooperaciju. Na nesreću, taj pokret je za sada na mrtvoj tački. To je žalosno jer se upravo radi o novoj generaciji koja će kasnije postati auditorij sposoban da bolje oceni kvalitet animirane produkcije.

Jedna od velikih promena jeste razvoj dugometražnih animiranih filmova za bioskop. Taj žanr je publika prihvatila kao deo svoje zabave. Može se samo poželeti

da televizijske organizacije usvoje ovu novu formulu koja je u početku zamišljena za mali ekran.

Van serija koje se obraćaju deci, na televiziji postoji prava praznina programa realizovanih putem animiranja. Ono bi umelo da oraspoloži i mnogo šire starostne granice gledalaca. Njegova upotreba je potcenjena; ono još očekuje da se priznaju sve njegove mogućnosti, da se shvati da je sposobno da stimuliše i zainteresuje publiku isto onoliko koliko to čini sada nudeći joj naslove i špice.

Mi živimo u doba kibernetike, i dopadalo nam se to ili ne, primorani smo da se prihvatimo onoga što nas okružuje. To podrazumeva neizbežno rukovanje čitavom gamom ultramodernih elektronskih aparata. Mi smo uslovljeni jednom ubrzanom koncepcijom o vremenu, o prostoru, o energiji, o masi. Animiranje je pogodno da prirodno shvatimo te faktore, jer ono ume da ostane u uskoj vezi sa stvaralačkim izvorom i da u bitnim stvarima obogati naše doživljaje.

Animiranje bi još moglo da se suprotstavi uverenju da televizija ima samo tendenciju da bude ogledalo našeg vremena. Ono bi progresivno moglo da postane stimulans i instrument kojim čovek istražuje kako da proširi dimenzije svoga duha i da prevaziđe svoju epohu, želeći da prevede u realnost celo polje svoje globalne vizije. Ono bi moglo, dakle, da bude jedno od osnovnih sredstava koje bi televiziji omogućilo efikasni razvoj budućih ciljeva. Ali, pošto je animiranje danas potcenjeno, i malo upotrebljavano, ostaje da se njegov potencijal sagleda i da se iz njega izvuku sva bogatstva.

Poželimo da veza koja ujedinjuje televiziju i umetnost animiranja, a koja izgleda kao dug i srećan brak, postane konstruktivnija i još razvijenija u korist nove generacije televizijskih gledalaca.

Prevela s francuskog
Dušanka Točanac

Dr Muhamed Nuhić

Inž. Branko Križanić

TELETEKST U JUGOSLAVIJI - EKSPERIMENTALNO EMITOVANJE

Rezultati i iskustva

Krajem šezdesetih godina, zahvaljujući naglom razvoju tehnologije visoko integralnih krugova, elementi digitalne tehnike počinju sve šire da se primenjuju u svakodnevnom životu. Nailazak ove tehnike najavili su džepni računari i digitalni satovi, a sada se već radi na uređajima pomoću kojih će se upravljati svim poslovima u domaćinstvu. Nove tehnologije izrade integriranih digitalnih krugova, za čiju proizvodnju se koriste metodi štampanja i mikrofotografije, omogućavaju jevtinu izradu desetina, stotina, pa i hiljada poluvodičkih logičkih elemenata na površini od samo nekoliko desetaka kvadratnih milimetara.

Ovaj razvoj doveo je do ideje o prenosu dodatnih informacija posredstvom neiskorišćenih delova televizijskog signala, pomoću digitalnog kodiranja podataka. Tako upućen signal-poruka, nevidljiv je na klasičnom TV prijemniku. Može se primati samo na prijemniku specijalne izrade, koji ima ugrađen dekoder.

U početku se računalo samo na titlovanje TV programa i to, najprije, za osobe oštećena sluha, jer titlovanje ovom tehnologijom i korišćenje tog titla, ne bi smetalo ostalim gledaocima. Rezultati u razvoju visoko integriranih računarskih komponenata, postignuti početkom sedamdesetih godina i vrlo izražena tendencija

zmanjivanja gabarita memorijskih i logičkih integriranih komponenata i pada cijena, ukazali su da se na području prenosa dodatnih informacija u neiskorišćenom dijelu televizijskog signala, može postići znatno više od onog što je prvobitno zamišljeno.

Pionirski rad na ovom polju obavljen je u Velikoj Britaniji. Stvorena su dva slična, ali tehnički međusobno nekompatibilna sistema – BBC i IBA. Nešto kasnije, 1974. godine, usaglašeni su tehnički standardi i tako je došlo do „Britanskog standarda definiranog (fiksno) formata teleteksta”. Te godine počeo je eksperimentalni javni servis teleteksta u Engleskoj, da bi 1979. godine počeo redovan servis.

Nešto kasnije nego u Engleskoj, započeo je rad na ovom području i u Francuskoj. Pristup je ovdje bio drukčiji. U Engleskoj je osnovni napor bio usmjeren ka jednostavnom i relativno jevtinom rješenju namijenjenom javnoj upotrebi i prilagođenom koncepciji britanskih radio-difuznih organizacija. U Francuskoj su početni zadaci bili postavljeni znatno šire. Francuski teletekst, nazvan ANTIOPE, oslobođen je neposrednih veza sa televizijskim sistemom koji nosi signal. To poskupljuje pretplatnički dekoder, ali zato omogućava jednostavnije uspostavljanje veza sa računarskim sistemima i datotekama. Ovaj sistem je u početku izrazito usmjeren ka poslovnim krugovima, ali se već uočava orijentacija ka široko koncipiranom javnom servisu.

Pored Velike Britanije i Francuske redovan ili eksperimentalni javni servis teleteksta imaju: Austrija, Belgija, Švedska, Holandija, Norveška, Finska, Švicarska itd. Mnoge zemlje se pripremaju za eksperimentalni pogon, među kojima i naši susjedi – Italija i Mađarska.

Pošto je o teletekstu, kao dodatnom kanalu plasmana informacija ovaj časopis već objavio nekoliko priloga, ovog puta u to nećemo ulaziti. Ovih nekoliko opštih napomena su samo uvod u eksplikaciju rezultata i iskustava do kojih se došlo u višemjesečnom eksperimentalnom emitovanju teleteksta fiksnog formata (Britanski sistem) u SFRJ iz studija Televizije Sarajevo.

PRIPREME I ORGANIZACIJA EKSPERIMENATA

Na prijedlog Komisije JRT za studijsku tehniku televizije, Tehnički odbor JRT je, oktobra 1981. godine, Televiziji Sarajevo i Televiziji Zagreb povjerio zadatak da za JRT obave eksperimentalno javno emitovanje teleteksta na dva slična, ali međusobno konkurentna sistema. Dogovoreno je da TV Sarajevo preuzme britanski, tj. sistem teleteksta fiksnog formata, a TV Zagreb francuski, tj. sistem varijabilnog formata.

Eksperimentalno emitovanje odvijalo se istovremeno iz oba studija, u istom TV kanalu, korištenjem različitih linija u vertikalnom potisnom intervalu, na fiksnom i varijabilnom formatu. Signali teleteksta bili su permanentno prisutni u cijeloj TV distributivnoj mreži zemlje, da bi se omogućilo praćenje teleteksta tokom cijelog dnevnog trajanja TV programa. Bilo je predviđeno i provođenje relativno širokog opsega tehničkih mjerenja, jer ona, u okviru eksperimenta, predstavljaju izuzetno važan posao.

Montaža uređaja za teletekst obavljena je u TVSA u vremenu od 24. maja do 5. juna 1982. godine, uz pomoć stručnjaka iz Velike Britanije. U tom periodu izvršene su i prve tehničke probe.

TV prijemnici sa teletekst dekoderima, koje je osiguralo „Gorenje”, pošto su testirani u Sarajevu, raspodijeljeni su po TV centrima i to kako slijedi: TV Beograd – 8 prijemnika; TV Ljubljana – 3; TV Novi Sad – 2; TV Priština – 2; TV Sarajevo – 18; TV Skopje – 3; TV Titograd – 3 i TV Zagreb – 6 televizora.

Većina domaćih proizvođača ima spremne prototipove prijemnika sa teletekst dekoderima („Iskra”, „Gorenje”, „Ei”), dok je „Gorenje” već proizvelo i probnu seriju (isporuka za potrebe eksperimenta teletekstom JRT).

Dva proizvođača predviđaju vlastitu proizvodnju visoko integriranih krugova za izradu dekodera fiksnog formata, s obzirom da već raspolažu potrebnom tehnologijom („Iskra”, „Ei”), ukoliko na nivou JRT dođe do konačne ili privremene saglasnosti u pogledu standarda teleteksta, koji bi se koristio u SFRJ; „Gorenje” takođe predviđa

proizvodnju kompletnih uređaja za uređivanje i generiranje teleteksta. Prototip je već u toku izrade.

Eksperiment je započeo 6. septembra kada je TV Sarajevo započela sa emitovanjem teletekst magazina od 100 stranica.

U toku cijelog eksperimenta signal teleteksta je bio sadržan u I programu TV Sarajevo i emitiran odašiljačima koji su radili u VHF području.

TERENSKA MJERENJA

U periodu priprema za eksperiment sa teletekstom bili smo dosta koncentrirani na probleme komparativnih mjerenja od čijih smo rezultata očekivali da daju tehničko-tehnološku prednost jednom ili drugom sistemu, kojeg smo u našoj zemlji istovremeno namjeravali testirati. U toku eksperimenta pokazalo se da realna komparativna mjerenja na nekom višem stručnom nivou ne možemo obaviti.

Ispitno-mjerni uređaji, koje su nam na raspolaganje stavile britanska, odnosno francuska strana, međusobno su se potpuno razlikovali po parametrima koji se mjere. Dok su se sa francuskim uređajima mjerenja osnivala na brojenju grešaka (Bit Error Rate) u prijemu odaslatih „paketa” iz generatora pseudoslučajne sekvence, kod britanskog je sistema odlučni parameter bio – prag dekodiranja (Decoding Margin), koji praktično odgovara mjeri tzv. „visine oka”. Pri tome se, brojanjem grešaka dobija stvarni podatak o konkretnom pređeno-prijemnom lancu u koji je uključen i mjerni TV prijemnik, sa svojim teletekst dekoderom, pa to znači da u tom slučaju na rezultat mjerenja ima uticaja i tehnička izvedba dekodera. Nasuprot tome, kod mjerenja „visine oka” sam teletekst prijemnik nije uključen u lanac mjerenja, pa izmjerena vrijednost u tom slučaju, teoretska je mjera vjerojatnosti ispravnog prijema teleteksta, pri čemu će stvarni rezultati prijema zavisiti i o izvedbi dekodera. Na primjer, prijemnici Gorenje Körting, model Telstar, tip 40632, imaju vrlo usavršen dekoder sa adaptibilnim nivoom

rezanja pa su, zahvaljujući vjerojatno tome, rezultati stvarnog prijema bili bolji od onih koje bi mogli očekivati na temelju očitanih vrijednosti na mjeraču praga dekodiranja.

Tokom diskusija o prednosti i manama ispitivanih sistema, postajalo je sve očiglednije da su oba sistema bazirana na solidnoj i pouzdanoj tehnološkoj osnovi, uz određene specifičnosti svakog ponaosob, koje, međutim, vjerojatno neće odigrati odlučujuću ulogu pri konačnom izboru sistema. Naprotiv, usaglasili smo se da je za nas u ovom trenutku najvažnije ustanoviti da li postojeći sistem veza, distribucije i pokrivanja TV signalom može, bez većih dodatnih ulaganja, prihvatiti servis teleteksta jednog ili drugog formata, dok će odluka o konkretnom sistemu, ukoliko na prvo pitanje odgovor bude pozitivan, biti uslovljena pretežno drugim faktorima (mogućnosti ekonomske proizvodnje dekodera, preporukama CCIR i EBU, odlukama drugih članica EBU, a prije svega nama susjednih zemalja).

Pri određivanju da li je prijem teleteksta ispravan ~~možili~~ smo se općenito u svijetu prihvaćenom metodom, prema kojoj je broj dozvoljenih grešaka 1×10^{-3} , što odgovara najviše jednom krivo interpretiranom znaku na mjernoj stranici.

REZULTATI MJERENJA

U okviru JRT eksperimenata sa teletekstom, mjerenje kvaliteta prijema fiksnog formata teleteksta obavljeno je na području SR BiH, na 68 lokacija (podaci se nalaze u elaboratu Radne grupe).

Izabrane mjerne lokacije su za eksperiment topografski podijeljene na tri područja: planinsko, ravničarsko i urbano. Rezultati mjerenja su prikazani na sledećoj tabeli:

Područje	Broj obavlj. mjerjenja	Prijem telet. uspješan	Prijem telet. teksta neusp.	% uspješ. prijema
1	2	3	4	5
Planinsko	27	15	12	55,5
Ravničarsko	15	11	4	73,3
Urbano	26	24	2	92,3
UKUPNO:	68	50	18	73,7

Između ulaznog napona na antenskoj priključnici mjernog TV prijemnika i uspješnog prijema teleteksta primjetna je vrlo čvrsta korelacija.

- Uočeno je da ispod vrijednosti ulaznog napona na automatskoj priključnici od 60 dB/uV, 9 mjernih rezultata, uopće nije bio moguć korektni prijem teleteksta.
- U granicama od 60 do 67 dB/uV imamo ukupno 21 mjerni rezultat, od toga pozitivnih 12, a negativnih 9. To je područje problematičnog prijema.

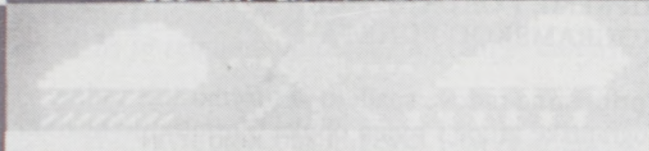
100 JRT-SA 7. NOV. 82.

OBAVJESTENJA O TELETEKSTU	101-105
KRATKO NAVODILO V SLOVENCINI	106-107
VIJESTI	108-138
METEOROLOSKI IZVJESTAJ	139-140
IZVJESTAJ AMSJ	141-142
DEVIZNA KURSNA LISTA	143
TELEVIZIJSKI I RADIO PROGRAM	144-145
SERVISNE INFORMACIJE	146-172
VREMEPLOV	173-175
ZANIMLJIVOSTI	176-178
ZNAKOVI OLIMPIJADE	190-191
MINI-KVIZ	192-197
MALI KUHAR	198

molimo gledaoce koji prate magazin teleteksta da se za sve informacije vezane uz ovaj eksperiment jave na telefon 071-524-404

PAGE UPDATED

139 JRT-SA 7.NOV.82.



OPISNO

U vecem dijelu zemlje ujutro mrazevi.
Tokom dana pretzno vedro i prohladno.
Na Jadranu i u Hercegovini bura.
Najvisje temperature od 2 do 8, na Jadranu do 12 stepeni.

OPISNO

Ujutro hladno sa mrazovima.
Tokom dana suncano.
Najvisje dnevne temperature od 2 do 8 stepeni, a u Hercegovini do 10 stepeni.

PAGE UPDATED

> 140

» Iznad vri ednosti od 6. dB/uV imamo 58 mjernih rezultata, i uvijek je prijem teleteksta bio uspješan, bez obzira na vrstu terena i neovisno o tome da li je priman signal direktno sa predajnika ili se radilo u prvoj ili drugoj repeticiji.

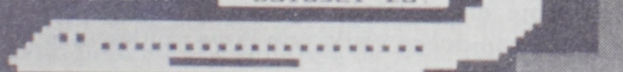
150 JRT-SA 7.NOV.82.

RED LETENJA

AERODROM SARAJEVO

POREDEK IZLJAK

odlasci za:



ZAGREB	7.25		JAT
SKOPJE	7.40	JP 802	IAA
TITOGRAĐ	7.40	JP 802	IAA
BEOGRAD	8.00		JAT
SKOPJE	15.45	JP 811	IAA
TITOGRAĐ	15.45	JP 811	IAA
SKOPJE	16.05		JAT
L. JUBI JANA	19.05	JP 803	IAA
BEOGRAD	21.15		JAT

PAGE UPDATED

UTORAK > 151

PRIPREME I ORGANIZACIJA PROGRAMSKOG PUNKTA

U pripremne radove spadalo je i formiranje radne programske grupe i njena obuka. Formiranje novinarske ekipe bilo je veoma teško. Trebalo je, najprije, utvrditi: optimalan broj novinara; profil novinara (sklonost kao uslov za rad na teletekstu); odlučiti se između mogućnosti da novinari budu i upisivači teksta (što podrazumijeva i daktilografiju) ili za novinare pisce-redaktore i pripremače teksta, a uz njih – upisivače teksta.

Iz kontakta sa pojedincima došli smo do zaključka da novinari ne bi rado bili i upisivači (iako je to u inostranim teletekst redakcijama uobičajeno), pa smo se odlučili za drugu varijantu. Zato smo za upisivače uzeli dvoje završenih studenata žurnalistike.

Po našim proračunima, za rad od 12.00 do 22.00 trebalo je dnevno angažovati tri novinara i jednog upisivača teksta. Uz njih, u užu redakcijski sastav uvrstili smo dizajnera (tehničkog urednika) i sekretara redakcije. Tehničku postavku u redakciji sačinjavali su: dva inženjera i jedan tehničar.

Pri izboru novinara, imali smo u vidu karakter teletekst-informacije i teleteksta kao dopunskog kanala za difuziju informacija posredstvom televizije. Smatrali smo, naime, da teletekst zahtijeva novinara-redaktora, novinara koji dobro vlada pravilima oblikovanja tzv. agencijske informacije.

Redakcija teleteksta se oslanjala na teleprintersku službu TVSA, kao i na njene druge izvore informacija. Nisu, dakle, uspostavljeni posebni punktovi i kanali za prikupljanje informacija neophodnih za teletekst magazin.

U koncipiranju magazina odlučili smo se za kombinaciju: klasična novina sa standardnim rubrikama i – servis raznih neposredno korisnih informacija. Na takvoj odluci magazin je imao:

1. osnovne informacije o teletekstu,
2. najvažnije dnevne informacije iz zemlje i svijeta,

3. informacije iz međunarodnih odnosa,
4. informacije iz zemlje – političke, privredne, kulturne itd.,
5. sport,
6. obavještenje o vremenu, saobraćaju, repertoarima bioskopa, pozorišta, muzejima, galerijama itd.

Na početku magazina je sadržaj po „stranicama”. U prvo vrijeme imali smo samo generalni sadržaj, a kasnije i „podsadržaj” ispred svakog većeg odjeljka. Na kraju magazina bile su tzv. ispitne stranice.

Na osnovu prijedloga TVSA i TVZ bilo je dogovoreno da se dio magazina popunjava informacijama na slovenačkom, makedonskom, albanskom i mađarskom. Za makedonski jezik postojao je i poseban problem – pismo ćirilica. Bilo je jedino moguće transkribovati tekst na latinično pismo.

Uz izradu koncepta magazina utvrđeni su i neki osnovni kriteriji za odбир i način obrade informacija. Tako smo se dogovorili da, osim strogo najvažnijih događaja u zemlji i svijetu, pružimo što više onih koje po svom značaju i karakteru neće biti uvrštene u redovne dnevno-informativne TV emisije, da pružimo što više tzv. servisnih informacija, da poklonimo posebnu pažnju raznim zanimljivostima itd. Odlučili smo, dalje, da nijedna informacija ne može biti duža od teletekst stranice, da u principu, na svakoj stranici budu najmanje tri obavještenja, da se magazin dnevnih informacija sukcesivno popunjava i obnavlja, da svaki dio magazina dobije svoje likovno rješenje itd. U početku sa dosta teškoća i odstupanja, docnije je ovaj koncept dosljedno ostvarivan.

ZAPAŽANJA O FUNKCIJI TELETEKSTA

U našem, kao i svjetskom iskustvu, teletekst je izvanredan dopunski kanal za obavješćavanje putem TV prijemnika. To potvrđuje i količina informacija koje se mogu objaviti tokom dana.

Magazin od 100 TV stranica, koliko je imao ovaj sistem uređaja, može da sadrži više od 200 informacijskih

jedinica. Broj jedinica se uvećava učestalošću obnavljanja magazina i, uz pretpostavku da se tokom cijelog dnevnog ciklusa zadržavaju najvažnije političke i većina servisnih informacija, magazin ovog broja stranica može dnevno da donosi oko 250 informacijskih jedinica. To je daleko više nego što mogu da obujme sve dnevne televizijske informativne emisije. Redakcija teletekst magazina TVSA popunjavala je dnevno 2/3 magazinskog prostora, pa i to je značilo ogromno obogaćivanje informacionog fonda TV.

Informacioni ciklus teleteksta počinje mnogo ranije nego informacioni ciklus televizije, traje neprekidno tokom cijelog dana i završava, praktično, trenutkom – završetkom dnevnog emitovanja TV programa. Velika propulzivnost teleteksta i njegova osobina da u svemu bude „pri ruci”, traže veoma široku mrežu dobro organizovanih i sa redakcijom neprekidno povezanih izvora informacija. Finansijski, kadrovski i neki drugi objektivni razlozi bili su prepreka takvog organizovanja izvora informacija, što je negativno uticalo na raznovrsnost sadržaja, obima i aktuelnost informacija, jer teletekst i standardni izvori televizije nisu mogli osigurati sve što je bilo potrebno.

Teletekst je izazvao značajnu pažnju iako je broj TV prijemnika koji su mogli primati teletekst signal bio veoma ograničen. O toj pažnji govore reagovanja porodica u kojima su bili eksperimentalni prijemnici, zatim pojedinaца koji su posjedovali prijemnike sa teletekst dekoderima i koji su nam se javljali, predstavnicima pojedinih složenijih sistema kao što su: banke, osiguravajući zavod i neke privredne organizacije za koje smo priredili posebno demonstriranje teleteksta. Veliko interesovanje za teletekst pokazala su i lica koja imaju teškoće sa sluhom.

Stavove prema teletekstu, svakako, ne bi trebalo formirati samo na osnovu ovakvih reagovanja, jer svetska iskustva govore da je to dodatni kanal koji znatno poboljšava propusnu moć televizije za plasman informacija. Time on veoma uspešno dograđuje informativnu funkciju televizije. On oslobađa čovjeka vezanosti za utvrđene termine informativnih radio i TV

emisija omogućavajući mu da bira informativne sadržaje i da ih „prima” kad mu je najpogodnije. Teletekst drži čovjeka u toku događaja i to ne dnevno aktuelno (kao štampa) ili aktuelno u određenim vremenskim terminima (kao radio i televizija), nego neprekidno aktuelno, kako vesti dotiču. Ovaj novi kanal pruža mogućnost za davanje raznih obavještenja i savjeta neposredno korisnih, oslobađa čovjeka neugodnosti uspostavljanja telefonskog kontakta sa radnim izvorima servisnih informacija. Omogućuje mu da posredstvom telefona zatraži od teletekst redakcije da mu emituje i neku posebnu informaciju. Izuzetno široke mogućnosti pruža za plasman komercijalnih poruka. Posebno omogućava bankama, osiguravajućim društvima, turističkim agencijama i sličnim udruženjima da svojim komitentima neprekidno emituju odgovarajuće informacije i tako rasterećuju svoje šalterske službe i druge uobičajene kanale komunikacije. Posebna šansa jeste titlovanje umjetničkih i dokumentarnih TV programa da bi ih mogle pratiti gluhe i nagluhe osobe, a da to ne smeta ostalim gledaocima, kao i mogućnost titlovanja programa na više jezika, te da pri tom svak bira onaj jezik koji bolje razumi. To je i dodatni kanal za ostvarivanje potpunije obrazovne funkcije televizije, kojim se učenici mogu služiti u procesu savlađivanja nastavne građe i kao dopunska informacija na nastavnom času u školi.

Izuzme li se titlovanje za gluhe i višejezička titlovanja, sve druge mogućnosti su, uglavnom, demonstrirane i u našem eksperimentu. Tome svemu treba dodati da su mogućnosti budućih projektovanih uređaja teleteksta znatno šire.

OSOBINE TELETEKST INFORMACIJE

Posebno ukazujemo na iskustva oblikovanja teletekst informacija i organizovanja izvora informacija.

Pod oblikovanjem teletekst informacija podrazumeva se novinarsko oblikovanje teksta i grafičko-likovno oblikovanje pojedine informacije i cijelog magazina.

Relativno je lako dati negativnu definiciju teletekst informacije, tj. reći šta ona nije. Znatno je teže objasniti šta ona jeste sa stanovišta osnovnih teorijskih premisa.

Teletekst nije autonoman medij za difuziju informacija. Prema tome, u sistemu informacija on ne fungira kao podsistem, nego kao dodatni kanal u podsistemu televizije. Iz toga bi, već, trebalo zaključiti da je i njegova informativna zadaća da dopunjuje informativnu funkciju televizije. Ovu tezu potvrđuju uslovi i način na koji se poruka upućena ovim kanalom i spaja sa čulom čovjeka.

Čovjek „uzima” teletekst informaciju u vrijeme trajanja TV programa. Po pravilu, on se ne odriče tog programa i nastoji da mu se što prije vrati. Ili, čovjek koji je tokom dana propustio sve radio i TV informacije i nema želje ili mogućnosti da lista neki večernji list, a hteo bi da se veoma kratko obavijesti o dnevnim zbivanjima, ostvaruje to putem teleteksta u vreme dok traje neki TV program. Ili, želi da sazna kakvo je stanje na putovima, na aerodromima, kakvo se vrijeme očekuje, kakva su kretanja na deviznom tržištu itd. Može to kratko, koncizno, jasno da sazna kad hoće a da ne prekida posao koji radi.

TV ekran je tačka na kojoj se dodiruju poruke upućene posredstvom teleteksta i čulo primaoca. Ekran nije najpovoljniji način vizuelnog kontakta sa tekstom. Pozicija ekrana u prostoru je statična. Čovjek to sredstvo prenošenja poruke ne može da prilagođava sebi (ugao, udaljenost), nego mora sebe da prilagođava toj poziciji. I u uslovima idealnog prijema i optimalne funkcionalne likovne obrade teksta, tekst na ekranu čita se teže nego tekst u novini ili knjizi. Uz sve to, čovjek je veoma rijetko sam pred ekranom, pa smeta drugima da prate TV program ili žamor smeta njemu da percipira obavještenje koje „uzima” od teleteksta. Posebna teškoća je nesposobnost ljudi da brzo čitaju.

Mora se naglasiti da će većina ovih uslova djelovati i ubuduće, kada teletekst postane interaktivni sistem komuniciranja.

Na osnovu svega ovog trebalo bi promišljati sljedeća pitanja:

● sadržaje, tj. tematske grupe obavještenja, koji su pogodni za upućivanje posredstvom teleteksta, pri čemu valja imati u vidu ono što je najznačajnije za dnevnu društvenu obaviještenost čovjeka, ono što je na margini TV informativne funkcije, ono što je izvan mogućnosti i interesa TV informativnih emisija;

● sadržaje koji su dovoljno komunikabilni, s obzirom na složene uslove odvijanja komunikacije posredstvom teleteksta;

● norme obrade i oblikovanja tih sadržaja da bi mogli biti primljeni u uslovima o kojima je već govoreno.

Teletekst je veoma pogodan kanal za registrovanje događaja. Njegova propulsivna moć je takva da može prenijeti, praktično, onoliko događaja koliko mu veze sa izvorima informacija omogućuju. Uslovi i način prijema informacija njegovim posredstvom nisu povoljni za studiozno praćenje nekog šireg društvenog kretanja, za prenošenje stavova koje valja elaborirati, za komentare, za razmatranje pojedinih problema i za rasprave.

Teletekst, naravno, ne može zanemarivati krupne političke događaje. Ali, on će ih tretirati isključivo kao političke događaje, dajući o njima samo one podatke koji ukazuju na to da će se zbiti, da se zbivaju ili da su se zbili, registrujući motiv, sadržaj i svrhu zbivanja. Sve drugo, inače uobičajeno u našoj informacijskoj praksi, nije za teletekst. Dakle, u tom pogledu on pruža manje nego tzv. večernji list, on je, u stvari, samo animator koji, obavještavajući o nečemu, upućuje da se o tome traže detaljnija obavještenja.

Teletekst može veoma dobro obavještavati o onim političkim događajima (u zemlji i svijetu) kojima nije potreban komentar, odnosno za koje nema komentara, a mogu izazvati interesovanje našeg čovjeka (politički susreti, diplomatske aktivnosti, terorizam, stanje na ratištima, stanje na berzama). U toj oblasti on pomaže televiziji da bude optimalno informativna, a da ne opterećuje svoje emisije, pogotovo verbalnim obavještenjima bez vizuelne komponente.

Čitav niz političkih i nepolitičkih događaja koji izmiču pažnji štampa, radija i televizije mogu biti „sanirani”

teletekstem, čime se upotpunjuje i dalje dezutilitarizira sistem informisanja i informisanost građana.

U svjetskoj praksi, a i u našim kontaktima sa gledaocima tokom eksperimenta, pokazalo se da je teletekst veoma pogodan za pružanje neposredno instruktivnih informacija, tzv. servisnih informacija veoma širokog sadržajnog spektra (od vremenskih prilika do ljekarskih savjeta). Njegova prednost nad ostalim medijima koji njeguju ovu informaciju, je u omogućavanju čovjeku obavještenja kad god mu zatrebaju, pod pretpostavkom da mu je u datom trenutku moguć kontakt sa TV prijemnikom. Pri naglašavanju ove funkcije teleteksta treba obavezno imati u vidu doglednu budućnost kada će teletekst pružati interakcijske mogućnosti – biti brza i veoma efikasna spona čovjeka sa mnoštvom različitih izvora informacija ove vrste.

Ovakvi sadržaji i ovakva njihova namjena determiniraju i način oblikovanja informacija.

Teletekst informacija (o događaju) mora biti vrlo kratka. Bukvalno, ona ne smije izaći izvan teoreme „five W”. Ona, čak, ne mora zadovoljiti ni sve zahtjeve te teoreme.

Teletekst informacija ne podnosi rečenične dodatke – atribute; ne podnosi dugačku rečenicu, umetnute rečenice, opise, frazu itd. Ona je veoma racionalno kazivanje nečeg, toliko racionalno da, objektivno, djeluje suho i simplificirano.

Neposredno instruktivna, tj. servisna informacija teleteksta mora biti veoma precizna i jasna da bi čovjek prema njoj mogao trenutno da odredi i modelira svoje ponašanje.

Kao i radio i teletekst je pogodan za tzv. „vijesti u nizu” (praćenje razvoja nekog zbivanja), ali nije pogodan za informacije u nastavcima i, prosto, ne trpi prenošenje jednog sadržaja sa jedne na drugu stranu.

Na osnovu svega ovog moglo bi se reći da je teletekst informacija istovjetna sa tzv. klasičnom glavnom vijesti. To je približno tačno. Ali, pri tome uvijek valja imati u vidu da i iza te glavne vijesti koja na TV ekranu i teletekstu fungira kao cijela, autonomna vijest, nema

nikakvih eksplikacija, pa informacija mora biti oblikovana tako da bude razumljiva i bez podataka i stavova koji slijede u klasičnim uslovima plasmana vijesti.

IZVORI TELETEKST INFORMACIJA

Najozbiljniji problem teleteksta su izvori informacija. Standardni izvori informacija ne mogu pokriti, tj. popuniti ovaj kanal informisanja.

Izvori informacija za teletekst potiču iz četiri grupe:

1. Izvori informacija o događajima. Za ovu grupu informacija mogu, uglavnom, poslužiti agencijski servisi dnevnih informacija, redakcije i dopisnici televizije (i radija). U ovoj grupi problem će se javiti u odnosima sa agencijom (Tanjug). On će, vjerovatno, tražiti posebnu nadoknadu za korištenje njegovim servisom, jer najvjerovatnije neće prihvatiti tezu da je teletekst sastavni dio informativne funkcije televizije.

2. Izvori servisnih informacija, koji su zainteresirani za što širi publicitet svojih informacija. To su banke, osiguravajući zavodi, zavodi za zapošljavanje, turističke agencije, trgovine, neke vrste uslužnih djelatnosti... S obzirom na pretpostavljeni njihov interes, može se računati na njihovu participaciju i to kako u izgradnji veza između njih i studija teleteksta, tako i u troškovima emitovanja.

3. Izvori informacija koji nisu osobito zainteresovani za širi plasman podataka o sebi, odnosno informacija koje prikupljaju, obrađuju i deponuju. To su: hidrometeorološki zavodi, saobraćajno-putne službe, zavodi za unapređenje domaćinstva, institucije obrazovnog sistema, stručnjaci-pojedinci u svojstvu savjetodavca itd. Oni neće biti spremni da učestvuju u izgradnji veza sa studijima teleteksta, a tražiće da im se plate informacije koje će ustupiti za teletekst servis.

4. U grupu izvora informacija spada i literatura: enciklopedije, leksikoni, monografije, razni tzv. specijalni agencijski servisi itd., što će, takođe, zahtijevati odgovarajuće troškove.

Utvrđivanje svih relevantnih izvora informacija, regulisanje odnosa s njima, izgradnja sistema veza i održavanje stalnog kontakta je, prema tome, jedan od složenih poslova u organizovanju teleteksta.

LIKOVNA OBRADA MAGAZINA

Grafičko oblikovanje teleteksta je izvanredno značajno za njegovu funkciju. To se može gotovo poistovjetiti sa vizuelnom komponentom TV informacije. Naime, TV ekran pri uobičajnom osvjetljivanju nije najbolja podloga za tekst, za vidljivost, pa se to grafičkim rješenjima mora neutralizovati. No, daleko je važnije pitanje kako tekst učiniti lako čitljivim, kako naglašavati ono što je u tekstu posebno značajno, kako uspostaviti razliku između pojedinih informacija, pojedinih dijelova magazina i – kako oblikovati magazin u cjelini.

Odgovor na ova pitanja najprije je uslovljen mogućnostima datog nivoa teletekst uređaja, te za odgovorima valja tragati u okviru tih mogućnosti.

Prilazeći oblikovanju svake od 99 stranica teletekst magazina, težili smo tome da stranica, pored teksta koji nosi, bude označena i što jednostavnijim, umjetnički zadovoljavajućim grafičkim rješenjem – kako bi korisniku teletekst programa vrsta informacije bila poznata odmah, prije čitanja teksta.

Aleksandar Todorović

KABLOVSKA TELEVIZIJA

Kada je početkom ovog veka počela da se radi radio-difuzija i bežični prenos informacija, frekventni spektar koji se koristi za prenos i emitovanje bio je prazan. Istovremeno žična telefonija i telegrafija su već bile relativno razvijene i, u poređenju sa njima, bežični prenos je bio izuzetno atraktivan. Međutim, sa razvojem radio-difuzije, najpre radija, a kasnije i televizije, kao i istovremenim razvojem ostalih vrsta telekomunikacija, raspoloživi frekventni spektar je postajao sve zagušeniji. Razvoj tehnologije omogućio je da se koriste sve viši i viši opsezi učestanosti, međunarodna tela su se intenzivno bavila proučavanjima podele spektra i na plenarnim međunarodnim konferencijama te su podele usklađivane, i pojedinim službama i zemljama dodeljivani su pojedini opsezi, no neminovno se išlo sve više i više ka potpunom ispunjavanju i iskorišćavanju tog, u suštini prirodnog resursa – frekventnog spektra.

U domenu emitovanja televizijskog programa koriste se dva opsega učestanosti, takozvani VHF (very high frequency) i UHF (ultra high frequency) sa određenim brojem kanala, pri čemu svaki kanal ima širinu potrebnu da se prenesu signali slike i tona. Međutim, fizički zakoni nameću izvesna ograničenja u pogledu mogućnosti korišćenja ovih kanala. Na primer dva susedna predajnika čije se zone pokrivanja dodiruju ili delimično preklapaju ne mogu raditi na istom ili na susednim kanalima (u domenu UHF opsega isključen je još veći broj kanala). Sva ova ograničenja praktično znače, ukoliko se želi, kao što je to slučaj u celoj Evropi, jedinstvenim programom pokriti celu teritoriju jedne zemlje, da je moguće na teritoriji te zemlje uspostaviti samo ograničen broj jedinstvenih mreža za prenos i emitovanje televizijskog programa. Čak i ako se odustane od stvaranja „nacionalnih mreža” i prihvati koncept manjih stanica koji predajnicima ograničene snage

pokrivaju samo jedno određeno područje, broj raspoloživih televizijskih kanala je mali. S druge strane sam princip radio-difuznog emitovanja televizijskog programa (a ne ispuštajući iz vida problem ograničenog broja kanala) onemogućuje da se odgovori jednom specifičnom zahtevu koji se poslednjih godina počinje sve više i više javljati, zahtevu za specijalizovanim televizijskim programima. Mogućnost prevazilaženja svih ovih problema nađena je u pribegavanju kablovskoj televiziji.

Koncept kablovske televizije izrastao je iz takozvanih sistema zajedničke antene. Ovakvi sistemi su dobro poznati u svim većim gradskim aglomeracijama gde se na velikim stambenim zgradama postavlja jedna televizijska antena i signal koji ona prima, pojačava i distribuira u sve stambene jedinice. Sledeći korak predstavljala bi jedna zajednička antena za celo stambeno naselje. Uspešnost ovakvog načina distribucije programa ukazala je na mogućnost da se umesto antene koja prima televizijski program emitovan klasičnim radio-difuznim putem, postavi jedan modulator (uređaj koji televizijski signal prebacuje u određeno frekventno područje koje odgovara nekom od televizijskih kanala) preko koga bi se programi mogli direktno i ekskluzivno distribuirati onima koji su priključeni na dati kablovski sistem. Međutim, ako sada na odgovarajući način dimenzionišemo kablove koji povezuju distribicioni sistem sa krajnjim korisnicima, dimenzionišemo tako da mogu da prime i propuste dovoljno širok opseg učestanosti i na predajnoj strani postavimo veći broj modulatora, očigledno je da ćemo biti u stanju da kroz takav kablovski sistem propustimo veliki broj različitih televizijskih programa.

Kompletni sistem kablovske televizije, u suštini i nije ništa drugo do upravo opisani sistem distribucije programa sa centralnom antenom, samo proširen na dimenzije celog grada. Naime, kablovski televizijski sistem možemo zamisliti kao poštanski gradski telefonski sistem: sa gradskom centralom – centrom za emitovanje kablovskog programa, povezani su žicama – koaksijalnim kablovima pretplatnički telefonski aparati – TV prijemnici. Da bi se pojedinačni pretplatnik mogao uključiti u sistem kablovske televizije potrebno je

najpre do njegovog stana dovesti kablovski priključak, to jest povezati ga sa centrom za emitovanje i snabdeti ga posebnim adapterom preko koga se povezuje njegov prijemnik. Ovakvim sistemom moguće je doturati do krajnjeg korisnika veliki broj različitih programa. Imajući u vidu upravo tu mogućnost distribucije velikog broja programa, razvila su se dva bežična sistema organizacije kablovskog sistema. Prvi sistem, koji se obično primenjuje kada je broj programa koji se kabloom distribuiraju relativno skroman, predviđa doturanje svih programa do krajnjeg korisnika - pretplatnika, koji vrši biranje na svom prijemniku, odnosno adapteru preko koga je prijemnik priključen na sistem. Drugi sistem, koji je posebno interesantan kada se distribuiraju veći broj istovremenih programa, što bi zahtevalo sprovođenje kablova većeg kapaciteta do svakog korisnika - pretplatnika, organizuje se tako što se ovi programi doturaju do nekog podcentra (recimo za svaki veći blok stambenih zgrada ili za svako stambeno naselje) od koga do pretplatnika idu kablovi malog kapaciteta preko kojih se predviđa prosleđivanje samo jednog jednovremenog programa; u takvom slučaju postoji i povratna veza od pretplatnika do podcentra (veza ide preko istog kabla preko koga se šalje program) preko koje pretplatnik bira u podcentru bilo koji od programa koji se kablovski distribuiraju. Prema tome, sa tačke gledišta krajnjeg korisnika praktično i da nema razlike između ova dva sistema: on u svakom trenutku može imati pristup do bilo kog od programa koji se kablovski distribuiraju. Razlike su, razume se na nivou cene koštanja ovih sistema. Pored toga, povratni upit pretplatnika prema podcentru predstavlja verovatno prvi korak ka realizaciji interaktivnih kablovskih sistema.

Interaktivni kablovski sistem predstavlja sledeću etapu u razvoju kablovskih sistema. Pretplatnik u interaktivnom sistemu nije više samo pasivni primalac informacija, već je u mogućnosti i da povratno šalje informacije. To mogu biti šifre koje omogućuju pristup do zaštićenih informacija, to mogu biti neposredne reakcije na emitovani program, to mogu biti odgovori na ankete i ispitivanja javnog mnjenja, u svakom slučaju to predstavlja dalji korak ka mogućnosti integrisanja krajnjeg korisnika kao aktivnog činioca sistema.

Do sada smo govorili o kablovskim sistemima svedenim na jedan grad, odnosno na jedan emisioni punkt i na njegove pretplatnike, međutim, da se vratimo analogiji sa telefonskim sistemima, kao što se gradske telefonske centrale međusobno povezuju, tako postoji i potreba za međusobnim povezivanjem kablovskih sistema. Ovo međusobno povezivanje služi za distribuciju programa iz jednog centra ka ostalima, za distribuciju (eventualnu) nacionalnog televizijskog programa, što omogućuje njegov kvalitetniji i pouzdaniji prijem, za distribuciju satelitskog programa (čime se postiže da se isti prima samo na jednom mestu kvalitetnim i osetljivim prijemnikom i time uštedi pretplatnicima da se svi opremaju relativno skupom i kabastom opremom za individualni prijem satelitskog programa). Kako su ove međuveze obično dugačke, a u principu moraju biti predviđene za relativno veliki kapacitet to se, u zavisnosti od veličine teritorije pojedinih zemalja, pribegava bilo povezivanju preko magistralnih veza sa fiber optičkim vodovima velikog kapaciteta, bilo korišćenju komunikacionih satelita. Ovakvim međusobnim povezivanjem pojedinih centara kablovske televizije, moguće je uspostaviti neku vrstu kablovske nacionalne mreže velike fleksibilnosti i impresivnog kapaciteta.

Nesumnjivo je da je u našoj zemlji, imajući u vidu strateška opredeljenja u domenu informisanja, potrebno početi razmišljati o mogućnostima uvođenja kablovske televizije. Svakako, neophodnost ozbiljnih početnih investicija u samu kablovsku mrežu čini ovo pitanje prilično delikatnim, ali je nesumnjivo da bi valjalo pristupiti izradi preliminarnih studija koje bi definisale bazična programska opredeljenja, sagledale globalni finansijski aspekt ovakvog poduhvata i razmotrile uključivanje svih zainteresovanih subjekata u jedan ovakav poduhvat. Tek nakon izrade jedne takve preliminarne studije koja bi imala da sagleda sve moguće aspekte ove tehnologije moglo bi se nešto više reći o mogućnostima i perspektivama uvođenja ovog komunikacionog kanala u našoj sredini.

Vitold Kalinovski

TELEVIZIJA I ESTETSKA KULTURA

(u predstavama poljskih naučnika)

U periodu popularisanja televizije poljsko društvo je bilo teren znatno oržih i dubljih promena nego prosečno društvo Zapada i zato svaki njegov opis zahteva proučavanja koja su šira i brže se aktuelizuju; takvih proučavanja prijema i kulturnog uticaja televizije (a time i njenog estetskog uticaja) bilo je svakako malo i ona nisu bila kompleksna.¹

Polazeći od pretpostavke da teorija masovnih medija treba da se bazira na empirijskim proučavanjima, J. Mikulovski Pomorski (J. Mikulowski Pomorski) je došao do zaključka da je ona u aktuelnim poljskim uslovima nemoguća i pozabavio se teorijama nastalim na Zapadu, naročito u anglosaksonskim zemljama. Ipak ne možemo da ne primetimo da su – uprkos na izgled ispravnom rezonovanju Mikulovskog – sedamdesetih godina u Poljskoj nastale ako ne teorije, onda bar vredni prilozi za teoriju televizije i njen kulturni uticaj. Kako je to bilo moguće? Verovatno zahvaljujući pooštrenoj – u uslovima nedovoljnih proučavanja – empirijskoj intuiciji; konačno, veoma komplikovana i obimna sociološka proučavanja služe potvrđivanju proste intuicije proučavaoca – prema tome, njihovo nepostojanje ne isključuje mogućnost za verovatnoću ispravnosti hipoteza; s druge strane, mnoge teorije više pate od nesavršenosti proučavanja na kojima se baziraju nego od njihovog potpunog nepostojanja.

¹ I dalje – kako piše J. Mikulovski Pomorski, u knjizi *Badanie masowego komunikowania (Proučavanje masovnog komuniciranja, PWN, Varšava, 1980)* – „začinjanje širokih studija homogenih auditorija i dublja kvalitetnija proučavanja reakcija primalaca ostaju na stupnju planova” (str. 197).

² Isto, str. 10.

Naša analiza će obuhvatiti radove koji su nastali sedamdesetih godina; to ima svoje obrazloženje – mada je još ranije u Poljskoj bilo proučavanja prijema televizijskih programa i pokušaja da se u ovoj oblasti formulišu teorije. Naime, tek je krajem šezdesetih godina broj televizijskih prijemnika u našoj zemlji prešao tri miliona, što je značilo – prema statistici – 15 miliona relativno stalnih gledalaca. Tako sve teorije – bazirane ili na proučavanjima ili na intuicijama – koje se odnose na televiziju, u uslovima kad je gleda manje od polovine populacije, imaju jedino istorijsku vrednost, opisuju prolaznu situaciju; dakle, ako nam je stalo do toga da iz poljske nauke o televiziji izvučemo ono što je bar danas – *Anno Domini* 1980 – aktuelno, onda moramo ovde pokazati prag tehničke zasićenosti istovremeno tretirati kao granicu sistematske analize (mada, naravno, ne treba zaboraviti koncepcije nastale ranije, kao pionirske, predačke ili, prosto, proročanske).

Ovako se opredelivši nailazimo ipak na teškoću koja je specifična za poljsku kulturu: skoro istovremeno kad je naša televizija prešla prag opštosti – u periodu 1968–70 – u društvenom životu je došlo do pojava koje su štetno uticale na kulturu, a naročito na televiziju i njena proučavanja. Svemoćni model propagande, koji je – kao primitivan – davno odbačen u svetskim proučavanjima masovnih medija, sedamdesetih godina je kod nas našao vatrene pristalice i praktične realizatore. Istovremeno je u nauci, što je sasvim razumljivo, započela negacija ne samo svemoći, već, uopšte, uticaja propagande na duhovni život, kako nerazborito demaskiranje ne bi narušilo efikasnost prakse. Koliko je u tome bilo dobre vere naučnika, a koliko uticaja cenzure i autocenzure – danas je prerano suditi.

Stručnjaci – na primer T. Goban Klas³ – navode mnoge različite modele procesa masovnog komuniciranja; neki od njih su tako bogati, tako komplikovani, i sadrže tako mnogo elemenata da verovatno gube svaku praktičnu korisnost. Zato ćemo se ovde pozvati na znatno prostiji model,

³ V. : T. Goban-Klas, *Komunikowanie masowe (Masovno komuniciranje)*, OBP, Krakov, 1978.

deleći problem estetske komunikacije putem televizije na tri grupe problema: šta televizijska publika očekuje, šta dobija, šta iz toga proizilazi za estetsku kulturu. (Iz redosleda pitanja svakako ne treba izvlačiti zaključak o hronološkom ili logičnom redosledu problema na koje se odnose pitanja; na početku ćemo prihvatiti da su ona sinhrona i da utiču jedna na druga.)

ESTETSKE POTREBE TELEVIZIJSKIH GLEDALACA

Utvrdjivanje potreba televizijskog gledališta čini se na prvi pogled neophodnim uslovom za dalju analizu uzajamnih zavisnosti televizije i estetske kulture. Ovde se, ipak, javlja jedan veoma složen filozofski problem – formulisan, na osnovu američke socijalne psihologije, na sledeći način: da li su kulturne potrebe, podmirivane sredstvima masovne komunikacije, izvorne u odnosu na ta podmirivanja, ili, naprotiv, nastaju kao vrsta veštački izazvane lažne svesti, koju nameću pošiljaoci kulturnih materijala.⁴ Ovaj problem – koji je naročito u Americi izazvao veliku diskusiju – izgleda sholastički, jer pokušaji da se on reši na empirijskom nivou sigurno vode neuspehu. Pa ipak, on je bitan za teoriju estetske kulture, naročito onu koja teži formulisanju praktičnih direktiva. Zato ćemo u većini teorijskih predstavljanja u ovoj oblasti – i kod nas – bez teškoće pronaći razmatranja pravog karaktera estetskih potreba masovne publike. Ovu dilemu poljski autori se trude pre da zaobiđu negoli da je jednoznačno reše; oni pokazuju da je prepoznavanje estetskih potreba publike u stvari nemoguće izvan okvira određenih aktuelnom praksom. Tipičan predstavnik ovakvog pogleda je Kšištof Teodor Teplic (Krzysztof Teodor Toeplitz).

Takozvane estetske potrebe ili želje televizijskih gledalaca – piše on – mogu se konstatovati jedino u praksi. Nemoguće je otkriti društvenu potrebu za nekom vrstom sadržine ili forme dok god se ona ne eksponuje u odgovarajućem obliku:

⁴ J. Mikulowski Pomorski, nav. delo, str. 46.

verovatno zato što prethodna stvaralačka potreba uopšte ne postoji, katalog potreba publike iscrpljuje se u onome što ona već zna. Otuda sigurno postoji specifičan konzervativizam televizijskog gledališta, njegovo generalno zadovoljstvo gledanim programom. Publika utiče na estetiku televizije samo utoliko što manifestuje svoje preferencije u pogledu postojećih formi.⁵

No, i ovim preferencijama neko upravlja, kako ispravno pokazuje J. Mikulovski Pomorski, pri čemu recept izgleda dosta jednostavan: nezavisno od toga da li odgovaraju na društvenu potrebu ili, pak, treba da je izazovu, date sadržine saopštenja moraju da budu predstavljene kao nešto što gledalac veoma mnogo želi, i što najviše odgovara kakvo njegovim sklonostima tako i njegovim gledalačkim kompetencijama. Nova sadržina, unapred najavljena kao nova i teška, nema izgleda da stekne popularnost, ali će biti prihvaćena kao vredna, potrebna i poželjna, ako se reklamira kao pristupačna, i ona koja odgovara najdubljim, mada još neispoljenim, željama gledalaca.⁶

Teplic ipak priznaje da su u komercijalnoj masovnoj kulturi sadržine i forme zavisne od „imaginarnog gledaoca koga se producenti [...] boje da vredeju ili da kod njega izgube poverenje, narušavajući njegova fundamentalna moralna ili estetska uverenja.”⁷ To se odnosi i na televiziju u socijalističkim zemljama, mada se u praksi, kao što znamo, nije uvek računalo na potrebe, sklonosti ili, prosto, stvarno znanje gledalaca, niti se vodilo računa o tome da li će im informativne i umetničke vrednosti televizijske produkcije odgovarati.

Ipak, formulacija Teplica nije potpuna u još jednom smislu. Ona sugerise zavisnost televizije samo od „imaginarnog” gledaoca; u televiziji je, ipak – drukčije negoli u književnosti – proces sporazumevanja sa stvarnim primaocem dosta brz, da bi taj stvarni primalac – a ne samo onaj koga je zamislio producent – donekle mogao da utiče na sadržinu i formu saopštenja. U televiziji se, u znatno većoj meri nego u književnosti, ostvaruje postulat prelaska sa „širenja” na

⁵ K.T. Toeplitz, *Podgladanie na odległość (Promatranje u daljinu)*, WAiF, Varšava, 1979, str. 12.

⁶ J. Mikulowski Pomorski, nav. delo, str. 172.

⁷ K.T. Toeplitz, *Mieszkańcy masowej wyobraźni (Stanownicy masowne maści)*, PIW, Varšava, 1972, str. 55.

„komunikaciju“; upravo se tu, više nego igde drugde, realizuje autentični dijalog između stvaraoaca i primaoca saopštenja, a njegov konačni oblik sve češće biva rezultat ovog dijaloga. Zato Teplic na kraju ukazuje na nekoliko konkretnih grupa koje, po njegovom mišljenju, manifestuje poljsko televizijsko gledalište. „Potreba za fabulama“ i „potreba za slikama“ ispoljavaju se naročito u situacijama kad televizije iz nekakvih razloga nema, i svedoče o specifičnoj psihičkoj defektnosti televizijskih gledalaca: naviknuti na posmatranje već sređenih slika, oni ne uspevaju da svoje vantelevizijske opservacije samostalno organizuju u vremenski i prostorni red; svet im bez te organizacije izgleda dosadan, pa se zato radije vraćaju gotovim fabulama i kompoziciji sveta sa ekrana.⁸ Pošto je za ovu defektnost nesumnjivo odgovorna sama televizija, njeno nametljivo, skoro stalno prisustvo u našim domovima – ovom pitanju ćemo se vratiti kad budemo govorili o uticaju televizije na estetsku kulturu.

Međutim, televizijsko gledalište takođe uspeva da artikulise svoje konkretno određene potrebe – ne toliko molbenim ili pohvalnim pismima koliko neprotestovanjem. Naravno, ono to čini vršeći izbor među raznim postojećim programima. Među ovako artikulisanim potrebama u prvi plan se ističe – po Teplicovom mišljenju – potreba za kičom. „Pravi kič danas sve više proizvode sredstva masovne komunikacije, sa samom televizijom na čelu (...) ovaj kič je često diktiran popustljivošću prema zahtevima publike“.⁹ Da bi ovu tezu dokazao, Teplic analizira popularnost umetničkog klizanja kod poljske televizijske publike, i ne samo nje. Ovde odlučujući glas nesumnjivo imaju producenti programa koji tim užasno dosadnim, jednoličnim spektaklima ispunjavaju mnoge duge zimske večeri; ali činjenica je da publika uopšte ne protestuje; ona to očigledno voli. A voli to – tvrdi Teplic – zato što voli kič; umetničko klizanje je „svet jevtine lepote“ koji tu potrebu za kičem podmiruje.¹⁰

⁸ K.T. Toeplitz, *Podgadanje na odlaglošč*, str. 29-31.

⁹ Isto, str. 14.

¹⁰ Isto, str. 54.

Poslednja, ali za Teplica verovatno najvažnija, estetska potreba televizijskog gledaoca, o kojoj on najviše raspravlja, jeste potreba za rasonodom. Rodoslov savremene pojave rasonode, a takođe one koju realizuju sredstva masovne komunikacije, Teplic izvodi, za Hojzingom (Huizinga) – iz istorije razvoja ludičkih formi, iz istorije zabave.

U svetu zabave izdvajaju se izvesne grupe koje se nekako zabavljaju u ime svih ostalih (ti ostali daju im na to mandat – *primedba V.K.*). Te grupe su ili – kao u savremenoj zapadnoj kulturi – određeni krugovi društvene elite čije su zabave na izgled privatne, ipak odmah referisane širokoj masi putem štampe, filma ili televizije, ili su, pak, profesionalna društva čiji je zadatak da drugima pruže rasonodu. U ove druge spadaju pre svega glumci, pevači, učesnici svih vrsta spektakala, ali takođe i sportisti.¹¹

¹¹ K.T. Toeplitz, *Mieszkańcy masowej wyobraźni*, str. 90-91.

Ostali se ograničavaju na ulogu „posmatrača”.

Kao u svakom predstavničkom sistemu, tako se i ovde može dogoditi da se priznati reprezentanti pozabave nečim što zabavlja njih same, ali što ne zabavlja ljude koje predstavljaju, iz čega ne proizlazi da će ovi ljudi svoje „delegate” odmah voditi na pravi put ili ih prosto zameniti novima. Pošto takva mogućnost ne postoji, društvo nesvesno bira drugi put za uklanjanje nastalog konflikta ukusa: predaje se didaktičkim manipulacijama reprezentanata i počinje da voli ono što oni vole. Masa koja se u festivalskim amfiteatrima njiše u ritmu sumnjivih šlagera i sto puta šira (mada rasuta) masa koja ne isključuje prijemnike pri prenosu tog spektakla, mada bi ne samo dobar ukus već i elementarno zdrav razum nalagao da to učini (jer posredi nisu samo „devojke kamermana”) – te mase su Društvo koje neguje Estetsku Kulturu.

Teplic se ugleda na koncepciju R. Hogarta (R. Hoggart) prema kojoj je potreba za rasonodom nastala kod ljudi koji su u svakodnevnom životu lišeni bilo kakvih jasnih „estetskih” momenata; i danas je zabava sfera za podmirivanje kulturnih

potreba koje primaju i akceptuju samo oni čija prava, glavna životna aktivnost ne sadrži elemente zabave, igre, umetnosti (kažemo „samo”, mada je njih velika većina).

Široko shvaćen „dvor” – znači, svi društveno privilegovani krugovi – ne oseća tako jako ili uopšte ne oseća potrebu za zabavom kao posebnom aktivnošću ili formom, jer u svom realnom životu obično dobija dovoljnu satisfakciju. Međutim, zabava je, kao specijalizovana aktivnost, pre svega potrebna „galeriji”, kao sredstvo za odvajanje od neprijatne i monotone materije njenog života. Razonoda je, dakle, u samom svom korenu, eskapada, način odvajanja od stvarnosti, zaboravljanja na nju – ona je negacija realnog života. (...) Povećano traženje zabave je direktno proporcionalno razvoju savremenog industrijskog sistema i povećavanju broja industrijskih radnika, a takođe i široko shvaćenih „platežnika” – mase radnika velikih administrativnih i birokratskih institucija.¹²

Pa ipak, Teplic nije baš tako strog prema televizijskoj zabavi, kako bi to moglo izgledati iz navoda. „Sumnjiva mi izgleda već sama podela na zabavni i nezabavni program” – piše on.¹³ Upravo u televiziji dolazi do najvećeg mogućnog poturanja granica između zabave i umetnosti. Gledalac koji želi da se razonodi – a takav čini većinu – time se još ne deklarise kao kulturni primitivac. Bitno je čime on želi da se razonodi, koje konkretne sadržine stavlja pod pojam zabave. Kako iskustvo uči, često su to sadržine koje na neki način imaju veliki kulturni optičaj, a uključene su u beskrajnu homogenizovanu supstancu televizijskog programa. Za mnoge gledaoce, „zabava” je definicija koja zamenjuje „estetski doživljaj” ili mu je čak nadređena – i teoretičari to moraju imati u vidu.

Ovde pokazana višeznačnost pojma zabave ukazuje na izvesnu opštu zakonitost. Analizirajući potrebe televizijskog gledališta, proučavaoci složeno konstatuju da je to *nejedinstveno* gledalište – pa su, dakle, i njegove estetske

¹² K.T. Toeplitz, *Szkie edynburskie, czyli system telewizji, (Edinburške skice ili televizijski sistem)*, PIW, Varšava, 1979, str. 72-74.

¹³ K.T. Toeplitz, *Podglądanie na odległość*, str. 115.

potrebe raznovrsne. „Homogenizacija”, toliko kritikovana u prvim teorijama masovne kulture, ovde dobija opravdanje: na televiziji će sadržine različitih vrsta, tipova i nivoa naći svoje gledaoce, jer one sve odgovaraju nekakvim stvarnim, mada još neispoljenim potrebama. Danas ova prvobitna kritika masovne kulture gubi svoj *raison d'être* Neophodna je – piše J. Mikulovski Pomorski – promena sociološke perspektive te kritike: polazište više ne može da bude slika masovnog, već vizija *pluralističkog* društva.¹⁴

¹⁴ Mikulowski Pomorski, nav. delo, str. 163.

ESTETSKA PONUDA TELEVIZIJE

U teorijama kulture koje nastaju na Zapadu, kao i u terminologiji koja se upotrebljava za neteorijski opis savremenih kulturnih pojava nastao je šezdesetih i sedamdesetih godina prelom: sve manje se govori o „masovnoj kulturi”, a sve češće o „popularnoj kulturi”; dok je prvi termin bio pejorativno obojen, a glavna mana masovne kulture je trebalo da bude trivijalizacija modela „visoke” kulture, dotle se popularna kultura razmatrala kao autonomna sfera kulturnih ponašanja, koja raspolaže vlastitom hijerarhijom vrednosti, sfera koja je čak, preuzimajući elemente „visoke” kulture, nezavisna od nje; nije od nje „niža”, nije njena karikatura (kakva je bila masovna kultura), jer ima svoju vlastitu meru. Popularna kultura, u uverenju njenih pobornika, sposobna je čak da stvara remek-dela koja bez nje – to znači, bez njenih tehnika, ali i bez njene hijerarhije vrednosti i intelektualnih dostignuća – ne bi mogla da nastanu.

Ovaj prelazak sa apsolutne kritike masovne kulture na skoro apologiju popularne kulture imao je osnovu u promenama teorijske perspektive, a naročito u prihvatanju druge platforme poređenja. Kao što poljski autori često ističu, za „masovnu kulturu” takva platforma poređenja bila je tradicionalna „visoka” kultura koja obuhvata najvrednija umetnička dostignuća, svojstvena uskim, elitnim društvenim klasama; u poređenju sa njom, masovna kultura kao da je zaostajala. Međutim, za „popularnu kulturu”

poredbena tačka je kulturni haos, „nekultura” velikih društvenih grupa, lišena bilo kakvih modela i vrednosti – koja je *de facto* prethodila razvoju formi masovne kulture; naspram toga, vrednosti koje nose sredstva masovnog popularisanja nisu osiromašene ili trivijalizacija, već, naprotiv, predlog nekakvog kulturnog poretka tamo gde ga dotle uopšte nije bilo. Dakle, popularna kultura za većinu nije kulturni regres i propust, već napredak i spas.

U američkoj sociologiji kulture – često u radovima njenih vodećih predstavnika – još šezdesetih godina postojalo je uverenje da televizija, uopšte uzev, nema vrednih estetskih sadržina, ili da ih ima tek uzgred. Alvin Tofler (Alvin Toffler) na primer, u svom radu *Culture Consumers* (1964) zadržava naziv „kultura” za lepe umetnosti, umetnosti velikog optičaja, za „visoku” ili čak elitnu kulturu (mada ovo poslednje određenje nije pravo, jer se knjiga upravo tiče širokog popularisanja toflerovski shvaćene kulture u američkom društvu pedesetih i šezdesetih godina). Svakako, to što proizvode Holivud, popularni magazini, džez, kao i televizija – za Toflera nije kultura.¹⁵

¹⁵ A. Toffler, *Culture Consumers*, Njujork, 1973, str. 10.

U Poljskoj ovakav način mišljenja nije nikad prihvaćen. Delimice zato što se sâma televizija kod nas razvijala drukčije nego u Americi – mada autori koji svoje radove posvećuju analizi američke televizije, kao J. Teplic i J. Fuksjevič (J. Fuksiewicz), ne poriču u njoj značajan udeo programa velikih estetskih ambicija, programa koji uz to imaju i zaista korisnu vaspitnu funkciju. Ovde je nesumnjivo značajnu ulogu odigrala knjiga *Masovna kultura* A. Kloskovske (A. Kosłowska) koja je za sve kasnije poljske proučavaoce postala, verovatno zaslužno, neborivi autoritet u ovoj oblasti. U ovom radu Kloskovska je upozoravala na jednoznačno suprotstavljanje masovne kulture umetnosti višeg nivoa. Jer proces homogenizacije kulture, opisan u ovoj knjizi, ima dva aspekta: u njemu se devalvira umetnost višeg nivoa, ali se, istovremeno, sve više oplemenjuje „niska”

¹⁶ A. Kloskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona (Masovna kultura. Kritika i odbrana)*, PWN, Varšava, 1964, str. 393.

produkcija, čak i ako je to u početku bila veoma primitivna rasonoda. Zahvaljujući tome, na televiziji nastaju mnoge nove vrste dela koja bogate riznicu vrednosti više kulture. Teorijski je moguć – piše Kloskowska – televizijski program bez ikakvih elemenata koji bi se u celini mogli suprotstavljati umetnosti višeg nivoa.¹⁶

Imajući na umu ova upozorenja, poljski autori uopšte ne prave takva suprotstavljanja, iako to ne znači da su istomišljenici s obzirom na estetsku sadržinu televizijskog programa. Spor i dalje traje, ali je pomeren u drugi plan. Najopštije uzev, on se odnosi na to da li je televizija sredstvo komunikacije i popularisanja kulturnih vrednosti proizvedenih u drugim oblastima, te da li je sposobna da kreira (i da li zaista kreira) svoje vlastite, originalne vrednosti. Drugim rečima, reč je o tome da li postoji posebna „televizijska umetnost“, specifično „televizijsko stvaralaštvo“?

UTICAJ TELEVIZIJE NA ESTETSKU KULTURU

O uticaju sredstava masovne komunikacije na razne oblasti društvene svesti mnogo se govori i piše, često u tonu optimističkog oduševljenja, još češće u tonu crnog proricanja i totalne osude. Ovaj uticaj je sigurno umereniji nego što misle zastupnici oba ova krajnja stanovišta, makar samo zato što je iznutra izdiferenciran, a pozitivni i negativni faktori se uzajamno neutralizuju. Ipak, nipošto se ne može poreći da je taj uticaj ogroman – preko mase saopštenja koja nas preplavljuje, i neobuhvatnog *quantuma* vremena koje tim saopštenjima posvećujemo. Takođe, uticaj masovnih medija na relativno autonomnu, na biološkom i kulturnom nasleđu zasnovanu sferu svesti, kakva je estetska kultura, ne može se potcenjivati, s obzirom na razmere i lestvicu pojava.

Nismo uvek svesni te lestvice, pa ovde vredni navesti nekoliko brojeva. Nesumnjivo je da se od savremenih oblika komunikacije televizija pokazala najekspanzivnijom. Brojevi koji

određuju veličinu televizijske produkcije – makar samo umetničke i *quasi*-umetničke – mogu da izazovu vrtoglavicu. Dovoljno je pomenuti samo neke serije američke televizije – kao *Gradić Pejton*, *Bonanca* ili *Virđžinian*, od kojih je svaka još 1973 prešla broj od 500 realizovanih fragmenata, što znači više stotina časova neprekidne emisije; a ove serije (i mnoge druge) istim tempom su i dalje proizvođene i emitovane.¹⁷ Ova produkcija uopšte ne ide u prazno. Kako proizlazi iz ispitivanja, u razvijenim zemljama stalni gledaoci televizije predstavljaju 97-98% populacije; ovakav uspeh nikada nije postigao nijedan oblik komunikacije, čak ni (ranije) radio ili (kasnije) muzički prenosi *hi-fi* na trakama i pločama. Već početkom šezdesetih godina – kako izveštava J. Teplic – u prosečnoj američkoj porodici televizor je u proseku bio uključen 5 časova i 36 minuta dnevno.¹⁸ Toj se meri mi sigurno još ni danas ne približavamo, i to ne iz tehničkih razloga (manje prijemnika, manje programa, kraće vreme emitovanja), već zbog načelno drukčijih kulturnih sklonosti, zbog drugačije strukture slobodnog vremena. Pa ipak, i kod nas je fenomen masovnog ili, prosto, opšteg prijema televizijskih emisija dostigao značajne, čak zabrinjavajuće razmere. Istraživanje B. Sulkovskog (B.Sulkowski) u vezi s recepcijom jednog bloka „Studija 2” pokazuje da je više od polovine odraslih stanovnika Lođa provelo pred televizorom uglavnom čitav dan (sa pauzama), dok je 21 do 180 osoba praktično gledala čitav program koji je trajao od podneva do kasno u noć.¹⁹ Ove razmere i lestvica pojava koja se njima izražava primoravaju proučavaoce da se ozbiljno pozabave problemima uticaja televizije na estetsku kulturu društva.

Prvi veliki talas kritike masovne kulture, pedesetih godina – između ostalih, T.S. Eliot, Dž. Orvel (G. Orwell), A. Malro (A. Malreaux) Odn (W.H. Auden), D. Makdonald (D.Mac Donald), E. Van den Hag (E. Van den Haag), H. Arent (H. Arendt) – talas koji je pokrenuo, između ostalog, i pitanje estetskog osiromašenja gledalaca, imao je taj nedostatak što se (s malobrojnim izuzecima)

¹⁷ V.: K.T.Toeplitz, *Szkiec edynburskie*, str. 117

¹⁸ J.Toeplitz, *Film i telewizja w USA (Film i televizija u SAD)*, WAiF, Varšava, 1964, str. 23.

¹⁹ B.Sulkowski, „Odbiorcze uzytki rozrywki telewizyjnej. Sredniowieczny karnawal a show współczesny. („Kako gledaoci koriste televizijske zabave. Srednjovekovni karneval i savremeni šou”); „Przekazy i Opinie”, 1977, br. 2, str. 98.

koncentrisao na trenutne efekte uticaja medija. Tako su vršena i proučavanja: često je njihov jedini cilj bilo dokumentovanje štetnog uticaja konkretnog televizijskog programa na pogaede, moral i estetsku svest gledalaca. Tek kasnije se shvatilo da se taj uticaj javlja – ako ga uopšte ima – jedino prilikom dugotrajnog uticanja.²⁰ Kasnije su se pojavile druge krajnosti. Dok su prvi kritičari pridavali prevelik značaj štetnom uticaju konkretnih sadržina emisija, drugi su se sve manje uzbuđivali zbog sadržine, pošto su izvor svakog zla (kao i svakog dobra) nalazili u formalnoj, strukturalnoj, organizatorskoj, tehničkoj specifičnosti televizijskog medija; krajnji predstavnik ovakvog mišljenja bio je Maršal Makluan (Marshall McLuhan) sa svojom formulom *medium is the message*; predstava o prirodi medija sasvim je određivala njegova pesimistička – ili optimistička – proročanstva u vezi sa kulturnim uticajem datog sredstva. Na svaki način, Makluan je bio utoliko u pravu (mada je to preterano formulisao) što su, u izvesnom periodu, mnogi primaoci masovnih komunikacija na Zapadu – a iz razumljivih razloga još više kod nas – zaista videli dati medij, naročito televiziju, kao jednorodnu celinu, a ne kao idejno različite, pa čak i suprotne izveštaje

Čini mi se da je bar ponekad – i pored ispravne Makluanove sugestije – teško razlikovati uticaj kulturnog medija od uticaja sadržina koje on nosi; prilikom analize istraživačkih i teorijskih shvatanja televizije treba odlučno razdvojiti ta dva estetska (i uopšte, kulturna) uticaja. Dakle, jedno je pitanje kako samo postojanje televizije kao specifičnog medija utiče na način viđenja i interpretiranja sveta, a sasvim drugo je pitanje kako na kulturu utiču sadržine televizijskih programa na datom mestu i u datom vremenu.

Analizirajući estetske potrebe televizijskog gledališta, poljski teoretičari su uglavnom isticali dijalektički proces formiranja tih potreba: one delimice prestiču program, ali se pod njegovim uticajem menjaju i evoluiraju, da bi mu opet – u novoj situaciji – davale „narudžbine” i podsticaje

(ovde se, ipak, pojavilo i mišljenje da su estetske potrebe gledališta sasvim zavisne od dotadašnje „hrane” koju daje televizija i da se one artikulišu isključivo u okviru forme i sadržina koje je ona već realizovala). Naročito je dragoceno razlikovanje i opisivanje, u pomenutim radovima, takvih specifičnih potreba televizijske publike kao što su potreba za „fabulama i slikama” (koja u suštini znači nestajanje individualne sposobnosti za organizaciju opažaja, uz narkotičnu „televizijsku glad” koja otuda proizilazi), potreba za „posmatranjem krišom” (koja teoretičarima sugeriše misao o uključivanju „nekoristoljubive radoznalosti” u okvir savremenih estetskih kategorija), i potreba za „ličnim prisustvom”, verovatno najsimptomatičnija kulturna pojava našeg vremena. Poljski autori se sasvim okreću gledištu da se problem potreba – kao uostalom i svih problema televizijskog gledališta – ne može tretirati *en masse*, da je ovde neophodan pluralizam pristupa; gledalište jeste (i sigurno će ostati) veoma izdiferencirano – dakle, raznovrsno, ponekad čak unutar sebe suprotstavljeno – a njegove estetske potrebe, preferencije i zadovoljenja postoje i postojaće.

U tome šta poljski teoretičari pišu na temu estetske ponude televizije, najvažniji su, izgleda, pokušaji da se dokaže njena umetnička posebnost. Prema pogledima koji su ovde predstavljeni, televizija ne samo da prenosi vrednosti koje su proizvedene u drugim oblastima već stvara i svoje, koje su drugde nedostižne, a temelje se u novim umetničkim mogućnostima i jedinstvenoj društvenoj situaciji zaista opšteg prijema. Zastupnici ovakvog mišljenja se pri tom pozivaju na razna obrazloženja. Specifičnost „televizijske umetnosti” i televizijske estetike oni traže u sledećem: u „reprodukciji stvarnosti”, što predstavlja početnu, pripremnu televizijsku komunikaciju, organizovanje stvarnosti i „manipulisanje” njome, makar putem izbora objekata, perspektiva, uglova viđenja; u estetiци reportaže, koja se rukovodi logikom (ili nelogičnošću) stvarnih događaja, i najpotpunije

podmiruje potrebu za „gledanjem krišom u daljinu”; u oplemenjivanju zabave koja – uglavnom zbog sve veće integracije umetničkih i neumetničkih formi – postaje nadređena kategorija televizijske estetike. Sva ova obrazloženja zvuče uverljivo i mogu da budu osnova daljih vrednih analiza. Nije uspeo, po mom mišljenju, pokušaj da se dokaže mogućnost estetskog uticaja televizije (ili bilo kog drugog medija) u uslovima „disperzivne percepcije”

Razmatrajući uticaj televizije na estetsku kulturu, poljski teoretičari ne potcenjuju neophodne i značajne razlike u tom predmetu. Oni jasno odvajaju problem estetskog uticaja novog medija od uticaja pojedinačnih emisija. Naglašavajući ogromne zasluge televizije za estetsku kulturu, oni takođe vide i opasnost koju ona nosi, negativne kulturne efekte njenog postojanja i uticanja. Uglavnom se mnogo ističe aktivnost gledalaca u formiranju (interpretiranju i definisanju do kraja) televizijskih „estetskih predmeta” i čitave televizijske estetike, koja funkcioniše uopšte (mada je prisutno i široko se obrazlaže mišljenje o persuativnoj snazi televizije, koja i u oblasti formiranja estetske kulture ruši sve prepreke). Najzad, poljski autori ne zapostavljaju činjenicu da se značajan deo televizijskog uticaja odvija pomoću i preko drugih umetničkih oblasti, što vodi zanimljivim zaključcima u vezi s promenama čitavog savremenog stvaralaštva pod uticajem novog medija i njegove masovne recepcije.

Pažljivi čitalac je sigurno zapazio da se u ovom radu ponavlja uglavnom mali krug imena i naslova. To uopšte ne znači da se u tom krugu nalazi sva poljska teorija televizije i njene percepcije; naprotiv, ona već danas obuhvata desetine tomova i stotine naučnih članaka. Stvar je u tome što većina autora ne raspravlja o problemu uloge televizije u estetskoj kulturi, ili to čini tek površno. Ima tu mnogo vrednih socioloških radova – često cenjenih autora kao što su J. Kubin (J. Kubin), J. Rudzki (J. Rudzki), A. Sjićinjski (A. Siciński), K. Žigulski (K. Zygulski) – koji ipak ne prelaze prag kvalitativne

analize kulturne sadržine televizijskih emisija i njihove percepcije. S druge strane, ima kritičko-esejističkih publikacija (na primer, radovi Fuksjeviča) koji ipak ne polažu prava na naučno proučavanje problematike. Ima elaborata koji su daleko od pravila naučne savesnosti, koji suviše podležu „presiji vremena” ili, prosto, političkim narudžbinama – kao neki radovi J. Koblevske (J. Koblewska). Najzad, ima mnogih, često veoma vrednih „semiotičkih” interpretacija televizijskih pojava (A. Kloskowska, S. Żulkjewski /S. Zólkiewski/ i njegovi učenici, teoretičari masovnog komuniciranja), radova kojima se može staviti opšta zamerka kakvu je jasno formulisao K. Żygulski:

Dvadeseti vek, razvoj masovne kulture, a naročito televizije, odlikuje novi period – izrazite prevage vizuelnih, spektakularnih, teatarskih elemenata u kulturi najširih ljudskih masa. Po svojoj genezi i strukturi, to su elementi stariji od književnosti, jače su ukorenjeni u društvenoj tradiciji, jače utiču na pojedinca i zajednicu. To su takođe elementi čija analiza i interpretacija zahtevaju širi pojmovni i metodološki aparat od onog koji nude nauka o književnosti i lingvistika. Pokušavajući da svaku sliku veštački tretira kao znak, putem analogije sa jezikom, ovakva analiza sve više zapada u jalove, formalističke i, obično, sekundarne spekulacije. Pokušaj sličnog „čitanja” društvenih mehanizama prijema televizije naivan je u samoj pretpostavci. Nova uloga slike i spektakla u kulturi zatekla je mnoge naše intelektualne sredine nepripremljene, upravo zato što su se one pokolenjima kulturno formirale skoro isključivo na književnim proučavanjima, što su čitale i pročitavale ne videći i ne učestvujući. Nije lako promeniti ovakav stav, i zato se može očekivati da će masovnoj kulturi i televiziji još dugo upućivati proteste i zamerke ljudi koji su, iz istorijske perspektive, epigoni ikonoboraca.²¹

Značajan nedostatak poljske televizijske estetike je nedostatak proučavanja i teorijskih razmatranja u dve specifične oblasti: u vezi s uticajem televizije na estetsku osetljivost dece i s obzirom

²¹ K. Żygulski, „Epigoni obrozoburstwa” („Epigoni ikonoborstwa”), „Przekazy i Opinie”, 1977, br. 1, str. 31–32.

²² Alvin Tofler piše da je, prema podacima National Art Materials Trade Association broj „nedeljnih slikara“ u SAD, u periodu 1950-60 – dakle, u periodu burnog razvoja televizijskog gledališta – porastao sa 30 na 40 miliona, a 1963. je više od milion lica uzimalo časove slikanja. Televizija može da ima – i u stvari je imala – znatan udeo u razvoju ovog pokreta. Godine 1957. jedna mala televizijska stanica u San Fransisku pripremila je prosvetni program o japanskoj slikarskoj tehnici. Pošto je program imao elemente obuke njegova autorka je gledaocima predložila da kupe amaterski komplet za ovu vrstu slikarstva. Uprkos skeptičnim predviđanjima šefova, stanica je prodala preko 14 hiljada kompleta, a sâm program su kupile 53 druge stanice (*Culture Consumers*, str. 20).

na masovno amatersko stvaralaštvo. Ovo drugo uopšte nije marginalna pojava, kakvom bi bili skloni da je smatraju neki naši autori, a uticaj televizije na njen razvoj – kako se vidi iz proučavanja obavljenih na Zapadu – može se pokazati kao značajan kulturni fenomen.²²

Kao što se vidi, poljska „estetika televizijskog gledaoca“, mada je dala mnoge vredne misli, zapažanja i hipoteze, ipak sadrži mnoge problematske praznine, a što je najvažnije, bar dosad se ne uklapa niukakvu koherentnu teorijsku celinu, bilo u radovima kakvog konkretnog autora, bilo na principu kompilacije, u radovima raznih autora. Nema u tome ničeg čudnog, jer naša refleksija o estetskoj kulturi i njenim uzajamnim vezama sa televizijskom produkcijom nema proučavalačko-empirijsku osnovu koja bi omogućila da se ove intuicije i hipoteze preobrase u naučne radove. Izvesne nade u popravljjanje situacije pruža danas otkrivanje istraživačkih materijala koji su gomilani proteklih godina, ali koji nisu bili publikovani; neka od tih proučavanja vredno je objaviti i danas – i njihovo objavljivanje sigurno će teoretičarima dati priliku da utemelje (ili obore) neke svoje tvrdnje i mišljenja. Ipak, u te „oslobođene“ empirijske radove ne treba polagati prevelike nade. Ipak su rezultati proučavanja televizije uvek nalik na samu televiziju; postoji, dakle, strah da će slika koja se iz tih proučavanja pojavi biti isto tako istorijska, samo trenutno važna i danas već neaktuelna, kao i televizijska produkcija tog perioda. Za istoričare je i to dragoceno. Za teoretičare koji žele da upoznaju pravu prirodu novog medija, njegove stvaralačke mogućnosti, njegovo mesto i ulogu u estetskoj kulturi – to je premalo. Dakle, biće potrebno da se široko razviju nova proučavanja današnje televizije i njenog današnjeg estetskog uticaja.

Prevela s poljskog
Ljubica Rosić

Boguslav Sulkovski

PARADOKSI „TELEVIZIJSKE UMETNOSTI”

U teorijskim razmatranjima televizije uvek se iznova sreće pitanje o suštini, o glavnoj determinanti televizijske umetnosti. Teorija pojava pošla je od rasprava o specifično televizičnome i još uvek je na njima. Teorijska odstupanja imaju čisto spoznajnu svrhu, ali među praktičarima – stvaraocima i televizijskim rediteljima – to može da stvori iluziju da je „pogađanje” suštine televizijske umetnosti pomoću određenih stilizacijskih intervencija i formalističkih metoda, kadra da stvori poruke koje mogu da računaju na najširi društveni prijem i najviše ocene.

Dosadašnja istraživanja suštine televizijske umetnosti pomoću sinhroničkog metoda i istovremenog usmeravanja pažnje na celu građu televizijske slike ne uzimaju u obzir problem raznorodnih tradicija, prenetih spolja i tek ovde; na televiziji, prilagođenih novim potrebama. Čak i ako jeste nova umetnost, televizija ipak odgovara mnogo ranije formiranim potrebama, ukusima i društvenom interesovanju. Ova vrsta poruke nije samo rezultat određenih tehničkih pronalazaka već izrasta i iz određene tradicije međuljudskih kontakata, njihovog načina zabavljanja, razmene informacija, itd. Lako je primetiti koliko je mnogo zabavnih formi, danas karakterističnih za televiziju, ranije funkcionisalo u pozorištu, pa u bioskopu.

Uopšteno možemo reći da su u razvoju televizijske materije, bar što se tiče podmirjenja potreba primalaca za zabavom, vidljive dve glavne tradicije. S jedne strane televizija je, kućni bioskop, pozorište, svakodnevni roman, i istovremeno opereta. Televizija posvećuje neobično mnogo pažnje našoj sklonosti ka preživljavanju fabularne fikcije, našoj potrebi da slušamo i gledamo najrazličitije priče, umetnički bolje ili lošije urađene. Nema sumnje da su takve društvene potrebe ranije podmirivali pozorište i književnost, kao i film. Televizija je, ipak, na začuđujući način uspela da uveliča ovu potrebu za fantazijom, maštanjem i posmatranjem drugih. Istraživanja su pokazala da smo u slobodnim danima spremni da vidimo i po nekoliko spektakla koji se emituju jedan iza drugog.

Druga tradicija koju televizija koristi za zapošljavanje svojih neiscrpnih emisionih snaga jeste tradicija *stricte* ludička. Televiziji se često zamera da ograničava međuljudske kontakte, da uništava društveni život i isključuje aktivnu zabavu. To se događa, ali ne zbog smanjenja ludičkih potreba u industrijskim društvima. Aktivne zabave povlače se pred načelom polovičnog podmirenja ludičkih potreba kroz posredne rasonode koje ipak imitiraju stare igre i zabave, zasnovane na neposrednom učestvovanju. Sportski prenos, televizijski turnir, revija i šou pružaju slike zabava koje u ime gledalaca upražnjavaju ljudi u studiju. *Tele-Eho* je nastavak običaja i duha društvenog, književnog salona*.

Postavimo prvu tezu. Ako televizijska materija potiče iz bar dva pomenuta izvora, a o televiziji se može razmišljati i kao o novinama, onda nejednorodnost te materije postaje očigledna. U svakom od tih slučajeva televizijska umetnost označava sposobnost pravljenja različitih stvari: jedno je umetnost pričanja izmišljenih priča, drugo je aktiviranje u zabavi, treće je, pak, umetnost informisanja i ubeđivanja. Ako su ove forme čovekove aktivnosti oduvek služile različitim ciljevima, je li moguće da one na malom ekranu čine jednu koherentnu celinu?

Evo, sad, druge teze. Uverenje u mogućnost pronalaženja univerzalnog principa televizije može izbrisati granice između zabave i umetnosti. Tada, s jedne strane, estetizirajuća, stilizovana zabava gubi dioniski, karnevalski duh distancirajući se uzdržljivo od nesublirnih načina rasonode kojima se ljudi koriste u neposrednim društvenim kontaktima. Primera za takve opasnosti ne manjka. Na malim ekranima stalno gledamo slike zabava lišenih spontanosti, koje su već izgubile dobru atmosferu nekontrolisane radosti, ali zbog hipertrofirane stilizacije uopšte nisu napredovale do nivoa umetnosti. Televizijska zabava često gubi duh starijih zabava koje su bile zasnovane na učestvovanju, ali dosad, umesto njih, nije predložila ništa novo. S druge strane, baš umetnost na televiziji neobično često odabira ciljeve koje je tradicionalno ostvarivala zabava. Psihologija društva, zapravo, i za umetnost i za zabavu govori da je to „život trenutkom“, ali je taj „život trenutkom“ u velikoj umetnosti čitava večnost, dok je u zabavi to epizoda.¹

* *Tele-Eho* je poznata emisija poljske televizije koja se može uporediti sa poznatim zapadnim „talking show“ emisijama. U studio se pozivaju predstavnici različitih zanimanja i stepena obrazovanja, pa se u salonskoj scenografiji vode vrlo živi, spontani razgovori o najrazličitijim stvarima. Najveća pažnja se obraća na ispravan poljski književni jezik. – *prim. prev.*

Zanatska umetnost, međutim, na sve otvoreniji način želi da od sredstava informacije ostvari jednokratne, trenutne i aktuelne ciljeve zabave.

Odmah priznajmo da, uz saglasnost većine primalaca, masovne fabularne fikcije ne pružaju toliko „katharsis” koliko površinsko „opuštanje”. Televizija je stvorila – ili, radije, izvukla na površinu – umetnost iz drugog kruga, sa trenutnim ciljevima, umetnost kulturno-partikularnu, naročito serije. Paradoksalna je stvar da se seriji od više nastavaka lako može da sakrije estetička i intelektualna neoriginalnost. Umetnost, koja umesto univerzalnim dimenzijama, teži aktuelnosti i stvaranju dobrog raspoloženja s druge strane ekrana, približava se zabavi. Takvoj umetnosti pretilo ono što je Clodimjež Sappak (Włodzimierz Sappak) nazvao „estetičkim dampingom”². Traženje univerzalne premise televizijske umetnosti prikazuje situaciju u kojoj se našla masovna kultura u kojoj umetničko delo treba da opslužuje primaoca, a zabava postaje nešto što treba da ga uči i vaspitava. Tako se dva glavna aspekta masovne kulture po svojim intencijama opasno približavaju jedan drugom, i u sredstvima masovne informacije pojavljuje se, zapravo, novi kvalitet koji ipak ne bi trebalo nazvati „televizijskom umetnošću”.

Zadržimo se malo na prvoj mogućnosti, kad je zadatak televizije da gledaocu pruža estetička uzbuđenja i spoznajne podstreke. U tom smislu neophodno je povući osnovnu razliku između mimetičkog doživljaja i doživljaja mimikrije. Pojam mimikrije obuhvata samo onu fabularnu fikciju u sredstvima informisanja koja ne izaziva zaista estetičke stavove – ne doseže do razine umetnosti. O mimetičkoj umetnosti može se govoriti samo u situaciji kada se u fabularnim porukama pojavljuju sadržine sposobne da izazovu klasični doživljaj *katharsis*.

Socijalni psiholozi i kritičari masovne kulture, poput Edgara Morena (Morin), odavno su приметili da doživljaj masovne fikcije stvara sasvim specifičnu primalačku motivaciju. Ovu zabavljачku umetnost – koju umetnici-zanatlije stvaraju prema petrifikovanim stilskim normama vesterna, kriminala, porodične sage – primalac tretira prilično instrumentalno i površno. Od pojma *katharsis* ovde su prikladniji pojmovi projekcija-identifikacija, sublimacija, zamenski doživljaji, itd.³ Uvek se ističe da takvo površno preživljavanje fabularne

² W. Sappak, *Televizija i my (Televizija i mi)*, Varšava, 1976, str. 117.

³ E. Morin, *Kino i wobražnia (Film i mašta)*, Varšava, 1975, str. 116.

fikcije u neznatnoj meri poštuje formalne vrednosti dela, a u mnogo većoj njegove emocionalne funkcije i asocijacije. Doživljaj mimikrije ne apsorbuje pažnju načinom prikazivanja stvarnosti, ali trenutno gradi neposredan osećajni odnos prema toj stvarnosti, najčešće bajkolikoj, mada detaljno ispunjenoj realijama. Brza projekcija u doživljaju mimikrije pruža gledaocu prijetnost zapažanja sopstvenih subjektivnih iskustava, osobina, kompleksa u fiktivnom svetu i kod fiktivnih heroja; to je bacanje subjektivnosti u svet fikcije, manje ili više umetničke.

Naravno, ne podleže svaka fikcija tako grozničavoj sanjarskoj potrebi. **Mimesis prave umetnosti usporava ove projekcione tokove**, nije samo aluzija na emocionalna iskustva koja gledalac donosi iz spoljnog sveta. **Pravo umetničko delo je u stanju da odbrani sopstvenu emocionalnu i spoznajnu vrednost**, i pomaže nam da formulišemo sasvim nova iskustva. Stari ljudi su govorili: „ko čita, živi više puta”; no, možemo li to isto da kažemo za serijska fabularna iskustva?

Po mišljenju Edgara Morena, projekciju u doživljavanju umetnosti neizostavno prati suprotan mehanizam identifikacije. Taj doživljaj se zasniva na upijanju fiktivnog heroja i fiktivnog sveta u ličnost primaoca. Identifikacija nije sanjanje, nije bacanje subjektivnog ja na delo, već je pre pasivno utvrđivanje sličnosti, mada je, opet, pre svega reč o osećajnom podleganju sugestiji dela. Spregu projekcije i identifikacije izvesni autori i psiholozi zapažaju u doživljaju svake umetničke fikcije, dakle i one s našeg nivoa mimikrije i one sa nivoa mimesis. Ipak, takva tačka gledišta ne bi označavala polove, i ne bi koristila opisu pretnji koje nosi televizija. Ključna okolnost je činjenica da kontakt sa mimikrijom masovne kulture vodi užurbanim i rastrzanim projekcijama-identifikacijama koje se iscrpljuju na samom doživljaju... Gledajući mahinalno po nekoliko programa dnevno, možemo i da ne primetimo da je bar jedan od njih zahtevao od primaoca drukčiji stav. – U međuvremenu, posmatranje načina predstavljanja sveta, vrednovanje formalnih vrлина dela, građenje ocena i stavova o celini mogli bi toliko da uspore doživljaj da procesi projekcije-identifikacije mogu da budu mnogo manje spontani. Na to je sigurno mislio Hose Ortega-i-Gaset (Jose Ortega y Gasset) kad je govorio o „dehumanizaciji umetnosti”; „humanistički” realizovana umetnost na televiziji je pre na onom nivou mimikrije⁴.

⁴ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacija sztuki (Dehumanizacija umetnosti)*, Varšava, 1979

U psihologiji se umetnost odavno tumači na način koji je danas najpogodniji u odnosu na umetnosti iz sredstava masovnih medija. Teorija kompenzacije i sublimacije, koju je iznela psihoanaliza, u osnovi je pre ukazivala na sadržinu negoli na formu, i delo je posmatrala pre svega instrumentalno.⁵ Čovek u umetnosti, u fabulama, traži mogućnosti za sublimaciju svojih nagonskih potreba, za smanjenje emocionalnih napetosti. Čini se da tako jednostrano viđenje izvora estetskog doživljaja bolje objašnjava doživljaj mimikrije negoli zaista mimetički doživljaj. Serijski pravljen umetnost brzo daje površno smirenje, težeći na svakom mestu perspektivi *happy end*a. Doživljaj mimikrije je čin odricanja od duboko bolnog saznanja o čoveku, u zamenu za mogućnost postizanja psihičkog konfora. To je suština onoga što je Frojd (Freud) nazivao kulturnim odricanjem. Fabularna mimikrija na televiziji ne pokreće otvorene i uznemiravajuće probleme već nas zagovara i muči osećanjem sigurnosti. A kada se pojavi na televiziji, prava umetnost nas zatiče nespemne za takav primalački rizik.

Umetnost preti pravim slikama, često i bolnim, produbljuje egzistencijalnu tajnu i prirodu društvenih sukoba. Čak i oslobađajući nas na kraju od straha i patnje, ukazivanjem na ponovljivost čovekovog nemira, ona nas ne ostavlja u atmosferi nekritične euforije i sigurnosti, na čemu mimikrija ne štedi.

U jednom posmatranju vođenom na nasumičnom uzorku stanovnika velikog industrijskog grada pokazalo se da konflikt sfere mimesis i mimikrije dolazi do izražaja baš u kontaktima s televizijom. Masovna kultura, a naročito televizija, osvojila je monopol za pružanje fabularnih estetičkih doživljaja. Umetnost u obliku neposrednih dodira sa primaocem – znači, van okvira masovne kulture – zauzima jedva 7,5% društvenog vremena određenog za nekomercijalnu delatnost i razonodu.

Istovremeno, masovna zabava, u šta je uključen i prijem fabularnih fikcija, zauzima 58% tog društvenog vremena.⁶ Redovan dodir s ustanovama umetnosti, kao što su pozorište i bioskop, održava najviše tek svaki deseti stanovnik velike aglomeracije. Dakle, proporcije mimikrije i mimesisa, one koje obavezuju na televiziji, odlučuju o estetičkoj kompetenciji ogromnog dela društva. Danas, kada se književna kultura ne nasleđuje s društvenim položajem i statusom, kada društveno-

⁵ S. Freud, „Kultura jako źródło cierpień“, u: *Człowiek, religia, kultura*, (Kultura kao izvor patnje, u: *Čovek, religija, kultura*), Varšava, 1975.

⁶ B. Sułkowski, „Sztuka i kultura masowa w świadomości odbiorczej“ (Umetnost i masovna kultura u primalačkoj svesti), „Przekazy i opinie“, 1980, br. 2.

-književne zabave ne predstavljaju čestu društvenu instituciju, sredstva masovnih medija moraju da preuzmu deo tih obaveza i aspiracija. Prihvatanju te odgovornosti ne prija brisanje granica između mimikrije i mimesisa, korišćenje spretnim produkcijskim zanatlijama, lepo poentiranom pričom s nevažnom problematikom, i formom koja se malo može zapaziti. Serija s najlepšim poučnim namerama i beskonačnim brojem nastavaka neće primaocu zameniti jednokratno umetničko delo koje je nastalo u spontanom stvaralačkom činu. Takvi su specifični problemi „televizijske umetnosti” kada se ona poziva na fabularne sadržaje. Sasvim druga pitanja i sumnje odnose se na zabavu u užem smislu, zabavu koja izostavlja estetičku funkciju...

Ludičku funkciju na otvoreni način realizuju različiti, beskrajni recitali i pevački mozaici, obično slučajni varijeteti, retko kabarei i komedije, ali i kvizovi na temu koju je predložio neki anonim, tele-turniri koji markiraju visoki ulog, vodvilji koji dokumentuju istorijsko osećanje za humor, šou programi sa stepenicama i perjem ne samo na šuširima, raznobojne revije u fabričkim halama, itd., itd.

Ludička funkcija na televiziji još uvek se razvija na osnovu tradicije neposrednih zabava koje pretpostavljaju učestvovanje. Emocije gledaoca sportskog prenosa ili televizijskog turnira jedva da su i trag duha borbe na borilištu. Svakojake revije i zabavni mozaici teže da bar markiraju atmosferu koja je pratila učesnike nekadašnjeg ludičkog rituala ili svetkovine.

Elektronska zabava trudi se da gledaocu sugeriše kako su glumci u studiju, zvezde i tamo okupljena publika njegovi predstavnici koji izražavaju njegov ukus i potrebe za zabavom, te njegove ocene prihvataju kao sopstvene. Dobra zabava traje sve dok pojačava ovu iluziju sudelovanja. Kada tog stanja trenutnog zaborava nestane, primalac zauzima stav distancirane uzdržljivosti i estetizujuće kritičnosti u odnosu na zabavu koja po svojoj prirodi zahteva učestvovanje; i sve se završava sleganjem ramena. Ludička funkcija podržavana je u primalačkim reakcijama mehanizmom koji je suprotan estetičkoj funkciji. Tako mimesis umetnosti i televizijska zabava ludičkog karaktera stoje na suprotnim polovima, dok u sredinu treba smestiti dvoznačnu karakteristiku fabularne mimikrije.

Psihičkoj aktivizaciji gledaoca zabavnog programa služe i takvi trikovi kao što je slobodan, „improvizovan” način ponašanja izvođača, glumaca i zvezda u studiju, njihovi lični pozivi gledaocu, kao i reakcije publike neposredno okupljene u studiju, koja kao da igra ulogu tradicionalne klake. Sve su to

pokušaji izbacivanja gledaoca iz atmosfere uzdržane kontemplacije i davanja spontanosti njegovom stavu. Okupljanje makar i najmanjeg broja gledalaca u studiju treba da garantuje specifičnost ludičke funkcije: za nas su nevažne reakcije drugih kada gledamo tragediju ili, možda, melodramu, ali za dobru zabavu neophodan je prateći smeh.

U primeni sličnih trikova i metoda neki kritičari televizijske zabave primećuju opasnost od „pseudointegracije”. Po njihovom mišljenju elektronska zabava je već definitivno potvrdila raniji raspad zajednica i društvenih veza koje su nekada združivale ljude u, na primer, tradicionalnoj svetkovini ili karnevalskoj povorci. Smatraju da se zabava koja se suviše nametljivo koristi slikama zajedničkog delovanja, koja lako i trivijalno demonstrira osećanje zajedništva, izlaže zamerka za hipokriziju. Međutim, eksperimentalna posmatranja društva svedoče koliko je za primaoca televizijske zabave važna makar i ta iluzija neposrednog kontakta s glumcima u studiju – iluzija zajedničke akcije s drugim učesnicima⁷. Neki govore da je jedno biti „zajedno” u zabavi, a nešto sasvim drugo posmatrati zabavu „zajedno” s drugim gledaocima u isto vreme. Eksperimentalna istraživanja dokazuju koliko je još uvek živa tradicija interakcijske zabave licem u lice u stavovima gledalaca elektronske zabave, kako rado brišemo granice između biti „zajedno u” i biti „zajedno sa”.

Ovakva se teza ipak može potvrditi jedino putem eksperimenata, a ne istraživanjem frekvencije sedenja pred televizorima – znači, ne određivanjem stepena „gledanosti” ovog ili onog programa. Jer, o frekvenciji gledanja odlučuju pre svega običajni faktori dnevnog rasporeda, a ne toliko objektivna privlačnost televizijskih spektakla. Ova pojava ostaje obično nedocenjena prilikom različitih istraživanja auditorija. I tako, na primer, činjenica da je seriju „Tekući život” gledalo 72% gledalaca malo je važna ako želimo da ocenimo društvenu privlačnost fabularne mimikrije tog tipa. Trebalo bi proveriti koji deo gledališta bi gledao i sam najavni slajd kad bi se emitovao u 21 čas.

Vratimo se ipak funkciji *stricte* ludičkoj. Da bismo ocenili koja vrsta elektronske zabave dovodi gledaoce u euforično stanje, nije dovoljno ispitivanje gledanosti, mnogo je suvislije istraživati koji su programi ostavili trag u sećanju i uticali na emocije gledalaca. Čini se da društvena istraživanja ukazuju na

⁷ B. Sulkowski, „Odbiorcze użytki rozrywki telewizyjnej”, u: *Telewizja i społeczeństwo*, (Primalačke koristi televizijske zabave, u: *Telewizja i društvo*), Varšava, 1980.

to da je teško govoriti o atmosferi dobre zabave u velikogradskim sredinama za vreme raskošnih revija i u odnosu na beskrajan pohod pevačica. Zajednička osobina programa koji su dobili visoke ocene, čak i kada su bili emitovani van visokofrekventne satnice, bila je zapravo stilizacija na spontane, improvizovane susrete i demonstrativno otvaranje prema kontaktu s primaocem koji sedi ispred televizora. Primaoci zabave prihvataju ne samo sve pokušaje stvaranja iluzije neposrednog kontakta, već primećuju, osim toga, i slike neposrednih interakcija koje se odigravaju između glumaca u studiju. Pomeranje primalačkih ocena od stilizovane zabave prema umetnosti, prema estetizujućoj slici u pravcu interakcijske predstave, možda svedoči o univerzalnijem fenomenu. Prosečni gledalac, svake večeri zasipan fabularnom mimikrijom koja retko dostiže nivo mimesisa, u sećanju zadržava programe suprotne vrste. On se obraća drugom osnovnom izvoru zabave – razonodi koja imitira aktivnost i delovanje u zajednici. Objektivno posmatrajući stvar, ljudi odvojeni staklom TV ekrana, izolovani u svoja četiri zida, treba da pronađu duh vremena pomoću zamenskog doživljaja, posmatrajući slike u kojima projekcija-identifikacija pronalazi osnovu u fiktivnom heroju i u fiktivnoj fabuli. Tako stvari izgledaju kada istražujemo šta ljudi najradije gledaju. Ali kad istražujemo šta je ostalo u sećanju i šta je uticalo na maštu, onda ti isti ljudi iznenada otkrivaju potrebu za učestvovanjem u događanju čiji tok, kako se zavaravaju naši predstavnici u studiju, zavisi od volje primaoca; a u svakom slučaju, taj događaj još nije zatvoren.

Dosadašnja zapažanja treba da sugerišu da dvostruka tradicija zabave neobično živo funkcioniše na televiziji i u društvenom prijemu. Da bi se opisalo funkcionisanje dve glavne kategorije zabave – estetičke i ludičke – potrebno je pozvati se na sasvim drugačije pojmove. Jedno je umetnost pričanja fabula i različitih dogodovština, a drugo je umetnost uvlačenja u zabavu, jer se svaka od njih poziva na različite potrebe čoveka. Kritičari i teoretičari koji na televiziju dolaze obučeni na analizama filma, skloni su da apsolutizuju estetičku funkciju, rastežući je na celokupnu mnogosadržinsku televizijsku materiju. U vezi s tom materijom lako je primenjivati semiološke metode, ali se može sumnjati u to da će takve strukturalizacije očuvati svoju vrednost kako u odnosu na umetnički obrađenu viziju tako i u odnosu na poruku koja negira estetičku kontemplaciju.

Čini se, međutim, da se obični primaoci televizije apsolutizuju u odnosu na celu materiju njene ludičke funkcije. Ljudi su

spremni da i fabularnu funkciju sa nivoa mimesisa posmatraju u kategoriji zabave a, u svakom slučaju, i ovde preteže hedonistička motivacija. Uopšteno, ovaj problem je, u odnosu na sredstva masovnog medija, posmatrao i opisao Vilber Stivenson (Wilbur Stephenson)⁸. Prema mišljenju ovog autora, masovna kultura jedino u premisama davaoca ispunjava različite funkcije, pruža opuštanje, obrazuje stavove i individualnost, pojačava osećanje narodne identifikacije, itd. Kada bi, pak, običan primalac bio svestan svih tih zadataka, odmor i rasonoda ispred televizora za njega bi postali mukotrpan napor. Za obične kontakte s masovnom kulturom u psihološkim ispitivanjima se ispostavlja da su osnovne hedonističke motivacije, uže ili šire shvaćene. Na sličan način ludičku funkciju, ovog puta samo televizije, apsolutizuje socijalni psiholog Harold Mendelson⁹. Ključ analize za ovog autora jeste onaj faktor dvostrane komunikacije, aktivnosti i saučesništva koji je svojstven interakcijskoj zabavi, a ne fabularnim slikama. Mendelson opisuje samo one elemente televizijske umetnosti koji pojačavaju euforiju i osećanje neposrednog radosnog delovanja u društvenoj zajednici. Prihvatajući da u takvim trenucima dodirujemo tajnu televizičnosti, ovaj autor zaboravlja na mnogo dijalektičnije posmatranje te pojave kod autora čije koncepcije koristi. Naime, Dejvid Horton (David Horton) i Alan Stros (Alan Strauss) u recepciji televizije jasno razlikuju tip „para-društvenog” doživljaja i tip zamenskog doživljaja¹⁰. Zamenski doživljaji (na primer, primanje umetničke fikcije) potpuno odustaju od bilo kakve iluzije dvostranih kontakata između davaoca i primaoca. Ovde imamo posla sa zatvorenim porukama čiji doživljaj zahteva koncentraciju na predmet, uživljavanje i upijanje vizije fiktivnog sveta. Stav ovih autora pomaže da se zapazi igra primalačkih stavova između umetnosti i zabave, između zamenskog i, moglo bi se reći, interakcijskog, doživljaja. Izgleda da se televizijska materija nalazi između ta dva pola. Ako bismo čak i mogli da opišemo sve to bogatstvo istim jezikom semioloških kategorija, neizbežno bismo izbrisali granice tamo gde su one društveno značajne, a analiza poruke bi se drastično mimoišla s društvenom psihologijom.

⁸ W. Stephenson, *The Play Theory of Mass Communication*, The University of Chicago Press, London, 1967, str. 48.

⁹ H. Mendelson, *Mass Entertainment*, New Haven, 1966.

¹⁰ D. Horton, A. Strauss, „Interaction in Audience-Participation, Shows” *American Journal of Sociology*, 1957, str. 5.

Brisanje granica između umetnosti i zabave u televizijskom stvaralaštvu ima do sada samo nepoželjne efekte. Tvorce programa, koji vode poreklo iz prijateljskih susreta, kao da prati stalan nemir: da možda ne predlažu zabavu koja nije dovoljno dostojanstvena, da li ta zabava ima dovoljno subliman estetički okvir, neće li rasejanom gledaocu pred televizorom ona izgledati suviše plitka? Izgleda da su autori masovne zabave preobuzeti ne toliko šansom stvaranja spontane atmosfere u kontaktima među stranama, koliko problemima estetičkih i didaktičkih kriterija unetih u zabavu spolja. Oni mešaju suštinu interakcije s estetizujućom kontemplacijom koja zahteva distancu. Zabava prekrivena zamišljenošću gubi svežinu, postaje nešto za gledanje, ali već na granici dosade. Međutim, i do nečeg većeg od zabave takode joj je daleko. Pogrešno i loše usmereno raspoloženje stvaralaca zabave prate slične sklonosti gledalaca. Čak i kad je izgledalo da su u eksperimentalnom posmatranju odrasli gledaoci podlegli sugestiji radosnog učestvovanja u događajima na ekranu, kada su na trenutak imali iluziju veselog partnerstva, odmah su zatim u razgovoru s ispitivačem povlačili svoju neuzdržanost. Nesigurno su se pitali da li je njihov raniji smeh bio dostojanstven i inteligentan, da se nisu smejali trivijalnim stvarima? Vladimir Sapak se čudi ozbiljnosti sa kojom ljudi danas raspravljaju o televiziji.

S druge strane, televizijski autori nastoje da umetnost približe ideji mudre zabave, ali ipak ostvaruju samo neku pogubnu ideju umetnosti za korist aktuelnog trenutka, koja primaoca ostavlja u najboljem raspoloženju, u potpunom psihičkom konforu. Večne egzistencijalne probleme i otvorene društvene sukobe takva umetnost-zabava na zapanjujući način poistovećuje sa *happy-endom* i površnim solidarizmom, a fabularnu fikciju na nivou realija i rekvizita koji pedantno prikazuju dokument mešaju, kroz „sitan realizam”, s bajkolikom ideologijom. Ako primalac ovu mimikriju prihvata jednako sa sferom mimesis, onda takva zabava neizbežno infantilizuje odraslog čoveka. Gledalac koji već nije u stanju da se kao dete igra u zabavi „gotovo učestvujući”, rado gleda bajke kada se na ekranu pojave ubice, agenti, nevoljene princeze, romantične lutalice, zgodni momci u ratu i prosečni ljudi bez talenta koji prave vrtoglave karijere. Mešajući estetičke ciljeve sa ludičkim televizija je stvorila fenomen serije, jer se baš serija poziva na stav više svojstven čoveku koji igra na sreću nego onome ko prima umetnost. Iz nedelje u nedelju gledamo peripetije starih poznanika s ekrana, na koje smo donekle uspeli da se naviknemo, i više se nalazimo u situaciji očekivanja prijateljskog susreta nego osvežavajućeg estetičkog doživljaja.

Laka uznemirenost za sudbinu heroja i hir scenariste iste su prirode kao i očekivanje brojeva za lotu. Samo što u sferi neiskrene mimikrije na kraju uvek pobeđujemo, a u svetu ozbiljne igre na sreću – nikada.

Znači da je i materija televizije u svojoj suštini nejedinstvena i da se doživljaji primaoca pred ekranom razvijaju u bar dva različita pravca. Ako izgleda da se ovi doživljaji pod sugestijom poruka naše televizije približavaju i mešaju, onda imamo posla sa novom vrednošću: gledalac gubi originalni ukus tradicije iz koje potiče konkretna zabava. Kada umetnost meša funkciju sa zabavom, na ekranu se možda rađa nešto što možemo nazvati „univerzalnim bićem televizije”, ali to ne bi trebalo nazivati „televizijskom umetnošću”. Teorija televizijske poruke ne treba da ostane pod uticajem iste nesreće koja je dodirnula televizijsku praksu.

Preveo s poljskog
Milan Duškov

Eugenjuš Vilks

O SIMBOLIČNOSTI TELEVIZIJE

U mnogim raspravama o „specifičnosti televizije” i „karakterističnim odlikama televizije” obično se ističu sledeće osobenosti televizijskog spektakla:¹ neposrednost komunikacije; sinkretičnost (prisustvo dokumentarnih i fiktivnih elemenata); kamernost u pogledu kako stilistike tako i prijema)²; improvizacija³. Upoređujući film i televiziju, Aleksander Kumor navodi tri osnovna svojstva koja karakterišu televiziju, i istovremeno je razlikuju od filma; to su

- 1) drukčije forme prijema,
- 2) drukčije socijalno-kulturne funkcije,
- 3) viši stepen uniformisanosti sadržina.⁴

Kšištof Teodor Teplic (Krzysztof Teodor Toeplitz) u knjizi *Promatranje u daljinu*⁵ pokušava da na intuitivnom nivou, i rukovodeći se premisama realizatorske prakse, formuliše izvesne zakonitosti koje su (da upotrebim terminologiju tradicionalne poetike) „stilističke” i „kompozicione” determinante televizijskog spektakla. Pri tom se kompleks ovih determinanti može interpretirati kao specifična normativna televizijska poetika. Polazeći od Makluanove (McLuhan) pretpostavke da „sredstvo komunikacije

¹ Termin S. Kuševskog; v. S. Kuszewski, *Widowisko telewizyjne (Televizijski spektakl)*, WAiF, Varšava, 1971, str. 44.

² Isto, str. 16-52.

³ Upor. W. Sappak, *Telewizja i mv (Televizija i mi)*, PIW, Varšava, 1976, str. 120-123.

⁴ A. Kumor, „Film a telewizja (wybrane zagadnienia metodologiczne) /Film i televizija (izabrani metodološki problemi) / u: *Współczesne problemy metodologii filmu: materiały Ogólnopolskiej Sesji Filmoznawczej (Savremeni problemi metodologije filma: materijali Opštepoljskog simpozijuma o nauci o filmu)*, prired. A. Helman, 21-23 aprila 1975, US, Katovice, 1977, str. 60.

⁵ K.T. Toeplitz, *Podglądanie na odległość*, WAiF, Varšava, 1979.

modifikuje sadržine koje prikazuje, prilagođavajući ih svojoj specifičnosti”⁶; autor tvrdi, na primer, da je „televizijski film (...) film bliskih planova, kamerniji film”⁷, i odatle izvlači zaključak da ove uslove na poseban način ispunjava ljudsko lice pokazivano izbliza, dok „na televiziji ne izlaze dobro veoma razrađene scene širokih, opisnih i epskih dimenzija”⁸. Ipak, neki delovi navedenog rada odnose se istovremeno na problematiku koja bi se mogla na početku nazvati „sociologijom televizijskih formi” ili „televizijskom pragmatikom”. Autor govori, na primer, o „provincijalizmu” televizije (to jest o rezonanci prijema koji je najčešće ograničen na jednu zemlju) i tu, dakle, primenjuje sociološku tačku gledišta; on takođe navodi odlike dobrog programa, u koje ubraja veštinu „hvatanja ljudi i događaja u procesu nastajanja”⁹, kao i radoznalost, shvaćenu kao načelo koje organizuje spektakl; ovde, dakle, primenjuje pragmatičnu tačku gledišta.¹⁰ Postupak koji se odlikuje neprestanom promenom metodološke optike – kako pokazuje primer Teplica – karakteristična je odlika većine radova posvećenih televiziji.

Relativno najpotpunije i najkoherentnije izgleda stav da se televizijski spektakl tretira u najopštije shvaćenim kategorijama dokumentarizma. Na primer, Rejmond Vilijams (Raymond Williams) u knjizi *Television-Technology and Cultural Form* (1974) ističe mozaičnost i raznovrsnost televizijskog spektakla naglašavajući momenat „slaganja” vrsta datog spektakla s načinom registrovanja slike i zvuka, pri čemu vodeću ulogu u programu priznaje paradokumentarnim formama. Ovaj pravac mišljenja – posredno, mada vidno, inspirisan tradicijom Bazena (Bazin) i Krakauera (Kracauer) – u

⁶ Isto, str. 150

⁷ Isto, str. 160

⁸ Isto, str. 159

⁹ Isto, str. 79

¹⁰ Šta ovde razumem pod definicijom „pragmatika” potrudio sam se da objasnim u članku „Wokół pragmatyki języka filmowego (O pragmatice filmskiego języka)”, u: *Język artystyczny (Umetnički jezik)* priredio A. Vilkon, US, Katowice, 1978.

prvi plan ističe reproduktivnost televizijskog prikazivanja i njegovu vernost prema materijalnoj stvarnosti. Ove premise su u poljskoj literaturi najpunije realizovane u monografiji Aleksandera Kumora, u kojoj dominantnu ulogu igraju kategorije reprodukcije, autentizma, materije – pri čemu se (veoma značajna primedba!) „kategorija autentizma može stepenovati”¹¹, a ta mogućnost stepenovanja se, između ostalog, zasniva na kvalitativnoj diferencijaciji televizijskih formi. U ovom članku služim se odabranim konstatacijama „reproduktivne” orijentacije i tretiram ih kao pogodno polazište za razmatranja simboličnosti televizijske komunikacije. U filozofiji, estetici, antropologiji i istoriji umetnosti pojam simbola je nesumnjivo jedan od najvišeznačajnijih i ponajviše opterećenih terminološkom tradicijom. Već sama oprezna i, istovremeno, uverljiva razlučenja u ovoj oblasti nesumnjivo bi dala dovoljno materijala za široku raspravu. Ona bi zahtevala posebno tretiranje i najvažnijih savremenih koncepcija simbola, među kojima počasno mesto zauzimaju psihoanalitičke inspiracije. Kao što je poznato, Frojd (Freud) je sve simbole (u mitovima snovima, umetnosti) tretirao kao simptome seksualnosti i uopšteni izraz pojedinačnog predmeta, dok je njegov „veliki antagonist” Jung imao suprotno shvatanje: simbol, po njemu, treba tumačiti počev od posebnih, pojedinačnih elemenata, pa ići ka uopštavajima, idejama koje se, opet, nalaze u osnovi konstituisanja arhetipova, shvaćenih kao „faktori i motivi koji sistematizuju izvesne psihičke elemente, dajući im formu slika (treba ih zvati arhetipovima) i to uvek na način koji se prepoznaje tek na osnovu dobijenog rezultata. Oni pretežu svest i može se pretpostaviti da predstavljaju strukturne dominante psihe uopšte”. Ne upuštajući se dublje u probleme funkcija i vrsta arhetipova (senka, anima, star, mudrac, čovekova Ja), ovde treba istaći da su za Junga simboli, pre svega, izrazi nesvesnog. „Simboli su” – kako kaže Antonio Moreno – „u ovoj koncepciji (...) slike sadržaja koji pretežno izlaze izvan svesti i izazivaju utisak tajne. Oni su najviše moguće izražavanje nečega što se može

¹¹ A. Kumor: *Telewizja. Teoria – percepcja – wvchowanie* (Televizija, Teorija – percepcija – vaspitanje), PWN, Varšava, 1976, str. 126.

predosetiti, ali što još nije potpuno poznato posmatraču".¹² A Mirča Elijade (Mircea Eliade) piše: „Simbol otkriva izvesne strane stvarnosti – one najdublje – koje se opiru svim drugim sredstvima poznavanja. Slike, simboli, mitovi nisu neodgovorne igre psihe; oni odgovaraju izvesnoj potrebi i vrše izvesne funkcije: otkrivaju najskrivenije modalitete bića.”¹³ Simbolizam psihoanalitičke provenijencije imao je ogroman uticaj na savremeno shvatanje simbola i danas je nemoguće odvojiti se od njega. Proučavanje intelekta arhaičnog čoveka, kaže Elijade, ima ogroman značaj za otkrivanje slojeva nesvesnog – dakle, za dešifrovanje savremenih simbola i arhetipova. Pravac čitanja simbola (konkretum – opštost) koji je započeo Jung, nastavljen je (mimo osnovnih aksiomatskih razlika), rezultatima koji mnogo obećavaju zahvaljujući radovima fenomenološke orijentacije, koji stvaraju dobru osnovu za uopštenu koncepciju simbola i koji, s obzirom na ingardenovsku tradiciju, predstavljaju pažnje dostojno polazište za sva pitanja o simbolizmu televizijskih emisija.

Da bismo najpre razgraničili termine valja reći da ja, rukovodeći se uglavnom instrumentalno-praktičnim premisama, ne suprotstavljam jedan drugome pojmove „simbol” i „ikonički znak” – kako se to praktikuje u semiotičkoj tradiciji Morisa (Morris), jer je za njega simbol konvencionalan i ne-slučajan znak – i prihvatam definiciju simbola Mječislava Valisa (Mieczyslaw Walis)¹⁴, prema kojoj konstitucioni elemenat simbola nije konvencionalnost niti sličnost izgleda, već ova „teško uhvatljiva veza između simbola i predmeta koji se

¹² A. Moreno, *Jung, bogowie i człowiek współczesny* (*Jung, bogovi i savremeni čovek*), „Pax”, Varšava, 1973, str. 44.

¹³ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór eseów* (*Sacrum, mit, istorija. Izabrani eseji*), PIW, Varšava, 1970, str. 21.

¹⁴ M. Wallis, „Uwagi o symbolach” (Primedbe o simbolima), *Studia Semiotyczne*, 1977, VII. Na str. 91. autor daje sledeću definiciju: „Pod simbolom razumem predmet koji se može čulno opažati, koji postoji u prirodi ili ga je čovek stvorio, koji kod primaoca izaziva misao o predmetu drugačijem od njega samog – predmetu koji se može opaziti, može delimično opaziti ili se ne može opaziti – fizičkom ili psihičkom, stvarnom ili fantastičnom, konkretnom ili apstraktnom, empirijskom ili transcendentnom – ne na osnovu sličnog izgleda kao ikonički znak i ne na osnovu običaja ili dogovora, već na osnovu još neke druge, često teško uhvatljive veze između njega i predmeta koji on simbolizuje” (*kurziv moj* – E.V.)

simbolizuje". „Simbol može da bude reprezentovan” – piše Valis – „ikoničkim ili dogovorenim znakom. Takav ikonički znak koji reprezentuje simbol nazivam simboličkim znakom”. U razmišljanjima o likovnim umetnostima simboličkim znacima se pripisuju otvorenost, višeznačnost, više prirodna nego konvencionalna motivacija i specifična unutrašnja kompaktnost stvaralačkih elemenata, koja se sastoji u povećavanju vrednosti funkcijom koju je ponekad teško artikulirati.¹⁵ Ove, upola intuitivne sudove nalazimo – u novom, racionalizovanom obliku – u veoma inspirativnom članku Vladislava Struževskog (Wladyslaw Strózewski) „Pokušaj ontologije simbola”,¹⁶ koji predstavlja odgovor fenomenologa na veoma teška ontologijska pitanja u vezi sa simbolima. Osnovne kategorije kojima se Struževski služi jesu: semantička struktura (pokazni član a , pokazivani član b , semantička relacija R_s ; osim toga, član a „može”, opet, da bude sâm u određenoj vezi R_x sa izvesnim x koje utiče na ovakve ili onakve odlike ili funkcije koje se mogu razlikovati u a); simbolična struktura (a = simbol, b = simbolizovano); struktura simbola („predmetna struktura koja pripada isključivo pokaznom članu”). Autorovo rezonovanje se odnosi, što je u ovim razmatranjima važno, na „predmete konstituisane na osnovu vizuelnih iskustava” i predstavlja kontinuiranu koncepciju Ingardenove slike.¹⁷ Dakle, ovde pronalazimo tretiranje simbola kao intencionalnog predmeta slojevitog sistema:

- 1) fizička podloga (S_1),
- 2) predstavljeni predmet (S_2),
- 3) uopšteni predmet (S_3),
- 4) izdvojeni sadržaji (S_4).

¹⁵ Upor. J. Woźniakowski, „Symbol i alegoria wczoraj i dziś” (Simbol i alegorija juče i danas) u: *Czy artyści wolno się żenić? (Da li umetnik sme da se ženi?)*, PIW, Varšava, 1978.

¹⁶ W. Strózewski, „Próba ontologii symbolu” (Pokušaj ontologije simbola), u: *Studia z teorii poznania i filozofii wartości (Studija iz teorije saznanja i filozofije vrednosti)*, prir. V. Struževski, Ossolineum, Wrocław-Varšava-Krakov-Gdanjsk, 1978.

¹⁷ v. R. Ingarden, „O budowie obrazu” (O strukturi slike) u: *Studia z estetyki (Studije iz estetike)*, knj. 2, PIW, Varšava, 1958.

Ne upuštajući se u podrobniju karakteristiku pojedinačnih slojeva i upućujući zainteresovane na tekst autora, razmislimo (ostajući pri tom u krugu propozicija pomenutog članka) koje će od konstatacija, nastalih iz fenomenološkog shvatanja simbola, otkriti novu perspektivu koja možda više obećava s obzirom na simbolično razumevanje televizijske komunikacije?

Podimo od sažete karakteristike „egzistencijalne” osnove televizijske slike (po Ingardenovom shvatanju) – to jest, od tretiranja televizijske pojave kao sistema optičko-akustičkih impulsa, prema kojima subjekat, zauzimajući aktivan stav, priziva nekako slike konkretnih objekata (S_2), koristeći pri tom dodatne informacije i tretirajući te slike kao specifično kopiranje poznatih elemenata stvarnosti. Ova zakonitost, o kojoj se (naravno, u kontekstu drugog načina shvatanja) mnogo raspravljalo u radovima koji prihvataju kategoriju reprodukcije kao nadređenu, daje predstavu o vernosti televizije prema materijalnoj stvarnosti i istovremeno jasno pokazuje osećanje autentizma i „objektivnosti” relacija o toku registrovanih događaja. Nismo li, oslanjajući se na semantičko „ovde i sada”, ipak žrtva hipnotičke sugestije televizije? Ne poričem da „učešće” u realnom toku događaja – mogućnost njihovog registrovanja, pa čak i uticanja na njihov tok – postaje važan argument, ali ne povlači li to za sobom razumevanje u pogrešnom pravcu? Dakle, vratimo se i podimo *ab ovo* – to jest, od egzistencijalne osnove televizije (koju ćemo, zbog stvorenih „navika” gledalaca, porediti s filmom).

Ovde pažnju zaslužuju tri sledeće okolnosti:

1) redukovana (u poređenju s filmom) emisija svetlosnih signala u televiziji; kao što je poznato, filmski kadar omogućuje da se dobije 3 000 do 5 000 svetlosnih tačaka, dok ih televizijski ekran obično sadrži manje od 600;

2) prirodni, povećani kontrast kineskopske televizijske slike, koji proizilazi iz činjenice da se televizijska analizatorska lampa odlikuje mogućnošću povećanja

kontrastnost¹⁸; dodatni element „koji pojačava” navedenu zakonitost jeste činjenica da se kod bioskopskog gledaoca stvara suprotna gledalačka navika, prouzrokovana smanjenjem kontrasta slike prilikom filmske projekcije;

3) mogućnost regulacije osvetljenosti televizijske slike i njene jasnoće. Pošto su mogućnosti regulacije veoma velike, većina prijemnika ne dobija optimalni vizuelni signal – izrazitost slike podleže promeni; obično se gube najsitnije pojedinosti slike, smanjuje se sposobnost deljenja i broj gradacija polutonova koji se dađu razlikovati.¹⁹ Kao što vidimo, dakle, tehnički uslovi u znatnoj meri utiču na postojanje specifičnih i autonomnih svojstava slike, koja se mogu definisati kao preferiranje silueta. Potvrđuju ih iskustva s televizijskim projekcijama bioskopskih filmova, u toku kojih biva nečitljiva čitava kompozicija kadra i osvetljenja, ponekad vrlo suptilna. Preferiranje silueta stvara tendenciju ka redukovanju broja dominantnih elemenata slike na njihovu specifičnu izolaciju. Ovde dolazimo do neobično značajne zakonitosti, koja nije akcentovana u dosadašnjim proučavanjima televizije; naime, proces izolacije pogoduje shematizaciji, shvatanju date predstave kao uopštenog predmeta (S_3) – konačno, izvesnoj apstraktnosti shvatanja, odbacivanju redundantnih odlika koje ne konstituišu tipičnost. Javlja se, dakle, već tako isticana i navođena zakonitost, karakteristična za simbol, koju je otkrio Jung, a koja se zasniva na usmeravanju simbola od zbira pojedinosti ka uopštenju. Treba skrenuti pažnju na to da je Suzana K. Langer (Susanne K. Langer) mogućnost uopštavanja pripisivala, uistinu, diskurzivnim sistemima (uglavnom, verbalnom jeziku), ali je, raspravljajući o „simbolici predstava” tvrdila, ipak, da „nijedan sistem nije oslobođen obaveze logičnog formulisanja,

¹⁸ Upor. W. Dybczyński, *Filmow i telewizyjny sprzęt oświetleniowy (Filmska i televizijska oprema za rasvetu)*, WNT, Varšava, 1977, str. 18. Termin „kineskopska televizijska slika” uvodim da bih naznačio da se ovde radi o slici shvaćenoj u tehničkim kategorijama, a ne o njenoj fenomenološkoj interpretaciji.

¹⁹ Upor. W. Dybczyński, „Urządzenia odtwarzające a jakość obrazu projekcyjnego” (Uređaji za reprodukciju i kvalitet projekcione slike), „Kinotechnik”, mart-april, 1979, str. 8

konceptualizacije onoga što prenosi".²⁰ I tako se, prema ovome, može reći da se televizijska reportaža iz Amazona ne gleda kao slika konkretnih događaja i ljudi, merljivih u vremenu i prostoru, već, pre svega, kao nešto tipično, nešto što se približava univerzalizaciji shvatanja da je to što vidimo slika svih ili mnogih Indijanaca i da upravo u takvim uslovima žive mnogi (ili svi) Indijanci. Takvom načinu shvatanja, što izgleda veoma značajno, priključuju se elementi kulturnih konvencija koji ovo uopštavanje kao da stavljaju na tle svojih domaćih elemenata. Ko zna ne treba li u tome tražiti posebnu efikasnost propagandne televizije i nije li to prilog televizijskoj pragmatiki?

Pa ipak, navedene zakonitosti ne iscrpljuju problem simboličnosti televizije. Bio je u pravu Pol Ricoeur (Paul Ricoeur), kad je pisao da su „simbolički znaci nerazumljivi, jer njihov prvobitni, doslovni, javni smisao sâm analogno ukazuje na drugi smisao, dat isključivo u okviru njega (...). Ova nerazumljivost odlučuje o dubini simbola.²¹” Jer, da bi simbol nastao, moramo da ukažemo na vezu između simbola i simbolizovanog predmeta, vezu koju pominje M. Valis. Traženje ove veze je odlučujući momenat za razmatranja koja treba da dovedu do otkrivanja simbola. V. Struževski govde govori o takozvanim izdvojenim sadržinama (S_4). Do njih dolazimo zahvaljujući interpretativnoj negativnosti, iz koje proizlazi da sličnost nije isključiva funkcija simbola. I tako, ako se u televizijskoj predstavi čija se radnja odigrava u Africi pokaže leopard – onda su na nivou S_4 zaobiđene sve one njegove odlike koje određuju najopštije shvaćenu fizičnost, a pokazane one kojima pripada status apstraktnosti – u slučaju leoparda to će biti, na primer, hrabrost, nepopustljivost, inteligencija. Kako, između ostalih, tvrdi S.K. Langer – interpretaciju i izdvajanje sadržina u „simbolici predstava” uvek determiniše narativni kontekst. Ta je primedba

²⁰ S.K. Langer, *Nowy sens filozofii: rozważania o symbolach myśli, obrzędach i sztuce (Novi smisao filozofije: razmatranja o simbolima misli, obreda i umetnosti)*, PIW, Varšava, 1976, str. 166. [v. srpskohrvatski prevod A.] Spasića: S.K. Langer, *Filozofija u novom kijaču*, „Prosveta”, Beograd, 1968.

²¹ P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie (Egzistencija i hermeneutika. Rasprave o metodi)*, „Pa”, Varšava, 1975, str. 11.

nesumnjivo ispravna, ali se ona sigurno više odnosi na prethodne nivoe: S_2 i S_3 . Sada se, dakle, nameće prirodno i značajno pitanje o faktorima koji na neki način provociraju – u slučaju televizijske komunikacije – nastajanje tih, a ne drugih izdvojenih sadržina. I tako, uopšte uzev, njihovo je javljanje determinisano određenim načinom pokazivanja. Znači, postojanje kompleksa faktora, prethodno nazvanih preferiranjem siluete i tendencijom ka redukciji broja elemenata slike, jeste osnova konstituisanja transcendentnih, u odnosu na predstavljeni predmet, odlika prema subjektu repertoara; ova zakonitost ima odlučujući uticaj na simboličko shvatanje televizije. Nepostojanje šireg, sinhronog konteksta, koje je karakteristično za televizijsku sliku, pogoduje izvesnoj individualizaciji u tretiranju predstavljenih objekata i istovremeno predstavlja osnovu specifično televizijske simbolike, koja se ne zasniva na komplikovanim relacijama između elemenata slike (kao što se to događa u slučaju filma), već na simbolotvornim činovima, orijentisanim upravo na pojedince.

Na simboličku prirodu filma ukazivao je Edgar Moren (Edgar Morin) kad je pisao da „svaka filmska predstava nosi (...) u sebi naboj simbolike visokog napona, koji desetostruko pojačava kako osećajnu tako i značenjsku snagu slike”.²² U osnovi Morenovih razmišljanja nalazimo, s jedne strane, elemente antropološkog razmišljanja („svaka filmska slika je” – piše Moren – „simbolička, zato što film sadrži u sebi sva prvobitna bogatstva ljudskog duha”²³), a s druge strane, veoma izraženo opterećenje „gramatičkim” razumevanjem samog filma; autor, na primer, govori o simbolici fragmenta (krupni plan, „ameriken”, komentar, protivkomentar), simbolici pripadnosti (antropološki predmeti, kosmomorfna lica), simbolici analogija (na primer, morski talasi kao ekvivalenat tzv. unutrašnje bure), itd. Ne vodeći više računa o tome da li tako formulisani sudovi zaista mogu da budu potvrđeni kad

²² E. Morin, *Kino i wvobraznia (Bioskop i mašta)*, PIW, Varšava, 1975, str. 225

²³ Isto, str. 239.

je reč o filmu, jasno je da bi se oni teško mogli odnositi na televiziju čiji je način predstavljanja drugačiji. Specifičnost televizijske figuracije veoma je dobro predstavio Vladislav Orlovski (Władysław Orłowski): „Sitan rekvizit, prosto neprimetan u scenskom teatru, može se u televizijskom teatru izvući iz mase detalja, i temeljno analizovati. Mala stilska kutija ili japanska lepeza, snimljene izbliza, izvučene iz konteksta drugih predmeta, dobijaju naročiti smisao.”²⁴

Nameće se pitanje da li je glavna dimezija simbolotvornog čina, kakav je formiranje izdvojenih sadržina, unificirana ili, pak, pokazuje izvesnu gradaciju i dinamiku? Uzimajući u obzir bogatstvo i raznovrsnost televizijskih formi, izgleda da nećemo mnogo pogrešiti ako se izjasnimo za drugu od navedenih mogućnosti. Izlazi da se izdvojene sadržine mogu odlikovati različitim stepenom apstraktnosti (Struževski ovde govori o „jako” i „slaboj” semantičkoj strukturi). Ovde je reč o meri u kojoj je data odlika neodvojivo svojstvo prikazanog predmeta, u kojoj može samostalno da funkcioniše, da se nekako odvaja od predmeta i stiče autonomnost. U konkretnim slučajevima imamo posla sa dijalektičkom oscilacijom između dve krajnosti; veoma veliki uticaj na ovaj proces ima način televizijskog figuriranja koji određuju dve načelne opozicije:

- sinhrona figuracija – dijahrona figuracija;
- izolovana figuracija – kontekstualna figuracija.

One impliciraju postojanje četiri osnovna tipa televizijske figuracije:

- 1) sinhrono izolovana
- 2) sinhrono kontekstualna
- 3) dijahrono izolovana
- 4) dijahrono kontekstualna

Izgleda da se najveći stepen apstraktnosti postiče najpre u slučaju sinhrono izolovane, a zatim dijahrono izolovane figuracije. Obe ove vrste figuracija javljaju se u

²⁴ W. Orłowski, „Cydowny świat rzeczy zwyczajnych” (O teatrze telewizji) / Divni svet običnih stvari (O televizijskom teatru) / u: *Szkice o sztukach masowych w Polsce (Skice o masovnim umetnostima u Poljskoj)*, prir. A. Helman, M. Hopfinger, M. Račeva. Ossolineum, Wrocław-Varšava-Krakov-Gdanjsk, 1974, str. 129

televizijskom filmu Kšištofa Zanusija (Krzysztof Zanussi) *Licem u lice*. Prilikom predstavljanja glavnog junaka, kojeg tumači Pjotr Pavlovski (Piotr Pawlowski), dominira dijahrono izolovani tip. Zahvaljujući diskurzivnosti događaja, čiji je glavni subjekat pomenuti junak, a takođe, što izgleda jednako važno, zbog karaktera tih događaja – ovaj tip figuracije inicira konstituisanje sadržina vezanih s pojmovima kao što su svakodnevicu, prosečnost, egocentrizam. Dijahrono izolovani tip figuracije u filmu je suprotstavljen sinhrono izolovanom tipu (ovo suprotstavljanje kao da je glavno pravilo koje organizuje red u predstavljenom svetu) a sinhrono izolovani tip služi predstavljanju radnje begunca – Andžej Zavada (Andrzej Zawada). U tom pogledu je naročito izrazita scena očajničkog napora begunca da u kupatilo uđe kroz prozor – scena snimana izbliza, tako da se vide samo lice i ruke begunca čime se ističe njegova otuđenost u odnosu na zatečeni sistem i istovremeno prizivaju sadržine kao što su neobičnost, nesvakidašnjost, nužnost brze reakcije i potreba pomoći.

Primer o kojem smo govorili istovremeno potvrđuje pojavu gradacije apstraktnosti simbolotvornog čina na televiziji, dajući prvenstvo sinhrono izolovanoj figuraciji koja ne mora da bude trenutni sistem predmeta – a, u stvari, predstavljenog predmeta. Reč je pre o izvesnom načelnom kontinuitetu i nepromenljivosti sheme koja vizuelno konstituiše datu sliku u predstavljenom planu.

„Najčistiji” primer su svi tzv. detalji – dakle, predmeti koji su namerno eksponirani i važni za interpretaciju televizijske predstave. Ovde čak nije reč o tipičnom „simbolu” koji je stvorila pozorišna ili sliarska tradicija (na primer, zlatni rog), već o operisanju predmetima specifičnim za televiziju. Na primer, u mini reportaži televizijskog dnevnika koja pokazuje običan dan vredne seoske porodice izbliza je pokazan niz predmeta i alata koji su determinante bogatstva junaka reportaže. Slike ovih predmeta mogu se tumačiti u kategorijama strukture simbola – dakle, redom, kao predstavljeni predmet (S2), uopšteni predmet (S3), izdvojene sadržine (S4). One postepeno dobijaju na apstraktnosti odvajajući se nekako od konkretnosti, i postaju nosioci odlika čije je predstavljanje bilo cilj autora reportaže.

Drugi način predstavljanja tipa 1) zasniva se na izdvajanju razrađenih slika iz sekvence – slika čija je kompoziciona osa jedan centralni samostalni objekat (ličnost, predmet) koji je samim tim semantički „dovrednovan” (to znači, moguće je pročitati ga u kategorijama S3 i S4). Poslužimo se primerom spektakla televizijskog teatra *Erik XIV*, prema A. Strindbergu, u režiji Ježija Gruze (Jerzy Gruza). Kralj Erik, ličnost koju tumači M. Valčevski (M. Walczewski), prikazan je u kolektivnoj sceni u momentu kada mu stavljaju krunu (izbliza). Ova scena jasno se izdvaja iz dinamičnog, sukcesivno „otvorenog”²⁵ figuriranja datog fragmenta spektakla i dobija autonomnu vrednost zahvaljujući postojanju dodatnih determinanti koje su relativno čitljive u kategorijama slojeva S3 i S4. Drugim rečima, simboličnost se ovde javlja kao novi, dodatni semantički element koji se nadograđuje na sukcesivni tok predstavljanja, a najviše je određen elementima konstitutivnim za sloj S2.

Simbolička struktura je „najslabija” u slučaju dijahrono kontekstualnog tipa 4), uglavnom preferiranog na filmu, a ponekad primenjivanog na televiziji u boji.

Značajan problem na koji ovde izgleda neophodno ukazati jeste pitanje tzv. neodređenih mesta. Paradoksalno je da upravo u slučaju televizije koja je u svojim komunikacijama poistovećena sa informativnom jednoznačnošću, ovaj problem dobija novu aktuelnost. Njegovo postojanje manifestuje se, pre svega, na nivou slike, i povezuje se s problemom tzv. prostora izvan nauči o filmu, iz koje valja navesti bar klasični članak S. Ajzenštajna²⁶ ili skice G. Krulikjeviča.²⁷ Simboličnost se u ovom shvatanju pojavljuje kao metonimičnost²⁸.

²⁵ V.: A. Helman, *O dziele filmowym (O filmskom delu)*, Wydawnictwo Literackie, Krakov, 1970.

²⁶ S. Eisenstein, „Poza kadrem” (Izvan kadra) u: *Wybór pism (Izabrana dela)*, WAiF, Varšava, 1959.

²⁷ V., na primer, G. Królikiewicz, „Przestrzeń filmowa poza kadrem” (Filmski prostor izvan kadra), „Kino”, 1972, br. 11.

²⁸ Upor. M. Wallis, nav. delo, str. 92.

Može se takođe govoriti o neodređenim mestima, dok je, u stvari, reč o popunjavanju tih mesta zahvaljujući dolaženju do datih izdvojenih sadržina – dakle, o simbolotvornom činu *sensu stricto*.

Dakle, kako se vidi, simbolički pristup nam je omogućio da u televizijskoj pojavi otkrijemo mnoge zanimljive zakonitosti, čije će preispitivanje i podrobno razmatranje obogatiti, verujem, poznavanje poetike i televizijske stilstike.

Prevela s poljskog
Ljubica Rosić

Dr Milorad Dešić

ESTETSKA FUNKCIJA TELEVIZIJSKOG GOVORA

I

U novije vrijeme mnogo se piše (i govori) o raznim vidovima komunikacije. Čak bi se moglo reći da je takvo pisanje u modi. Kad se ti radovi pažljivije pogledaju, vidi se da se pojam komunikacije odnosi na različite sadržaje, ponekad sasvim suprotne. Nećemo se upuštati u detaljne analize ovakvih pojava, nego ćemo samo ukazati na potrebu razlikovanja lingvističke komunikacije od mnogobrojnih oblika nelingvističke. U međuljudskom sporazumijevanju pomoću jezika postoji povratni odnos (reverzibilna relacija) između govornika i slušaoca: govornik može da postane slušalac, a slušalac može da preuzme ulogu govornika. Međutim, u nekim drugim slučajevima, npr. u pozorištu, odnosi su druge vrste. Glumci su govornici, a često i slušaoci (slušaju svoje kolege na sceni), dok su gledaoci uglavnom samo slušaoci. Pošto gledaoci ne opšte sa glumcima lingvistički, u pozorišnoj predstavi nema povratnog govornog odnosa gledalac-glumac (aplauz, zvižduk, smijeh i drugi načini reagovanja gledalaca nisu lingvističkog karaktera). Naravno, u pozorišnom sistemu komunikacije postoje i drugi odnosi, druge interakcije: gledalac-reditelj, gledalac-pisac teksta, reditelj-glumac, reditelj-pisac teksta itd.

Razlika između lingvističke i nelingvističke komunikacije jasno se pokazuje i u vajarstvu, slikarstvu, muzici i dr. Svakako, ove razlike ne bismo smjeli shvatiti kao apsolutne; u izvjesnim situacijama komunikacioni sistemi se prepliću i međusobno dopunjuju (jezik i pokret, film i muzika, pozorište i slikarstvo itd.). Sve je ovo razumljivo kad se zna da je čovjek oduvijek želio da na različite načine i pomoću različitih sredstava kaže nešto o sebi, o drugima.

Jezička djelatnost pokazuje se u dvije osnovne forme – monologu i dijalogu. U monološkom izlaganju, govornom ili pisanom, pošiljalac poruke obraća se samom sebi ili drugim osobama, ne računajući na njihovu neposrednu verbalnu reakciju. Monolog obuhvata raznovrsna saopštenja, obavještenja, pripovijedanje, razmišljanje, isповijesti. Ovi oblici jezičke aktivnosti postoje u svakodnevnom životu, u književnim djelima, u pozorištu, u govoru na radiju, televiziji i filmu. Za monolog su karakteristični poseban način izlaganja i smisaona završenost.

Dijalog je razgovor između dva lica ili više lica (ovo drugo naziva se i polilog). Zasnovan je na smjenjivanju replika, na usklađenosti stimulusa i verbalnih reakcija (pitanje zahtijeva odgovor, optužba izaziva opravdanje i sl.) Ovdje kontekst, kako verbalni tako i onaj u najširem smislu riječi, igra veoma važnu ulogu. Mnoge replike, često sa nepotpunim rečenicama, mogu da se shvate samo u vezi sa prethodnim ili narednim tekstom (izlaganiem).

Prilikom razmišljanja o osnovnim osobinama dijaloga postavlja se i pitanje da li je dijalog i razgovor između dva lica pred osobama koje nisu učesnici razgovora? Drugim riječima, da li se dijalogom može smatrati razgovor u jednoj televizijskoj emisiji (informativnoj, dokumentarnoj ili umjetničkoj) pred gledaocima? Svakako da je i to dijalog, samo po nečemu specifičan, jer se u izvjesnoj mjeri podešava prema gledaocima (stalno lebdi pitanje: kako će na to reagovati gledaoci?). Kao kad u autobusu punom putnika dva prijatelja razgovaraju (dakle, dijaloška forma) ali manje otvoreno, spontano, manje prirodno nego da su sami.

II

Polifunkcionalnost jezika odavno je poznata. Jedna od brojnih funkcija jezika je i estetska (poetska, stilska) koja se neopravdano miješa sa emotivnom (ekspresivnom). Neopravdano zbog toga što je u prvom slučaju riječ o usmjerenosti na samu poruku, a u drugom o izražavanju stava pošiljaoca poruke prema onome o čemu govori.

Usmjerenost na poruku je pokušaj da se, adekvatno sadržaju, načini odgovarajući izbor riječi, da se te riječi na najbolji način kombinuju u sintagmama, rečenicama i šire. Izbor riječi i njihovih kombinacija zavisice ne samo od sadržaja koji se kazuje nego i od iskustva i sposobnosti onoga koji poruku upućuje, kao i od važećih jezičkih normi, zatim od karakteristika žanra i umjetničkog pravca (ako je u pitanju umjetničko djelo). Velika bi zabluda bila ako bi se estetsko odnosilo samo na lijepo i ružno, dobro i loše, prijatno i neprijatno. Bolje bi bilo, i tačnije, kad bi se estetska funkcija jezika dovodila u vezu sa funkcijom jezičkog znaka u određenom kontekstu.

Značajna zapažanja o estetskoj poruci iznio je Umberto Eco (Eco) u knjizi *Kultura, informacija, komunikacija*:

„Poruka sa estetičkom funkcijom ima, pre svega, dvosmislenu strukturu u odnosu na sistem očekivanja koji predstavlja kôd.

Potpuno dvosmislena poruka je krajnje informativna, jer nas stavlja pred brojne interpretativne izbore, ali se može grančiti i sa semantičkim šumom, odnosno može se svesti na potpunu nesređenost. Produktivna dvosmislenost je ona koja budi našu pažnju i podstiče nas na interpretativni napor, ali nam kasnije dozvoljava da pronađemo pravac dekodiranja, da u toj prividnoj nesređenosti, koja je suprotna normalnom stanju, pronađemo mnogo suštinskiji poredak od onog koji prethodi redundantnim porukama”.

Produktivna dvosmislenost estetske poruke povezana je sa interpretacijom, sa naporom da se poruka protumači, da se početna zbunjenost, iznenađenost, nespremnost što prije otklone. U toj „dijalektici između interpretativne doslednosti i slobode” primalac može poruku da protumači kao i pošiljalac, ali i drukčije, na svoj način, jer mu to kontekst dozvoljava. Nije rijedak slučaj da se poruka proizvoljno ili pogrešno interpretira. S obzirom da nas estetska poruka „stavlja pred brojne interpretativne izbore” mogli bismo ići još dalje od Umberta Eka i tvrditi da je estetska poruka ne samo dvosmislena nego često i višesmislena, višeznačna, polisemična. Time „dijalektika između interpretativne doslednosti i slobode” dobiva svoj puni smisao.

O tumačenju estetske poruke pisali su i mnogi drugi. Među njima i francuski lingvist Žorž Munen koji, u vezi sa književnim djelom, kaže:

„Suština estetskog zadovoljstva jeste u identifikaciji (delimičnoj ali suštinskoj) čitaočevog i autorovog doživljaja koja se ostvaruje kroz uspeo izraz tog teško iskazivog doživljaja. Čitavo čuveno objašnjenje teksta ima za cilj, ako ne i za predmet, da pokaže kako se čitanjem književnog teksta uspostavlja najpre komunikacija čitaoca sa samim sobom, ili pre sa jednim svojim neiskazanim delom sopstvenog doživljenog ali neverbalizovanog iskustva, uključujući i iskustvo imaginarnog. Otuda iluzija da se ‚komunicira sa tekstem‘ (što nema bukvalno značenje) ili da se ‚komunicira sa autorom‘ (koji je odsutan)” (*Lingvistika i filozofija*).

Djelimična identifikacija čitaočevog i autorovog doživljaja omogućava čitanje i razumijevanje književnog djela. Pri tome je veoma bitno čitačevo iskustvo, jer se zna da svaki jezički znak ima dva dijela: zajednički dio koji omogućava pripadnicima jedne ili više nacija da se sporazumijevaju, i promjenljivi dio koji je drukčiji kod svakog pojedinca, zavisno od doživljenog iskustva. Imenica *vatra* je svojim zajedničkim dijelom poznata svima onima koji govore srpskohrvatski, ali promjenljivi dio varira od govornika do govornika (pojam *vatre* ima kod vatrogasca drukčiji sadržaj nego kod ostalih). Zato je Munen i mogao da napiše:

„Danas se opravdano smatra da je u biti estetske upotrebe jezika napor da se lingvistički socijalizuje doživljeno iskustvo koje je bilo neizrecivo ili nije bilo dovoljno pokriveno lingvističkim izrazom, odnosno čiji se uobičajeni jezički izraz istrošio”.

Napor da se doživljeno na što adekvatniji način izrazi, svjesni odnos prema jeziku karakterističan je za sve one koji govore ili pišu, počev od nepismenih ili polupismenih pa do vrhunskih umjetnika riječi. Pomenuti napor je neophodan i zbog toga što se jezik razvija, mijenja, kao što se mijenja i život koji on odražava, što se osjeća potreba za novim riječima ili za novim značenjima postojećih riječi.

Govoreći o estetskim mogućnostima jezika, lingvisti su ukazivali i na neke druge probleme, npr. na razliku između estetike jezika i estetike govora, na značaj estetike književnog jezika (sovjetski lingvist R.A. Budagov u djelu *Čto takoe razvitie i soveršenstvovanie jazyka?*). Estetika jezika odnosi se na sva sredstva jednoga jezika, a estetika govora na konkretan izbor jezičkih sredstava u nekom tekstu, u svakodnevnom govoru vezanom za određenu situaciju i sl. Ove dvije estetike međusobno su čvrsto povezane, pošto jezik postoji samo u beskrajnom nizu konkretnih realizacija, u govoru.

Estetika književnog jezika je osnova na kojoj počivaju ostali vidovi estetike jezika. Sve se odmjerava prema književnom jeziku (upotreba arhaizama, provincijalizama, neologizama, nekknjiževnih akcenata u govoru itd.). Posebni problemi javljaju se u onim sredinama u kojima književnojezička norma nije do kraja utvrđena, kao što je slučaj sa srpskohrvatskim govornim područjem, gdje neke jezičke oblasti nisu dovoljno ispitane niti su normirane, ili bar nisu u potrebnoj mjeri normirane.

Ovdje je važno da se istakne da u književnim djelima odstupanja od norme ne smiju biti rezultat nepoznavanja književnog jezika, ona moraju da budu obrazložena sadržajem koji se saopštava, njima moraju da se postignu određeni estetski ciljevi. Ovo važi za izlaganje svakog ko želi da se drži književnojezičke norme.

Govoriti o estetskoj funkciji jezika znači govoriti o stvaralaštvu u jeziku. Ono je stalno prisutno i u monologu i u dijalogu, ono je pokretač jezičkog razvoja. Sredstvima lingvističke komunikacije sve uspješnije se govori o ljudskom iskustvu, o životu nimalo jednostavnom. Naravno, međuljudsko sporazumijevanje obavlja se uvijek u kontekstu, verbalnom i neverbalnom. Zbog toga estetiku jezika i govora treba shvatati samo u jedinstvu sa estetikama sredstava nelingvističke komunikacije, funkcionalnost jezičkih valja povezivati za funkcionalnošću neverbalnih znakova.

Mr Ivana Stanković
DIREKTNI PRENOSI

- *praksa i inspiracija* -

Dok radio omogućava dubinski doživljaj, privatnost i prisnost, televizija ostvaruje nove mogućnosti vizuelne informacije, neposrednog kontakta sa događajem koji se zbiva na velikim daljinama i koji deluje istovremeno na milionski auditorij. Tome u mnogome doprinose direktni prenosi zbog jednovremenosti koja se doživljava u potpunosti angažujući kompletnog slušaoca i gledaoca. Ovakvi „živi” programi postaju najneposrednija forma kontakta auditorija sa stvarnošću za razliku od snimljenih, pa potom emitovanih programa u kojima događaj nije više stvarno zbivanje u toku već njegova naknadna projekcija na ekranu televizora ili na mikrofONU radija. Na prelazu između direktnih prenosa i unapred snimljenih programa nalaze se „odložni” prenosi bez intervencija u smislu skraćivanja samih prenosa, izbacivanja nagomilanog ili suvišnog materijala, prečišćavanja od nepotrebnog. Ali, samim tim što se neko u njih umešao oni nisu više sam događaj u svojoj sirovosti i autentičnosti već neka druga dramaturgija, iluzija, tako reći neki drugi događaj. Direktni prenos je gotovo najbezušlovniija forma odražavanja stvarnosti putem medija kao što su radio i televizija. To je specifičan način posmatranja života i to onog koji nije zamenjen dramaturškim modelom već prikazan onakav kakav jeste.

Dok je Međunarodni televizijski link 1960. godine bio čudo tehnike, omogućivši da se posredstvom Evrovizije vrše direktni prenosi, danas je ova vrsta „živih” programa obilato u upotrebi. Američke kompanije ABC, CBS i NBC vrše direktne prenose najrazličitijih događaja, od sportskih, kulturnih i zabavnih manifestacija do društveno-političkih. Zapadnonemačka kompanija ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen) od 1964. godine poseduje dozvolu da direktno prenosi sednice Parlamenta. Ovakav način direktnog prenošenja debata u Bundestagu doveo je do znatnog porasta društvene svesti. Engleska kompanija BBC nastoji da na prvom programu emituje što više direktnih prenosa događaja relevantnih za društvenu zajednicu. Još se pamti program japanske televizije (dobitnik nagrade „Zlatna ruža Montrea” za skraćenu verziju prenosa) koja je, pre nekoliko godina, u direktnom prenosu devet dana i noći prikazivala pokušaje policije da prodre u kuću u kojoj se zabarikadirala grupa terorista sa taocima. Tih dana je celokupna javnost posredstvom radija i televizije, bez prestanka, pratila tok događanja. Osmi maj 1980. godine ostaće zapamćen kao datum kada je sahranu Predsednika Tita iz Jugoslavije, u direktnom televizijskom prenosu putem Mondovizije, pratilo oko dve milijarde ljudi. Praćenost direktnih prenosa je ogromna što samo ide u prilog razmišljanju da snaga ovakvih programa upravo leži u neposrednosti zbivanja i dokumentarnosti, u dovođenju u specifičnu, međusobnu vezu miliona slušalaca i gledalaca posredstvom jednovremenog doživljaja.

U praksi se uvek postavlja pitanje: šta se sve može prenositi u direktnom prenosu? Ovakva vrsta programa sa lica mesta može slikom i rečju da stvori potpuno novu situaciju među primaocima poruka. U uslovima Jugoslovenske radio-televizije

još uvek se pamti ogroman odjek u našoj ali i u stranoj javnosti koji je imao direktan radio-prenos V kongresa Komunističke partije Jugoslavije iz Doma garde u Beogradu jula 1948. godine, na kojem je data analiza političke situacije i usvojeni zaključci za dalji razvoj. Upotrebna vrednost direktnih prenosa je moć koja je „dovoljno snažna da uništava predsednike, zaustavlja ratove, ubrzava socijalnu revoluciju” – kaže Marvin Baret u knjizi *Rich News, Poor News*. Sasvim je izvesno šta bi se dogodilo kada se ne bi uspostavila vremenska distanca prema nekom zapaljivom događaju i kada bi se radio i televizija uključili u direktan prenos, recimo, demonstracija ili državnog udara. Jedan broj primalaca ove vrste poruka sigurno bi se našao pobuđen da se uključi u događaje na licu mesta. Džek Perkins, novinar američke kompanije NBC, navodi primer iz 1977. godine kada je jedna grupa novinara pozvana u državu Utah da odande vrši direktan prenos izvršenja smrtne kazne. Zahtev je odbijen. Iste 1977. godine u Hantsvilu, u državi Teksas, jedan ovakav prenos je ipak vršen. Na neverovatno ogorčene proteste javnosti je odgovoreno da je to bila poslednja želja Roberta Eksila Vajta koji je pogubljen. I pored protesta, praćenje ovog prenosa je bilo nezapamćeno masovno, pojavile su se i druge kompanije sa sličnim zahtevima kao i veliki broj sponzora sa plaćenim reklamama koje bi bile emitovane za vreme ovakvih prenosa. Druga vrsta, ne manje intenzivno praćenih direktnih prenosa, vezana je za prenose toka suđenja u sudovima. Najzanimljiviji su prenosi sa suđenja ubicama. Prvo suđenje za ubistvo koje je u direktnom prenosu emitovala televizija postalo je „hit” program televizijske stanice PBS u Majamiju. Dozvolu za ovu dramu iz sudnice koja se odvijala u toku dvadeset i pet časova osam večeri za redom, obično od 21.00 do 01.00 čas, izdao je Vrhovni sud Floride. Aparati u

najmanje 80 000 domaćinstava bili su bez prekida uključeni. Za navedenim primerima ne zaostaju ni direktni prenosi iz sasvim bliske prošlosti. U noći između utorka i srede 13-14. jula 1982. godine iranska armija prodrla je u Irak krećući se u pravcu grada Basre. U samom Teheranu mase stanovništva pratile su u direktnom televizijskom prenosu ovu operaciju nazvanu „ofanziva Ramazan”. Radio i televizijske ekipe nalazile su se u prvim borbenim redovima. U direktno emitovanom programu videlo se kako ginu mladi iranski vojnici čisteći svojim telima minska polja kojima je trebalo da prođu tenkovi.

Sve su ovo primeri koji navode na razmišljanje o granicama upotrebe i zloupotrebe direktnih prenosa putem radija i televizije. Emisije koje nastaju na licu mesta, u trenutku nastajanja samog događaja, neosporno su glavno oružje ovih medija u odnosu na sva ostala, omogućavaju im da se nađu u ulozi svedoka koji se saživljavaju sa samim događajem, uvlačeći pri tom i auditorij u tu istu ulogu. Aktualnost ovakvih programa pruža auditoriju mogućnost da do tačnina razvije kritičku selekciju, da prima ili odbacuje ali je, pri tom, osnovni preduslov da i pošiljaoci i primaoci poruka već poseduju odgovarajući nivo društvene svesti.

DIREKTAN PRENOS KAO FORMA STVARALAŠTVA

Direktan prenos je neposredna forma odnosa stvaralaštva prema samoj stvarnosti i bezuslovna forma odražavanja stvarnosti koja podrazumeva da televizijski ekran ili radio-aparat postaju estetički značajna sredstva koja događaj jednostavno ne prenose već ga, svojim izražajnim mogućnostima

(kamera, mikrofon), stvaraju i formiraju. Prenosi aktuelnih zbivanja, sportskih događaja, festivalskih svečanosti, parada i manifestacija, istupanja javnih radnika i sl. ispunjavaju ulogu radija i televizije kao trenutnih izveštača sa lica mesta, medija čija je moć objedinjavanja milionskog auditorija sa jednovremenošću događanja neprevaziđena.

U formi pristupa direktnim prenosima radio i televizija se dosta razlikuju. Po Makluanu „radio je produžetak slušanog, visokoverna fotografija likovnog. No, televizija je, iznad svega, produžetak čula dodira koje podrazumeva maksimalno međudelovanje svih čula.” U praksi, televizijski prenosi sa niskom određenošću, potrebom za upotpunjavanjem i slikom koja okupira pažnju, obezbeđuju visok stepen učešća publike a samim tim i širok auditorij. Posedujući „prozor sa pogledom na svet” – sliku, televizija je u stanju da auditoriju omogući osmatranje izbliza, posredno učestvovanje. Radio, iako u određenoj tehničkoj prednosti nad televizijom (pokretljiviji, nevezan za glomazni tehnički aparat i ekipu), uspostavlja tesnu vezu sa događajem, ali ne i sa auditorijem, jer mu se ostavlja manji prostor za samodelovanje, posredno lično učestvovanje (to se, pre svega, odnosi na radio-prenose u kojima je, usled neprestanog mešanja reportera, mogućnost samopredstavljanja svedena na minimum). Direktni televizijski prenos omogućava da se načini čitav dramski zaplet od događaja koji se prenosi. Uzmimo za primer direktan televizijski prenos neke utakmice. Od borbe iz širokog plana televizijska kamera, hvatajući i igrače, dramski obrađuje i odnose celih timova i pojedinaca unutar timova, njihove duele i sukobe, te na momente izgleda kao da je slika gotovo nezavisna od samog događaja. Ovakvo posmatranje moglo bi navesti na razmišljanje da se u ovim i sličnim situacijama

direktni prenosi isključuju iz realnog vremena, uspostavljajući unutrašnju distancu između događaja i slike sa jedne strane i auditorija i primljene slike sa druge. Direktni prenosi mogu podrazumevati i verno prenošenje samog događaja (uključene i statične kamere, puko postavljanje mikrofona na mestima zbivanja), ali to je u poslednje vreme sve ređe. Pravi se specifična kompozicija slike, snima se iz različitih uglova, koriste se objektivni sa promenljivom fokusnom daljinom, insistira se na mozaičnoj slici sačinjenoj od različitih sekvenci, delova događaja, i sve to čini dramaturgiju prenosa događaja specifičnom, estetski oformljenom. Direktan televizijski prenos koncerta (npr. prenos koncerta Ive Pogorelića iz „Sava Centra”), festivala ili zabavnog programa (npr. program *Igre bez granica*) može da sadrži i neke „šou” elemente u kojima dolazi do režiranja samog događaja. Statičnost karakteristična za dvoranu ili neki drugi slobodan prostor, na malim ekranima se aktivira, oživljava, bori za prostor nedirigovane komunikacije. Sadašnje vreme direktnog prenosa preobražava se u formu sadašnjeg trenutka estetskog izraza, u umetničku uslovnost. No, u svemu tome, u odбору trenutne stvarnosti, neophodni su selektivnost i kritičko rasuđivanje.

Već je napomenuto da kod direktnih prenosa radio ima znatnu prednost nad televizijom, pre svega zbog svoje pokretljivosti, lakše tehnike i načina emitovanja prilikom uključivanja u program koji teče. Karakteriše ga mogućnost veoma brzog saopštavanja informacija o događajima koji su upravo u toku, mogućnost stalnog praćenja događaja koji se odvija, istovremenost odvijanja događaja i njegovog prenošenja. Na taj način omogućena je autentičnost koje je auditorij svestan. Za razliku od televizijskog direktan radio-prenos,

ne posedujući sliku, posredstvom reportera rečju dočarava detalje ambijenta, situacije, mesta događanja pri čemu je neophodno da se ostavi dovoljno prostora za razvoj imaginacije i samopredstavljanja.

Radio i televizija doživljavaju velike uspehe direktnim prenosima. Samu činjenicu da posredstvom ovih medija prisustvuje fudbalskoj ili košarkaškoj utakmici, manifestaciji ili društveno-političkom događaju u trenutku samog odvijanja, pojedinac doživljava kao nešto izuzetno i odaziva se pozivu da se uključi u komunikaciju makar i posrednim putem. Američki komunikolog Maks Vili u knjizi *Clear Channels* naglašava kako prosečan Amerikanac smatra da ima puno pravo da, sedeći kod kuće, u direktnom prenosu prati izlaganje zakonodavca iz Kongresa, isto kao što bi to činio da se nalazi u Vašingtonu na galeriji za posetioce. U ovakvim programima utisak o događaju postaje skoro istovetan sa samim događajem, prenos postaje gotovo stvarniji od samog života, te je i odziv pojedinaca da stupe u komunikaciju ogroman. U knjizi *A Pictorial History of Television*, Irving Setl i Vilijam Lâs podsećaju da se i danas pamte unakrsna ispitivanja velikog kockara Frenka Kostela koji nije dozvoljavao da mu se u direktnom prenosu snima lice ali je, zato, kamera „hvatala” njegove ruke koje su se bez prekida nervozno kretale. Sedamdesetih godina u direktnim prenosima su emitovane i čuvene debate između Džona Kenedija i Ričarda Niksona. Ove debate „licem u lice”, posredstvom radija i televizije, pratilo je više od 115 miliona Amerikanaca. Čuven je i prenos nereda u Čikagu koje je izazvala nezadovoljna omladina. Nekoliko dana i noći televizijske kamere i mikrofoni pratile su tok događaja kao i poslednju noć kulminacije kada je policija suzavcem rasterivala i hapsila

demonstrante. Prenoseći ovakve događaje radio i televizija imaju izuzetnu moć da jednovremeno reprodukuju događaj sa lica mesta i da prenesu svu dramatiku dešavanja. Na taj način auditoriju se pruža mogućnost da se nađe u centru zbivanja, da čuje, vidi i autentično doživi događaj. Oslobođanjem šablona stiže informacija koja ne samo da oblikuje pravu sliku stvarnosti i svakodnevnog života već osnažuje i vrednost samih medija. Autentičnost realizacije događaja, u isto vreme, potvrđuje stepen slobode ili neslobode društva u celini.

DIREKTNI PRENOSI I OBJEKTIVNO SAGLEDAVANJE STVARNOSTI

Ukidajući udaljenost događaja i auditorija, radio i televizija u direktnim prenosima stvaraju iluziju besposredničke veze između stvarnosti i auditorija. Dok je televizija, sa jedne strane, omogućila da posmatramo i ono što je oku nepristupano, radio je, sa druge strane, obezbedio prisustvovanje događajima koji bi, inače, bili nedostupni. Zato se sasvim umesno postavlja pitanje da li pojedinac uz radio i televiziju u direktnim prenosima stvarnost vidi onakvom kakva ona zaista jeste. U ovakvim programima kontakt se ostvaruje putem kamera i mikrofona, a uz pomoć reportera koji prisustvuju događaju uvlačeći i auditorij neposredno u zbivanja.

Međutim, tu dolazi i do skretanja: postavka kamera i mikrofona, izbor kamere čije slike idu u program, kadar i niz drugih elemenata ukazuju da je gotovo nemoguće izbeći stilizaciju kao neku vrstu tumačenja događaja. Uzmimo, na primer, prenos iz neke Kongresne dvorane: snimanje iz odgovarajućeg ugla, tonsko iskrivljenje glasa, prenošenje stavova određenih ličnosti a izostavljanje drugih, jednostrani komentar

reportera sa lica mesta – sve su to mogućnosti da se krivotvori realnost, da se manipuliše i da se prividom realnosti utiče na stavove auditorija.

Auditorij je aktivan deo prostora u kome se zbiva kontakt sa stvarnošću. U direktnim prenosima stalno dolazi do dramskih obrta, zapleta, raspleta, prolazi se kroz prostor, rukovodi se psihičkom i intelektualnom reakcijom auditorija. Stvarnost je u direktnim prenosima u odgovarajućoj meri režirana ličnim viđenjem realizatora prenosa i kamermana, snimatelja, stavom reportera. To je iluzija stvarnosti, ali ne i sama stvarnost koja je, na ovaj način, čak bolje predstavljena, jer na licu mesta oko ne bi moglo da sagleda celokupno zbivanje. Čitavi dramaturški zahvati bi bili neophodni da bi se objasnio unutrašnji zaplet, naoko nevidljiv, koji traje za vreme, recimo, klavirskog koncerta. Slično je i sa prenosima sportskih događaja kada je neophodno voditi računa o dubini slike, detaljima igre, igračima, publici, meraču vremena i sudijama (npr. košarkaška utakmica između „Bosne” i „Šibenke”), o prisustvovanju događaju koji treba da nam pruži utisak trenutnog učestvovanja na licu mesta. (Uzmimo za primer direktan prenos svečanog dočeka Predsednika Tita u Beogradu po njegovom povratku iz Koreje. Gledaoci koji su ga dočekali na ulicama nisu imali prilike da u gužvi mnogo vide. Televizijski gledaoci, nasuprot njima, zahvaljujući mogućnostima televizijske slike, dramatisaciji, rediteljima i reporterima koji su povezivali scene, videli su i doživeli ceo spektakl.) Perceptivno saznanje spoljnog sveta oslanja se na pojavne oblike objektivne stvarnosti te, upravo zato pojedini sadržaji pružaju donekle iskrivljenu sliku o nekom događaju i fenomenu. Prisutna je sužena televizijska akcija koja se zasniva na subjektivnom doživljaju stvarnosti pošiljalaca poruka. Međutim, direktni prenosi ne iscrpljuju svoju ulogu i značaj

pukim prenošenjem događaja, vesti, shvatanja i stavova. Oni su, pored ostalog, i javna tribina za iznošenje autentičnih zbivanja i različitih mišljenja. Na izvestan način su i čuvari demokratije, a utiču i na njen razvoj. U nerazvijenim demokratskim odnosima direktni prenosi manifestacija društveno-političkih zbivanja sasvim su nerazvijeni. Političko-informativna funkcija medija ostvaruje se u rutinskim i standardnim okvirima najvećim delom zbog niskog stepena društvene odgovornosti.

U direktnim prenosima „skrivena” poruke daju živost događaju a u isto vreme i veliku širinu osnovnoj, glavnoj informaciji. Pred auditorijem se trenutno otkriva sva složenost životnih pojava te, prema tome, iluzija stvarnosti ne znači ništa bez autentične stvarnosti kao konteksta samog događaja, a samim tim i direktnog prenosa. Auditorij koji, posredstvom direktnog prenosa radija i televizije, učestvuje u nekom događaju koji se upravo u tom trenutku odvija, ima osećanje da mu je poklonjeno poverenje, da je uvažavan i poštovan, što kod njega izaziva osećanje odgovornosti u sopstvenom donošenju zaključaka o onome što je video i čuo, spremnost da i sam učestvuje. Ovakva reakcija je relevantna, pre svega, kada se radi o društveno-političkim događajima koji se prenose uživo.

Direktni prenosi, kao otvorena dela, pred auditorij postavljaju zahtev autentičnog učestvovanja posredstvom radija i televizije. Odražavaju opšta kretanja u društvu i ustaljuju se kao široko polje mogućnosti koje podstiče različite i brojne interpretativne izbore. Auditorij od njih očekuje uvek nova rešenja, kršenje uobičajenih normi, improvizaciju, nepredviđen završetak. Na taj način, kada se na licu mesta stvara i kada je kompozicija događaja široka, auditorij deluje na osnovu iskustva, prepoznaje ono već poznato i prihvata ga.

To se može objasniti uvođenjem poznatog u prividnu haotičnost, prilagođavanjem, organizovanošću, klasifikacijom raznoraznih mogućnosti koje mogu nenadano da iskrсну. Pri prenosu dramatičnih događaja (prirodne katastrofe, teroristički napadi, unutrašnji nemiri) kontekst samog zbivanja ima više narativnih slojeva. U *Otvorenom djelu* Umberto Eko¹ navodi primer prenosa katastrofalnog požara, epopeju o razaračkoj vatri, apologiju vatrogasaca, dramu spasavanja, karakterizaciju radoznale publike: „U slučaju direktnog televizijskog snimanja događaji prirode ne uvrštavaju se u formalne kadrove koji su ih predvidjeli, nego traže od kadrova da nastaju zajedno sa njima, da ih determinišu u istom trenutku u kojemu su oni njima determinisani.” Tako u trenutku nastajanja prenosa kao dela, na višem ili nižem umetničkom nivou, i stvaraoci, kao pošiljaoci poruka, i auditorij, kao primalac, doživljavaju svojevrсну avanturu koja vodi zajedničkom ishodištu – autentičnosti, zajedničkom interesu – spoznaji istine.

NOVE MOGUĆNOSTI, PROSTORI I ALTERNATIVE

U ekspanziji različitih vidova komuniciranja posredstvom radija i televizije i delovanja na auditorij u celini, pojedinac je sve više izložen prihvatljivim, ali i neprihvatljivim uticajima raznoraznih programskih sadržaja, novih modela ponašanja i propagandnih poruka. Na taj način njemu se sužava mogućnost iskazivanja sopstvene ličnosti kao i prepoznavanja njemu bliskih iskustava. Ne nalazeći opšte prihvaćene obrasce svakodnevnog života kao ni potvrdu svojih stavova u starim oblicima izražavanja radija i televizije, on

se okreće novim medijsko-komunikacijskim izrazima. U ekonomski i tehnički razvijenim zemljama jedan od tih novih izraza je kablovska televizija, popularno nazvana CATV, koja podrazumeva pripremu programa po želji i potrebi manjeg broja ljudi uključenih u jedinstvenu televizijsku mrežu. Ovakvi programi mogu ići direktno sa lica mesta nekog zanimljivog događaja, radnog mesta, ili iz stana korisnika ove vrste televizije. U Americi, Japanu, Holandiji, Nemačkoj i drugim zemljama CATV se svakodnevno sve više razvija i postaje sve pokretljivija obilazeći mesta događaja i trenutno obaveštavajući o tome primaocu ove vrste poruka. „Direktan prenos je jedan od najkreativnijih delova kablovskog emitovanja. Zahteva veliku veštinu ljudi koji njime rukuju i upravljaju. Moraju biti na licu mesta, ne mogu stizati sa zakašnjenjem. Moraju biti pripravnici na sve” – naglašavaju američki komunikolozi Don Šiler, Bil Brok i Fred Rigbi u knjizi *CATV Program Origination & Production*, zalažući se za ovakvu budućnost direktnih prenosa.

U novije vreme direktni prenosi se emituju i putem satelita. Ako čuveni Makluanov slogan „medij je poruka” posmatramo kroz prizmu savremene kablovske radio-televizije možemo biti navedeni na razmišljanje da medij televizije, recimo, ne mora više biti puka poruka već se može pretvoriti u stotine različitih vrsta poruka, neke vizuelne, druge štampane, treće lične, četvrte (priključivanjem satelita) internacionalne, pete u obliku čitavih spektakla. U organizaciji kablovske televizije direktni prenosi se mogu vršiti sa bezbroj mesta: sa kongresa, sednica vlade, iz škole, sa roditeljskog sastanka, sa pijace... Pritiskom na dugme jednog od kanala primalac poruke se uključuje u zbivanje koje ga najviše interesuje. Na ovaj način izbegava se gola reprodukcija nezanimljivih događaja a

saznanja se stiču u direktnom kontaktu, u praksi. U svetlosti ovakvih razmišljanja jasno je da direktnim prenosima u auditorij ulazi dah novog i zanimljivog. Primalac poruka stiče utisak da ima pravo na učestvovanje u kreiranju ekonomsko-društveno-kulturnog života i to mu veoma odgovara. Okamenjena forma monologa zamenjuje se dijalogom koji se osmišljava kroz ljudsku raznovrsnost. Identičnost koja vodi ka sterilizaciji ustupa mesto novim oblikovanjima sveukupne društvene slike stvarajući široko polje mogućnosti izraza.

U celini posmatrano, direktnim prenosima se primaocima poruka omogućava razvijanje inicijativa, ideja i akcija samim tim što im se obezbeđuje jednovremeno učestvovanje u događaju, sagledavanje problema i posledica, stvaranje svesti o sadašnjem vremenu, ljudima i događajima. U isto vreme, u zavisnosti od značaja događaja koji se prenosi, vršenjem direktnog prenosa stvara se preduslov plasiranja i posredovanja informacija iz celog sveta, dolazi do najneposrednije forme kontakta sa realnošću. Na ovaj način direktni prenosi imaju značajnu ulogu u definisanju društvene uloge pojedinca u auditoriju, te se mora tačno znati šta se od njih očekuje. Oni svakako ne treba da služe kao prenosnici šablonske informacije koja koristi samo postojeće modele objašnjavanja i tumačenja, već treba da podrazumevaju novi korak koji vodi ka razvijanju kritičnosti, autonomije i samosaznanja. Upravo zato je osnovni zadatak direktnih prenosa da auditoriju posreduju ideološki neopterećenu informaciju, da je demonopolizuju, da joj udahnu samokritičnost i istinitost, upotpunjavajući na taj način višedimenzionalnu slojevitost medija koji i sami predstavljaju vid društvenosti.

Radoslav Lazić

NOVOSADSKA AKADEMIJA UMETNOSTI

*Intermedijalna režija: pozorište, film, radio
i televizija*

Nema lepšeg zadatka nego što je:
omogućiti nekome razvitak, pomoći
čovjeku u njegovoj težnji za usponom.

(Ivo Andrić, *Znakovi pored puta*)

Obrazovanje i vaspitanje **dramskih reditelja** u Jugoslaviji ostvaruje se **danas** na četiri visoke umetničke škole: Fakultet **dramskih umetnosti** u Beogradu (pozorište, film, radio i televizija), Grupa za pozorišnu i filmsko-televizijsku režiju na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, Grupa za režiju (kazalište i radiofonija), i filmsko-televizijsku režiju na Akademiji za gledališće, film, radio in televiziju, Grupa za režiju (gledališće in radio) u Ljubljani i, najzad, na Akademiji umetnosti, Odsek **dramskih umetnosti**, Grupa za režiju (pozorište, film, radio i televizija), Novi Sad.

Na prve tri visoke **dramske škole** (Beograd, Zagreb, Ljubljana) režija se studira kao zasebna medijalna umetnost na posebnim **katedrama** za pozorišnu i filmsku režiju, kojima su pridodate radijska i televizijska režija, a na Akademiji umetnosti u Novom Sadu režija se studira kao jedinstvena intermedijalna umetnička disciplina (pozorište, film, radio i televizija).

Ovde ćemo opširnije analizirati *probleme uodenja u intermedijalnu režiju*, metodologiju **dramskog obrazovanja** i vaspitanja, teoriju i praksu umetničke nastave *režije kao interdiscipline* i aspekte njenog ostvarivanja u **novosadskoj Akademiji umetnosti**, koji su mi, prirodno, dobro poznati, jer u njenom radu učestvujem od osnivanja 1976, na **Katedri za intermedijalnu režiju**.

Ovde se ne može temeljnije ulaziti u istoriju umetničkih studija dramske režije, u načine kako se ona ostvaruje kao medijalna disciplina na dramskim akademijama (Beograd, Zagreb, Ljubljana), kao ni u detaljan uvid u istoriju i evoluciju dramskog vaspitanja reditelja u Jugoslaviji, u vrline i ograničenja različitih metoda propedeutike dramske režije. Predmet, zadaci i ostvarivanje vaspitanja mladih reditelja na jugoslovenskim dramskim školama za tri i po decenije razvoja pružio je ubedljive dokaze o svrsishodnosti celovite naučno-umetničke studije, što bi trebalo uzeti u obzir prilikom metodičnog istraživanja. Ovde govorim o ranom iskustvu novosadske Otvorene katedre režije od prijemnih ispita do diplomskih radova u četvorogodišnjim studijama.

Akademija umetnosti, osnovana 1974. u Novom Sadu, predstavlja najmlađu umetničko-vaspitnu i umetničko-obrazovnu ustanovu visokog stupnja u Jugoslaviji. Sačinjavaju je tri odseka: Odsek muzičke umetnosti (grupe: za kompoziciju i dirigovanje, za muzikologiju i etnomuzikologiju, za klavir, za gudačke instrumente, za duvačke instrumente, za solo pevanje i za opštu muzičku pedagogiju), Odsek likovnih umetnosti (grupa za likovnu pedagogiju) i Odsek dramskih umetnosti (grupa za glumu, sa podgrupama na srpskohrvatskom i mađarskom nastavnom jeziku, grupa za režiju – pozorišnu, filmsku, radio i televizijsku). Studije na Akademiji umetnosti traju osam semestara. Na Katedri za intermedijalnu režiju otvorenog umetničko-pedagoškog sistema, jedinstvenog u jugoslovenskom visoko umetničkom školstvu, studiraju i umetnički se formiraju mladi reditelji.

Teorija dramskog vaspitanja u Jugoslaviji, čini se, nije još dovoljno istražena, niti su njene umetničke i pedagoške metode dovoljno izučene. To je i stoga što je tradicija visokog umetničkog školstva u Jugoslaviji veoma mlada. Praktično, njen razvoj se izjednačuje s izgradnjom i obnovom nove Jugoslavije od 1945. godine.

Uvođenje u ideje i probleme dramskih umetnosti, savlađivanje idejno-umetničke osnove tumačenja dramskog dela, rad reditelja na sopstvenom uzdizanju, rad reditelja s glumcem, upoznavanje sa stilovima režije,

umetnički pravci i filozofski pogledi i mišljenja, savlađivanje logike i gramatike režije, psihologija stvaranja i estetski procesi, uz tehniku režije, su osnovna polja dramske propedeutike.

Dramsko vaspitanje i obrazovanje je, u stvari, uvođenje u probleme umetnosti režije (pozorište, film, radio i televizija). Ovaj složeni i suptilni umetnički proces vaspitača u vaspitaniku je dug i strpljiv stvaralački rad na formiranju rediteljske individualnosti i njegovoj pripremi za umetničko stvaralaštvo.

U estetičkoj studiji *Mesto teorijskog rada u okviru Univerziteta umetnosti*, dr Milan Damnjanović ističe značaj estetskog vaspitanja koje danas treba da bude u prvom redu umetničko samovaspitanje: „Pod estetskim vaspitanjem ovde podrazumevamo vaspitanje odraslih za određenu umetnost, tj. za posmatranje umetnosti i za umetničko stvaranje, ali i vaspitanje putem umetnosti, tj. ostvarivanje kroz umetnost određenih ciljeva, i to ne samo estetskih u užem smislu reči, već i moralnih, intelektualnih i drugih socijalnih ciljeva”.¹

Dramsko vaspitanje i obrazovanje na umetničkim akademijama, fakultetima i univerzitetima umetnosti trebalo bi da razvija i podstiče stvaralačko-kritičko mišljenje, da objedinjuje stečena i nova znanja i saznanja iz pojedinih umetničkih i naučnih oblasti i predmeta studija i da pruža temeljnu osnovu za izgradnju sopstvenog umetničkog i naučnog pogleda na svet, kao i uviđanje sveta ideja u svetu stvarnosti. U jednoj dramskoj kulturi vaspitanje dramskog podmlatka ima dalekosežne ciljeve i ono je neodvojivo od života dramske umetnosti. Otuda je golem značaj visokih umetničkih škola i dramske propedeutike u jugoslovenskom scenskom životu.

Veoma nam je blizak stav dr Milana Damnjanovića koji on iznosi na kraju svoje studije: „Umetničko proizvođenje iz slobode vezano je za umetničku istinu, a ova se ni u modernom pojmu umetnosti ne može zamisliti bez mimetičkih funkcija, kao što je to s

¹ Dr Milan Damnjanović, *Mesto teorijskog rada u okviru Univerziteta umetnosti*, Beograd, 1976, str. 16.

marksističkog gledišta ubedljivo pokazao Stefan Moravski. Otuda umetničko proizvođenje nove stvarnosti nije individualno proizvoljno stvaranje koje izvire iz umetničkog JA, već stvaranje koje koincidira sa velikim ciljevima revolucije u našem vremenu, u bitnoj saglasnosti sa socijalističkim i planetarnim MI".²

Pre četvrt veka veliki hrvatski i jugoslovenski reditelj dr Branko Gavella pisao je u svojim *Mislima o teoriji umjetničke nastave* otkrivajući paradoks dramske propedeutike: „Kao što ne postoji neko estetsko granično načelo ‚métiera‘, tako još manje postoji takvo načelo za ‚métier‘ umjetničke nastave”.³

Umetnost režije postala je privlačna stotinama mladih koji bi, hrleći teatru, filmu, radiju ili televiziji, hteli da se okušaju kao dramski stvaraoci. Samo izabrani podvrgavaju se dinamičnom umetničkom formiranju na studijama dramskih umetnosti.

Poznati dramski pedagog dr Hugo Klajn u ogledu o *Metodi predavanja pozorišne režije* iznosi uverenje da je cilj svakog dramskog pedagoga podsticaj razvoja originalne stvaralačke ličnosti svojih studenata.

„Odbacivši nihilističko poricanje da se režija predaje i uči, isto kao i utopističko verovanje da dobar nastavnik od svakog inteligentnog ljubitelja pozorišta može načiniti reditelja, trebalo je odgovoriti na pitanje: čemu škola može i treba da nauči one izabranike za koje je komisija na prijemnom ispitu utvrdila (ponekad samo tvrdila i pretpostavila) da imaju sposobnosti neophodne za budućeg reditelja. Bilo je jasno da njima nipošto ne treba davati recepte za pripremanje pozorišnih predstava. Smatrao sam i smatram da je glavni zadatak nastave režije da se ti mladi ljudi, najpre, dobro upoznaju s osnovama i osobenostima pozorišnog izražavanja, a da im se zatim stvori mogućnost za vežbanje sve dok sasvim ne ovladaju jezikom scenskog zbivanja, dok ne

² Ibidem, str. 72.

³ Dr Branko Gavella, *Gitumac i kazalište*, Novi Sad, 1976, str. 96.

nauče da njime saopšte, da jasno i jarko iskažu svaku misao, svoju ili *tuđu*".⁴

Izborom reditelja Bore Draškovića, Vlatka Gilića i drugih za redovne nastavnike režije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, ustanovljena je metodologija intermedijalnih studija režije. Ova jedinstvena metoda ne razdvaja dramske umetnosti u toku studija, već su to preplitanje i sukcesivne studije režije, najpre kao opšte dramske umetnosti, a zatim režija u teatru, na filmu, televiziji i radiju.

Već na prijemnom ispitu kandidati za studije režije prolaze prvi krug selekcije koji sadrži sledeće zadatke:

- pismena analiza jednog dramskog dela, po sopstvenom izboru, sa ciljem da se izloži koncepcija u jednom od dramskih medija (pozorište, film, radio ili televizija),
- rediteljska analiza jednog poznatog dramskog dela (iz svetske ili jugoslovenske dramske književnosti) u jednom od dramskih medija (pozorište, film, radio ili televizija),
- usmeno obrazloženje postavki iz oba pismena rada,
- proveravanje osnovnih znanja i razumevanja prikazivačkih umetnosti (pozorišta, filma, radija i televizije),
- zajedničko gledanje jednog filmskog dela i pismeni rad o tom filmu,
- usmena odbrana analize filma,
- psihotest,
- ispitivanje sluha i osećanja ritma,
- poznavanje jugoslovenske i svetske književnosti, posebno dramske literature,
- poznavanje jednog svetskog jezika,
- provera opštih znanja iz istorije umetnosti, stilova i osnova likovne kulture (testovi),

⁴ Almanah *Dvadeset godina Akademije za pozorište, film, radio i televiziju*, Beograd, 1971, str. 68

- ispitivanje mašte, sposobnosti zapažanja i mišljenja (testovi), oblikovanja prostora i osećanja vremena (timing).

Pismeni rad kandidati pišu pred stručnom komisijom.

U radu komisije, koja bira buduće studente, od samog početka učestvuju predstavnici pozorišta, produkcije filma, radija i televizije. Katedra režije smatra da je izbor studenata režije zajednička odgovornost, kao što je čitav budući rad studenata režije izložen sudu javnosti: i gledaoci učestvuju na ispitima.

U drugom delu prijemnog ispita, na osnovu pokazanih rezultata, stručna komisija vrši užu izbor kandidata koji pristupaju praktičnom ispitu kojim rukovode nastavnici i stručni saradnici. Kandidati užeg izbora pripremaju scensku i filmsku realizaciju prema sopstvenom projektu i po dobijenom zadatku. Na kraju, u konačnom izboru, kandidati pismeno i usmeno izlažu svoje zamisli realizacija koje brane na završnom ispitu pred stručnom komisijom.

Već u propozicijama prijemnog ispita koji se temeljno realizuje u višenedeljnom radu, s najvećom preciznošću ogleđa se sažeti metod nastavnih programa i planova studija intermedijalne režije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

Ravnopravnost i jednaka zastupljenost svih dramskih medija omogućuje studentu da tokom četvorogodišnjeg školovanja, pored opštih znanja i saznanja o umetnosti režije, u okviru redovne nastave, predavanja i vežbanja, kao i obavezne umetničke prakse, stekne elementarna znanja o specifičnosti režije u pozorištu, na filmu, radiju i televiziji.

„Jednačina je jednostavna: gde je gledalac tamo je glumac. Gde je glumac tamo je i – reditelj. Morate da znate sva mesta gde se nalaze glumci i gledaoci, da biste i sami bili tamo: pozorište, film, radio i televizija. Najbolji primeri pokazuju kako se te različite discipline u jednoj ličnosti objedinjuju u istovetan zadatak. I u režiji se dolazi kroz tehnologiju do estetike.”⁵

Režija je jedinstvena dramska umetnost, samo je različit vid njenog ostvarivanja u različitim medijima. Uviđanja sličnosti i razlika daju mogućnost budućem reditelju da spremno i kvalifikovano uđe u svet pozorišta, filma, radija i televizije. Interdisciplinarna metoda studija režije je temeljna priprema za delovanje modernog dramskog umetnika koji mora biti spreman da prati i učestvuje u svome vremenu s najvećom profesionalnom odgovornošću.

Draškovićev metod još podrazumeva aktivan odnos studenta režije prema životu i stvarnosti. U cilju upoznavanja društvenih procesa, kao i uviđanja stvarnosti, studenti režije održavaju pojedine časove u industriji (fabrika mašina – režija proizvodnje mašina), na neuropsihijatrijskoj klinici (psihodrama i sociodrama), u kuhinji velikog hotela (režija jelovnika, režija kuhinje), u zatvoru (režija zatvora, psihologija i drama ličnosti u sukobu)... Ovaj metod podrazumeva stalnu saradnju sa profesionalnim pozorištima, filmskim kućama i radio-televizijom.

Poseban kvalitet ovako koncipirane nastave su zajednički časovi režije i glume s otvorenim dijalogom.

Misao o zajedničkom stvaralaštvu sugerise se studentima kao osnova za budući kolektivni rad i stvaralaštvo. Rad reditelja s glumcem i rad glumca s rediteljem zauzimaju posebno mesto studijske integracije.

Studenti režije tokom studija imaju poseban zadatak da dramatizuju pripovetku koju igraju sami ili u saradnji sa studentima glume ili profesionalcima na pozornici sa ciljem da uprizore svoje rediteljske ideje, ali i da se neposredno suoče sa fenomenom glume i glumačkog stvaranja. Po motivima izabrane pripovetke oni pišu scenario i snimaju kratki igrani film. Istu pripovetku dramatizuju za radio i, na kraju, po sopstvenoj knjizi snimanja realizuju je na televiziji elektronskim kamerama kao televizijsku dramu. Na ovaj način studenti režije praktično se tokom studija suočavaju sa specifičnostima, sličnostima i razlikama dramskih medija pozorišta, filma, radija i televizije. Pored redovnih rediteljskih zadataka u nastavi i na vežbama, studenti režije sa

studentima glume ili profesionalnim glumcima rade dramske predstave u zatvorenom i otvorenom prostoru po sopstvenom izboru.

U svim radovima studenata režije, bez obzira na izbor medija, centralni problem rediteljskih studija je savlađivanje idejno-umetničke osnove dramskog, filmskog, radijskog ili televizijskog dela. Istinitost, preciznost, jasnoća, jezgrovitost, zanimljivost su samo neke od karakteristika koje se podrazumevaju u idejnoj analizi dela. U radu na idejnoj osnovi reditelj mora da savlađuje savremenost, aktivnost, konkretnost i istinitost osnovne ideje predstave ili filma. Traženje sopstvene ideje tumačenja dela je vrhunski cilj ovako shvaćene rediteljske koncepcije.

Dramski pedagog Boro Drašković zalaže se u svojoj estetici režije za režiju svakog sekunda: „Bitno je glumcu sve pretvoriti u jasne zadatke, precizno delanje, on mora da zna u svakom trenutku šta radi i šta hoće i – zašto! Mislim da se svakom glumcu može sve reći uz uslov da je to, pre svega, i zanimljivo”.⁶

Neprestano prožimanje teorije i prakse u studijama režije podrazumeva i uvođenje složenih društvenih procesa, posmatranje života i sveta. Dodir umetnosti i stvarnosti najčešće je predmet peripatetičkih dijaloga studenata među sobom i sa nastavnicima. Pismeni radovi, seminari i eseji su česte forme studiranja režije.

Razgovori o viđenim predstavama, filmovima, televizijskim dramama ili slušanim radio-dramama su često predmet nastave na Akademiji.

Studenti režije su redovni posetioci Sterijinog pozorja u Novom Sadu. Oni su aktivni slušaoci na simpozijumima ili okruglim stolovima kritike. S posebnom pažnjom prate BITEF, Festival malih i eksperimentalnih scena u Sarajevu, FEST, Festival kratkometražnog i dokumentarnog filma u Beogradu, Festival pantomime i monodrame u Beogradu.

U ovoj dramskoj školi podstiču se studenti protiv skolastike, akademizma i umetnosti dogmatizma.

Entuzijazam studija u ovakvoj dramskoj propedeutici treba da bude semé oduševljenja za dramske umetnosti.

Potrebe za dramskim kadrovima u Vojvodini otvaraju mogućnost angažmana svim svršenim studentima režije do kraja XX veka. Odlična saradnja sa pozorištima – Srpskim narodnim pozorištem, Ujvideki szinhaz, „Neoplantom”, Novosadskom televizijom i radiom, kao i sa Zajednicom profesionalnih pozorišta Vojvodine, dobar su primer saradnje udruženog rada i Univerziteta.

Na Otvorenoj katedri režije prvu lekciju o režiji održao je Piter Bruk (18. septembra 1976), a među značajnim rediteljima našeg vremena čula se i reč o režiji Andžeja Vajde (5. decembra 1978), Georgija A. Tovstonogova (1981), Mikloša Janča (1982) i drugih.

Estetsko vaspitanje i samovaspitanje su osnova otvorenog sistema dramske propedeutike. Za sve istinito i vredno savremeno i aktuelno otvorena je Katedra režije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Značajna imena sa svetske i jugoslovenske umetničke scene dobro su došla na Otvorenu katedru režije. Diskurzivni, interdisciplinarni metod je osnovno načelo ovako zamišljene dramske propedeutike. Permanentno promišljanje režijske umetnosti u svim vidovima njenog medijalnog ostvarivanja je uslov dijalektičke režije.

Studiozno i sistematično uvođenje mladih reditelja u dramske umetnosti, režijska propedeutika scenskih umetnosti, najbolji je put obnove života predstavljčkih umetnosti i njenog stvaralačkog čina.

Kao uslov ove progresivne metode Otvorena katedra režije podstiče i permanentno pedagoško usavršavanje dramskih nastavnika, saradnika i asistenata režije.

Neprestano u toku sopstvenog umetničkog stvaralaštva u umetnosti teatra, filma, radija i televizije, ali i estetičke i teorijske žive misli, dramski pedagozi su nužno u središtu savremene angažovane i moderne umetnosti, pa samim tim i u situaciji da se neprestano usavršavaju u pedagoško-propedeutičkom metodu umetničkog formiranja mladih dramskih stvaralaca. Razvoj pedagoškog obrazovanja nastavnika umetnosti režije je podudaran i analogan umetničkoj i teorijskoj praksi.

Uspeh i razvoj pedagoškog obrazovanja univerzitetskih nastavnika, saradnika i asistenata, duboko je povezan i sa sopstvenim umetničkim stvaralaštvom, ali ništa manje i sa živom teorijskom mišlju o dramskoj umetnosti koju prate svi čija je dužnost da učestvuju u formiranju budućih reditelja pozorišta, filma, radija i televizije.

Dum docent discun. Dok druge poučavaju i sami uče. Ova klasična mudrost kao da je prisutna u životu mlade Akademije umetnosti na Odseku dramskih umetnosti i njegovoj Otvorenoj katedri režije (osnovana 1976). Prva generacija završenih i već umetnički formiranih mladih reditelja spremno je započela svoje stvaralaštvo u umetnosti pozorišta, filma, radija i televizije. Kao i druge visoke dramske škole u Jugoslaviji, najmlađa, Akademija umetnosti u Novom Sadu, u kojoj se studira intermedijalna režija, svoje rezultate propedeutike dramske režije valja da neprestano upoređuje s drugim iskustvima sveta umetnosti, nauke i društva.⁷

Veselin Mrđan

ZA MULTIMEDIJSKU AKCIJU

Kompjutersko opismenjavanje

Računari fantastičnom brzinom osvajaju sve veći prostor ljudskog delovanja. Nošeni krilima tehnološkog razvoja nezadrživo vuku napred. Društva i pojedinci koji nisu u stanju da ih prate osuđeni su na zaostalost. Već više od 90% japanske industrijske proizvodnje na neki način je kompjuterizovano. Amerikanci su najveći proizvođači računara u svetu. Nauka, škola, sport, saobraćaj više se ne mogu ni zamisliti bez pomoći kompjutera. Svaki pokret američkih atletičara računar razlaže, analizira i ukazuje na potrebna poboljšanja. Kompjuter će biti najveći „krivac“ ukoliko lek protiv raka zaista bude otkriven.

U početku glomazan i izuzetno skup, računar je bio privilegija najbogatijih kompanija. Prošavši makro i medijum fazu razvoja, današnji mikro kompjuter dostupan je skoro svakome. Prisustvujemo svojevrsnoj pojavi demokratizacije pameti – iako bi se taj fenomen mogao nazvati i komercijalizacija pameti. Sve moguće vrste zabave mogu se dobiti spakovane u kompjuterski program. Više se ni novine ne mogu pročitati bez uplitanja nekakvih dirki, tastera i terminala. Nosioći kompjuterske tehnologije su Sjedinjene Američke Države i Japan. Ostale, čak i razvijene zemlje nalaze se u položaju pravih računarskih kolonija. Velike kompanije, poput IBM, CYBER, Hitachi, gutaju čitav svet.

Nošena privrednom nužnošću i naša se zemlja suočava sa potrebom uvođenja računara u svakodnevnu praksu. Još uvek su prisutna lutanja oko koncepcije našeg uključivanja u svetsku podelu rada. Naime, ponegde se smatra da je po svaku cenu potrebno obezbediti nezavisnost od multinacionalnih kompanija, te samostalno osvojiti celokupnu tehnologiju. Pokazalo se, međutim, da tu trku nismo dobili. Na primer, naših 90 proizvođača tzv. hardvera, odnosno materijalnih komponenti računara, godišnje proizvodi vrednost jednodnevne proizvodnje osrednje američke kompanije na tom polju. O kvalitetu i eventualnom prodoru na inostrana tržišta ne može se ni sanjati. Situacija je nešto bolja na planu tzv. softvera, odnosno stvaranja programa računskih mašina. Više instituta, naučnih centara i fakulteta u Zagrebu, Ljubljani i Beogradu uspešno doprinosi kompjuterizaciji proizvodnih pogona, laboratorija, i raznih poligona širom Jugoslavije. Upravo je tu, izgleda, šansa naše zemlje za hvatanje koraka sa vrhunskom tehnologijom. U tom smislu potrebno je stvoriti kadrovsku osnovu i obezbediti dovoljan broj vrhunskih modela računara našim školskim centrima i pojedincima. Učenici „usmerenjaci” su, inače, već „zaraženi” kompjuterskim virusom. Računa se da danas u Jugoslaviji ima oko 10 000 tzv. mikroprocesora ili malih računara, u privatnom vlasništvu. Vlasnici su uglavnom veoma mladi ljudi koji se međusobno druže, razmenjuju znanja i iskustva i u tome, često, prevazilaze i znatno starije kolege koje već zauzimaju određena radna mesta u udruženom radu. Zanimljiv je primer beogradskog instituta „Mihajlo Pupin” koji angažuje sasvim mlade poznavaoce još u srednjoškolskim klupama i studente za rad na veoma ozbiljnim i skupim projektima.

No, pravi problem nije u stručnjacima. Teškoće nastaju, ili će vrlo brzo nastati, u trenutku kada bude bilo potrebno uspostaviti masovnu komunikaciju sa kompjuterima. Čovek će na svakom koraku nailaziti na računar. Prva reakcija, što je sasvim normalno, biće odbrambena. Takvih je primera već bilo. Sećamo se kada su se pojavili prvi džepni računari, tzv. „digitroni”, kako smo ih prezrivo odbacivali i zabranjivali njihovu upotrebu u školama jer će, navodno, deca „zaboraviti da misle”. A radi se, u stvari, o pomoćnom sredstvu poput bicikla koje, kada naučimo da ga upotrebljavamo, samo unapređuje naše prirodne osobine. Zapadna društva već su preživela fazu masovne zastrašenosti, što je isključivo posledica nepoznavanja suštine stvari. Potrebno je, dakle, tehnologiju, komercijalnu upotrebu, način komunikacije, sve prednosti i mane kompjutera preneti običnom čoveku sa ulice. Svako bi morao da raspolaze osnovnim informacijama kako bi bio u stanju da se orijentiše u susretu sa čarolijama novog doba. Upravo na tom polju televizija može biti od velike pomoći.

Do takvog zaključka došli su i stvaraoci programa BBC. Naime, suočeni sa sve većom društvenom potrebom, zamislili su i ostvarili program kompjuterskog opismenjavanja. Rađen u okviru obrazovne redakcije BBC, za cilj je imao upoznavanje široke publike sa svetom kompjutera. Do sada su emitovane dve serije od po deset emisija.

Prva serija, pod nazivom „Kompjuterski program” prvi put je emitovana od januara do marta 1982. godine. Kasnije, iste godine, doživela je čak dve reprize. Emitovana je u dva termina, paralelno, kako bi svi zainteresovani mogli da je prate. Cilj joj je bio da prikaže osnove kompjuterske tehnike, kako praktično tako i teoretski. Želja je bila da se

približi gledaocima koji nemaju nikakvog prethodnog znanja iz ove oblasti, te da ih, koristeći razne raspoložive materijale, ohrabri i uvuče u novi i zanimljivi svet. Voditelji emisije igrali su uloge radoznalih neznalica i postavljali pitanja manjim i većim kompjuterskim stručnjacima. Čitav projekt pratila je istovremena pojava na tržištu knjige sa osnovnim temama iz emisija, potom mikrokompjutera i priručnika kompjuterskog jezika. Pored komercijalnih efekata (knjiga je prodana u 63 000 primeraka, priručnik u preko 110 000, a prodato je i više od 50 000 mikrokompjuterskih sistema), prateći materijal omogućio je lakše prihvatanje programa, te neposrednu proveru svih iznetih zapažanja na sopstvenom malom računaru. Svaka demonstracija pokazana u studiju mogla se odmah izvesti kod kuće. Serija je bila veoma gledana. Beležila je prosečno oko milion gledalaca, svakog ponedeljka uveče, kada je bio glavni termin emitovanja. Čak je sedam miliona gledalaca videlo bar jedan deo serije. Svaka emisija bila je celina za sebe, što je umnogome olakšavalo praćenje. Većina gledalaca izjasnila se, u anketama koje su neprekidno sprovodili istraživači BBC, da je serija veoma zanimljiva, da su osnovni principi jasno i prihvatljivo objašnjeni. Svega 15% smatralo ih je preteškim za praćenje.

Druga serija emitovana je od januara do marta 1983. godine. Nosila je naslov „Iskoristite svoj mikrokompjuter što bolje možete”. Bila je namenjena vlasnicima malih računara, iako je zvanični BBC tvrdio da je pravljen za „korisnike ili potencijalne vlasnike”, kao i za „sve tehnički znatiželjne gledaoce”. U stvari, ankete posle prve serije pokazale su da je čak 26% gledalaca seriju smatralo isuviše elementarnom, te je tražilo više detalja, tehničkih objašnjenja, primera itd. Uz

seriju opet je objavljen niz publikacija, ovog puta stručnijih, namenjenih pre svega posednicima računara. Pokazalo se, međutim, da je novih deset emisija naišlo na različit prijem gledalaca. Većina nije bila u stanju da prihvati obilje informacija koje su nudile, te se najčešće isključivala već posle prvih nekoliko minuta. Bolji poznavaoци, pak, nisu bili zadovoljni kvalitetom tih informacija, tražeći još specifičnije i dublje prodiranje u tehnologiju softvera i hardvera. Ipak, zahvaljujući uspehu prve serije, program je bio veoma gledan; imao je čak dvostruko više gledalaca nego prvih deset emisija.

Britanska televizija priprema i treću seriju u kojoj će nastojati da se koristi iskustvom iz prve dve. Emitovanje će početi januara iduće godine.

Slična akcija imala bi pozitivan odjek i u našoj sredini. Stoga je časopis „RTV-teorija i praksa” pokrenuo inicijativu da, uz pomoć zainteresovanih institucija i TV Beograd, pokrene kompjutersko opismenjavanje i kod nas. Prvi dogovori već su obavljani i prvi zadaci preuzeti. Naravno, projekt će odgovarati našim mogućnostima i potrebama. TV Beograd je stupila u vezu sa BBC radi kupovine prve od dve emitovane serije. Planirana je i odgovarajuća prateća društvena akcija. Početak se očekuje na jesen iduće godine.

Ovim pozivamo sve zainteresovane da nam se jave i priključe u zajedničkom naporu da novu tehnologiju približimo našem čoveku.

Ana Šomlo

TV ŠKOLA ZORE KORAC

Biti i opstati na televiziji

A.Šomlo: *U reagovanju na dosadašnje razgovore „Biti i opstati na televiziji” nekima se čini da je reč o ostati na televiziji. Mislim da je razlika između ta dva pojma velika. Da li se za tebe ikad postavljalo pitanje opstanka na televiziji?*

Z. Korać: Postavlja se svakodnevno. Jer, opstati na televiziji znači misliti na svaki dan koji dolazi, od prvog dana, pa do onog kada kažeš: zbogom i doviđenja! Ono što uradiš vide svi i ako ono što si sada uradila nije dobro, ne znači da se može pokriti onim što si prethodno stvorila niti da pokriva tvoj poslednji uspeh ili neuspeh. Znači, moraš ići napred.

A.Š.: *Da li je to dilema koju ti sama sebi otkrivaš ili se ona tebi postavlja od strane televizije?*

Z.K.: Pre svega sama sebi. Nijednom poslu nisam prišla bez ambicija. Mislim da svako ko kaže da radi bez ambicija laže i sebe i druge. Možda je svestan sopstvene nemoći, pa se iza takve izjave skriva. Zahtev postavlja i televizija, kuća, jer ako ne pokušavaš da opstaneš, to znači da ne postojiš. Na televiziji ima i takvih koji ostaju, ali ne opstaju i ne postoje.

A.Š.: *U javnosti postoji mišljenje da na televiziji vlada velika borba za opstanak. Takva pretpostavka ne postoji samo kod nas, već na svakoj televiziji*



Zora Korać – urednik emisije „Petkom u 22”

Z.K.: Svuda gde se rad svakodnevno ocenjuje postoji borba. I, naravno, oni koji ne rade su nezadovoljni. Zato su ljudi na televiziji podeljeni. Ne mali je broj onih koji se raduju svakom tuđem uspehu, a ima i onih koji čoveka mrze kad uradi dobru emisiju. Moj utisak je da ljudi moj rad cene, bez obzira da li im se dopada ili ne ono što radim. Ne mogu da se žalim da program koji radim nije dobro prihvaćen, ali borba svakako postoji

A.Š.: *Od kada radiš na televiziji?*

Z.K.: Počela sam na Televiziji Ljubljana i to je moja sreća. Tamo sam se naučila sistematičnosti. Godinu dana pre početka rada televizije došli su instruktori iz BBC. Oni su nam objašnjavali pripremu za snimanje emisije, rad sa kamerama, svaku instancu posebno. Smatrali su da se i za najmanji program mora napraviti knjiga snimanja. Rad i **red** na koji sam tada navikla koristio mi je tokom čitavog života i rada na televiziji.

A.Š.: *Koje godine si prešla u Zagreb?*

Z.K.: Bilo je to 1961.

A.Š.: *Radila si u trima televizijskim sredinama i uvek si bila dobro primljena, ili ti se to sada tako čini? Prilikom susreta sa Hetrihom, Miladinovim, Sandom Langerholc, saznala sam da veoma žale za tvojim odlaskom iz Zagreba. Tako su svojevrmeno govorili i u Ljubljani. Možda si se u Beogradu, mada najkasnije, ali i najteže probila?*

Z.K.: Svaka sredina mora da se osvaja, pogotovo u našem poslu, jer sam čovek ništa ne može da uradi. U Zagrebu smo satima i noćima razgovarali i smišljali kakav ćemo novi TV program da stvaramo; kako će da izgleda; kako će se zvati. U tim dogovorima učestvovala je cela ekipa, od sekretarice, organizatora, voditelja do reditelja i urednika. Da bi se jedna emisija uspešno napravila moraju svi zajednički da snose i rizik i odgovornost. Ako je to uspeh, onda to nije uspeh samo jednog čoveka, već svih. Kod nas se program često pogrešno procenjuje.

Uspeh se pripisuje uglavnom reditelju, dok je urednik tu samo da pazi da ne promakne nešto što ne bi trebalo, da štiti televiziju, a ne pretpostavlja se da je urednik i scenarist i duša te emisije. Sve što se u toj emisiji događa mora urednik da ima u vidu. Ako nije tako, onda on nije dobar urednik.

A.Š.: Možda to nije uvek tako. Meni se, zapravo, čini da je retko kad tako.

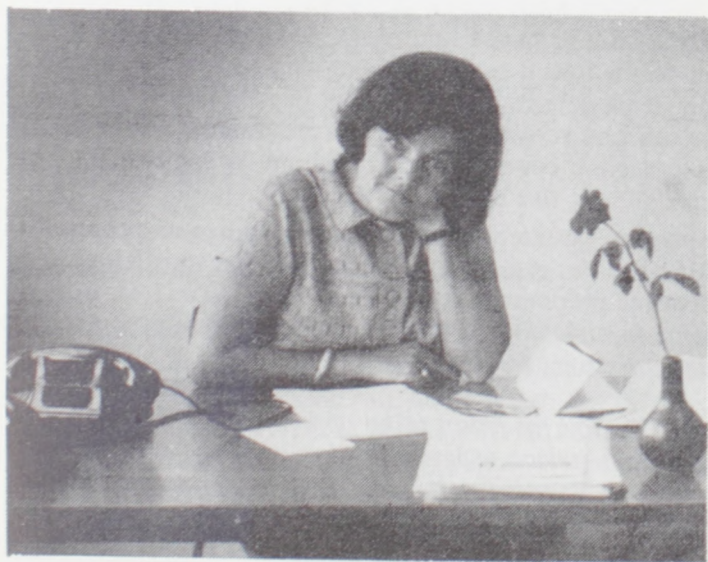
Z.K.: Da, često to nije tako, jer se taj trud ne isplati

A.Š.: U kom smislu se ne isplati?

Z.K.: Pa, niukom.

A.Š.: Zašto ti onda na taj način radiš?

Z.K.: Zato što volim da radim i što smatram da je neophodno da se tako radi



Iz vremena osnivanja Televizije Beograd

A.Š.: *Zapazila sam da u svim emisijama koje si uređivala, od Ekрана na ekranu u Zagrebu, pa do Petkom u 22. ima nečeg karakterističnog: nijedno ime se ne izdvaja na odjavnoj špici, ne zna se šta ko radi, sva imena teku u ujednačenom redosledu. Zašto?*

Z.K.: Svako je ravnopravan u svom poslu i doprinosu i svako daje onoliko koliko zna i ume. Zamisli, recimo, u emisiji *Petkom u 22.* ima preko dvadeset autora-saradnika. Šta bi bilo kada bismo svako ime izdvojili i napisali na špici šta radi? To ne bi bilo dobro. Kolika bi ta špica bila?

A.Š.: *Čini se, ipak, da sve tvoje emisije imaju nečeg zajedničkog, mada su i tematski i vremenski veoma različite, samim tim što su neke snimane šezdesetih godina, a neke ovih dana. Ono što je zajedničko jeste da sve te emisije uvek radi veoma mlada i mnogobrojna ekipa, a da su teme aktuelne, goruće i realizovane na moderan način, tako da ipak, čine, jednu seriju koja traje već četvrt veka.*

Z.K.: To ti je kao sa kuhinjom. Ako jedan dobar kuvar priprema hranu za dve tri sale, njegova veština, ruka i dobar ukus osetiće se u svakom jelu, bez obzira u kojoj se sali ono servira. Tako je i sa programom kome daje pečat jedan čovek. Njegov rad mora da ima nečeg specifičnog, bez obzira koji ga studio emituje. Šta je to njegovo, karakteristično, to gledaoci mogu da procene. Mnogi su mi rekli: ne moraš da potpišeš emisiju, mi ćemo je prepoznati. Ja mislim da je to tačno i da mora tako da bude. Onog momenta kada se ne bi prepoznavalo da je to moje, ne bi trebalo da radim.

A.S.: *Postoji još jedan teško objašnjiv detalj, kako dvadeset godina uspevaš da oformiš ekipu koja je vrlo mlada, što znači i neiskusna, a da ona ipak uspešno radi?*

Z.K.: Na to sam bila primorana. Pre televizije radila sam u „Filmskim novostima“. Moj muž je stalno dobijao premeštaj i naša porodica je bila primorana da se seli.

Kada dođeš u novu sredinu veoma je teško snaći se. Ja sam htela da se probijem svojim radom, a ne time, kako se u početku obično pričalo: došla nam je supruga tog i tog..., što je dobijalo negativne poene i odbijajući ton. Morala sam strahovito da se trudim da pronađem saradnike i da se dokazujem i pokažem da niko neće morati za mene da radi a da ja samo primam platu. To me je nagnalo da uvek budem u toku i da vrlo mnogo radim. I sada, kada pogledam unatrag, mislim da je to bilo dobro, jer mi takva atmosfera nije dozvoljavala da se opustim. Ljudi su me primali onako kakav je moj posao u prethodnom studiju bio, to mi je bila preporuka i sve je išlo tako u krug, svih ovih godina.

A.Š.: Moram da te podsetim, kada si došla u Beograd, mada si za sobom već imala značajan uspeh – Ekran na ekranu, Četvrtkom otvoreno itd., dugo nisi dobila ni osnovni radni prostor, sto za kojim bi sedela, niti emisiju koju bi radila.

Z.K.: Pa, jeste, to je tačno. Mada, mislim da je to i prirodno. Jer, svako se plašio da ću mu uzeti mesto, posao, a tada nije bilo previše emisija i svako je čuvao svoj čošak. Moram da priznam i nikada to neću zaboraviti uredniku Mališi Marinkoviću, jer on mi je dao prvi posao, stolicu – mesto pod suncem. Za njega ću uvek imati lepih reči. Mislim da je on umeo da okupi ekipu i da je pravi televizijski čovek.

A.Š.: Šta znači biti pravi televizijski čovek?

Z.K.: Za mene to znači imati snage da dovedeš boljeg od sebe, da mu pružiš šansu i zajedno sa njim radiš program. Pravi televizijski čovek ne sme da bude sebičan, ljubomoran ako televizijska kritika posveti nekom drugom članu ekipe pažnju, a njega zapostavlja. Meni se to stalno događalo, ali su zato emisije bile dobro ocenjivane i to mi je bilo dovoljno.

A.Š.: Postoji jedna gotovo neverovatna stvar u tvom radu. Ekran je neodoljiv i gotovo da nije bilo ličnosti na televiziji koja mu je odolela, bez obzira na izgled, dikciju,



Iz emisije „Kulturna tribina”

sposobnost da govori i pravu potrebu da se pojavi. Kako ti je uspelo da se lično ne pojavljuješ?

Z.K.: Imala sam sreće da dobijem izvanredne voditelje u prvom programu koji sam radila na zagrebačkoj televiziji. Naravno, u Sloveniji nisam mogla da govorim sama, jer slovenačkim nisam vladala toliko da bih mogla da govorim na ekranu. Nisam imala ni želje da se pojavljujem. U Zagrebu se ta želja možda i pojavila, ali Sanda Langerholc i Ivan Hetrih su bili toliko savršeni, pa kasnije Gordana Boneti, Vlatko Gotovac... Oni su svi bili pravi TV voditelji, pa nije ni bilo potrebno da se ja pojavljujem. Onda sam shvatila da je bolje biti iza kamere nego ispred, jer možeš sve da kontrolišeš, da sve vidiš, da utičeš na tok svojih emisija i da budeš samokritičan, a u onom trenutku kad si i sam pred kamerom, gubiš kontrolu i nisi u stanju da vidiš sve ono što televizija podrazumeva u trenutku snimanja jednog programa. Kada si sama pred kamerom možeš jedino da pratiš tok svojih misli i svoje sagovornike. Međutim, kada si van kadra, ti pratiš tok razgovora, video-sliku, muzički deo i sve ostalo što čini celinu. Urednici na televiziji mogu da se pojavljuju, ali mislim da je bolje da to ne čine. Smatram da svaki urednik mora da ima sopstvenu emisiju, jer kako će drugima da „soli pamet“, da tako kažem, ako ne pokaže da i sam on radi, ako im ne dá da procene da li dobro radi ili ne, da njegov rad podvrgnu najstrožijoj kritici.

A.Š.: Ti gotovo uvek radiš sa mladim ljudima. Kako ih odabiraš?

Z.K.: Ne moram da ih odabiram, oni sami dolaze

A.Š.: Kako dolaze?

Z.K.: Dođu na vrata i kažu: mi smo čuli za vas, gledamo vaš program. Mi bismo hteli da radimo sa vama, naravno ukoliko vi hoćete. I ja onda kažem „hoću“ i nikad ne pogrešim.

A.Š.: Pamtim da smo jednom pripremate Kino-oko. U tvoju sobu je ušao jedan mladić, gotovo dečak, i rekao:

„Drugarice Korać, želim da radim u emisiji... Vi ste mi obećali još odavno...” Prekinula si ga pitanjem „Kako se zoveš?”. „Stanko Crnobrnja” – rekao je. Njegov zahtev bio je vrlo decentan. Tada sam prvi put čula to ime... „U redu, pa radićeš” – rekla si i nastavila razgovor tamo gde je bio prekinut. On je stajao još nekoliko trenutaka. Bio je veoma ljut, tako je bar izgledao, a onda je izašao. Atmosfera je bila vrlo neugodna.

Z.K.: Pa vidiš, došao je na red i mislim da je Stanko Crnobrnja jedna izvanredna televizijska ličnost. Vrlo je kreativan, ozbiljan, obrazovan i to svoje obrazovanje stalno dopunjava i prenosi na ostale. Televizija Beograd treba da se bori za njega da bi ga zadržala.

A.Š.: *Da li ti se čini da, kada primaš mlade ljude i pružaš im šansu, što je veoma dobro, a što malo urednika čini, s obzirom da nemaš mogućnosti da sve i zadržiš, da postaješ surova sa onima koji više nisu mladi i koje odbacuješ?*

Z.K.: Ne mogu da prihvatim samo neradnike, neinteligentne ljude koji su nekim slučajem završili akademiju i nemaju nikakve veze sa tim pozivom, niti sa televizijom. Pogotovo ne volim ljude koji televiziju smatraju samo sredstvom pomoću kojeg će doći do neke velike stvari. Nije slučajno da moji saradnici zarade dve ili tri, pa i više mojih plata, a ja nisam zbog toga ljubomorna i ne zavidim im. Oni žive samo od ovog trenutka. Sutra može da im se dogodi da ne rade i ostaju neobezbedeni. Mnogi na televiziji to ne žele da shvate i prebrojavaju stalno koliko je ko zaradio. Da nisu dobro radili, mi ih ne bismo zvali.

A.Š.: *Želela bih da mi na ovo pitanje odgovoriš direktno. Nešto je u tvom radu uočljivo, što ne bi mogla da porekneš: u izboru tvojih saradnika uvek je veoma mnogo mladih ljudi i vrlo malo mladih žena. Znam da to nešec prihvatiti, ali je to veoma karakteristično. Zašto?*

Z.K.: Činjenica je da mlade žene, sa časnim izuzecima, neće da se žrtvuju i ponašaju se ženski, kako bih ti to rekla, a u našem poslu potreban je kompletan čovek, ne muškarac ili žena, i njegov odnos prema radu.

A.Š.: *Ipak, u tvojim emisijama nisam videla žensku osobu koja je ravnopravna sa voditeljem, recimo. One obično najavljuju i odjavljuju program, čitaju pitanja gledalaca u kontakt-programima i ponašaju se baš ženski, mada su neke izuzetno inteligentne i obrazovane devojke, recimo Mersiha Čolaković ili Jelena Mesić? One su prisutne, lepe osobe, ali nisu kreativne, mada verujem da bi to mogle biti.*

Z.K.: Nemoj da zaboraviš da su to vrlo mlade osobe. Mersiha je došla kod nas kada je imala 23 godine, a onda je prekinula rad i otišla da nauči jezik, jer je smatrala da voditelj treba da zna strane jezike i scensko ponašanje. Mislim da je važno znati strani jezik, ali ona se vratila sa veštačkim osmehom i držanjem kakvo se neguje na zapadnim televizijama, kod nas se ne ceni. Moraš da budeš pametan, prirodan i da pokažeš na ekranu da nešto znaš, bar što se mene tiče. Ona se sada postepeno vraća svom prethodnom stilu. Jelena je bila na najboljem putu da to radi. Radakovićka se lepo razvija kao novinar u mom programu. Ima žena, kao što vidiš, iako je činjenica da sam se celog svog života više družila sa muškarcima i da sam sa njima našla bolji zajednički jezik. Žene se teško odlučuju da se „venčaju sa televizijom”, kako ja to kažem.

A.Š.: *Postavila bih ti još jedno pitanje, s obzirom da radiš sa mladim ljudima koji dolaze sa Akademije. Šta misliš o nivou njihovog stručnog obrazovanja, predmetima koje tamo studiraju? Da li su oni dovoljno spremni kada dođu na televiziju?*

Z.K.: Meni je vrlo teško da to procenim, jer obično ljudi koji dolaze kod mene počinju da rade još prve godine studija i paralelno rade i studiraju. U većini slučajeva su njihovi diplomski radovi emisije koje su kod nas rađene. To je bio jedan od zadataka koji sam ja dobila

od ove Kuće kad je počinjao Drugi program. Mnogi od njih su, u vreme kada su diplomirali, već bili poznati televizijski stvaraoci. To su vodeća imena naše kinematografije i televizije – Karanović, Marković, Karaklajić, Zafranović, Grlić, da ne govorim o kamermanima. Naterala sam skoro sve naše kamermane da se upišu na Akademiju, tako da gotovo i nemamo snimatelja koji nije završio fakultet. Mnoge mlade ljude koji su radili kao kuriri kod nas, nagovorila sam da se upišu, da studiraju i danas rade kao organizatori, snimatelji, montažeri... Trudila sam se da im omogućim da im školovanje što lakše prođe, da školujući se zarade a i steknu zanat. Sve što su na Akademiji naučili, ovde su u praksi primenjivali. Naš fakultet nema sredstava i ne može svojim studentima da pruži mogućnost praktičnog rada kao što je to bio slučaj sa onima koji su studirali, recimo, u Pragu i stekli kompletno obrazovanje, teorijsko i praktično.



Zora Korać – urednik emisija „Četvrtkom otvoreno”,
„Ekran na ekranu”, „Kino-oko”...

A.Š.: *Kada čovek tebe prati, stiče se utisak da je kod nas na televiziji sve fantastično. Ljudi cene one koji rade, cene mlade, vredne ljude, Akademija daje od sebe sve što može, sve to ide fino, glatko, lako i da je sve veoma lepo. Da li je to stvarno tako ili ti mnoge stvari ne pominješ?*

Z.K.: Ma ne! Nije sve ni glatko ni lepo, ali ja iznosim ono što je najbolje. Mislim da je to ono što ljude najviše i interesuje.

A.Š.: *A ono što je najgore?*

Z.K.: To ne interesuje nikoga. Ja tako mislim. Šta se koga tiče što mi nemamo dovoljno novca da snimimo emisiju, da li sve ide glatko, da li nam se pruža sve da bismo ostvarili jedan program. Gledalac hoće da gleda dobar program. Njega se uopšte ne tiče šta je iza ekrana i šta se sve događa dok se jedna emisija realizuje.

A.Š.: *Postoji jedna druga stvar, kada već govorimo o gledaocu i njegovom ulasku u probleme televizije. Naš gledalac ima neku predstavu onog što želi da vidi na programu i, ukoliko mu se ne dopada sve do kraja, on je ogorčen. Ukoliko to nije film koji je sniman bar 1982. godine, ako je bio prikazan i u Kanu, Moskvi ili Veneciji, ili nije dobio nikakvu statuu, Zlatnog lava, pa čak i onda – ako nije po našem afinitetu, onda ga ne bi trebalo prikazati, onda je naša televizija koješta i onda on plaća pretplatu badava...*

Z.K.: Mislim da smo mi sami krivi što nismo stalno obavestavali naše gledaoce kako se stvara program i koliko on košta. Niko ne zna da je to jako skupa igračka i da jedna, recimo, zabavna emisija ne može dobro da se napravi ukoliko se ne potroši sto pedeset miliona. A mi, kada damo nekome šezdeset miliona, mislimo da smo mu dali bogznašta. Spotovi koje dobijamo iz inostranstva rađeni su kao mali igrani filmovi. Takvoj proizvodnji mi ne možemo da konkurišemo! I ja zamišljam šta bi ovi naši momci tek uradili kada bi imali dovoljno novca, kada sa ovim bednim parama, koje dobijaju, naprave zaista izvanredan program. Austrijska televizija je bila

oduševljena našom emisijom *Petkom u 22*. Tražili su da im je presnimimo i pošaljemo, jer oni takvu emisiju iz oblasti kulture nemaju. Gledala sam programe u Francuskoj, Engleskoj, Americi. Njihova televizija ima izvanredan program, ali neke emisije kakve se prave, recimo, u našem Političko-informativnom programu, emisija kakvu je nedavno imala Gordana Suša, nisam videla na stranim programima. Lako je napraviti emisije kada pozoveš popularne glumce i pisce, kao što to obično rade Francuzi, porazgovaraš sa njima i to svi vole da vide, kao kad mi dovedemo Milenu Dravić i Batu Živojinovića... Divimo se seriji koju je napravio Kenet Klark, a u finansiranju takvog programa učestvovali su svi muzeji sveta. Mi smo se maksimalno napregli da snimimo seriju o našim freskama koja je ukupno stajala 275 starih miliona, znači nešto više od 20 miliona jedna epizoda. Autori su dobili minimalan honorar, a Batu Grbića, koji je napravio fotografiju svog života – izvanredna kamera – niko nije ni pominjao! Nama ta serija, po nekima(!) nije bila nikakva, ali – valja znati: sačuvali smo na traci istorijsko i kulturno bogatstvo i za sledeće generacije.

A.Š.: Ono što se dogodilo sa serijom fresaka događa se često na našoj televiziji. Polazna tačka, ovog puta manastiri, bila je izvanredna. Snimljeni materijal veoma bogat, naročito kamera Bate Grbića, pa u momentima i režija Arse Jovanovića, ali tekst je bio izuzetno slab, ispušten, a to je velika omaška u jednoj TV emisiji i sav uloženi trud deluje u izvesnom smislu besmisleno. To je činjenica.

Z.K.: To je sklop nesrećnih okolnosti koje se nađu, ali ja sam čovek koji uvek poštuje svoje saradnike i trudila sam se da seriju završim na najbolji moguć način. Autori su se razišli u koncepciji. Arsa Jovanović je imao svoje umetničko viđenje fresaka. Kada bih ponovo radila, mada sam se oko te serije više godina namučila, tražila bih da Arsa opet režira tu seriju, jer treba biti zaljubljenik u freske pa tako nešto ostvariti. Istoričara umetnosti dr Gojka Subotića cenim kao vrsnog poznavaoca fresaka, ali on se nije složio sa Arsom. On je

hteo gledaocu da dâ i znanje i obrazovanje uz freske, a Arsa je hteo da dâ doživljaj i umetničko viđenje. Naravno, kada se sudare dva suprotna viđenja, moraš da dobiješ nešto što nije adekvatno uloženom trudu i materijalu koji se obrađuje. Ali to nije bitno. Snimili smo oko 50.000 metara i jednom će to još neko koristiti za neku novu seriju. Predvideli smo da napravimo i seriju o nošnjama, oružju, nameštaju, o životu u tom vremenu. Mislilim da je to nešto najdragocenije što sam uradila tokom ovih dvadeset i pet godina.

A.Š.: *Svakako da je od istorijskog značaja imati u arhivi snimljen takav materijal, mada je bilo i drugih značajnih televizijskih serija koje si uređivala. Možda i ne bi trebalo izdvajati ovu o freskama, da ona istovremeno sa kvalitetom ne sadrži i jednu negativnu crtu koja se često nalazi u našem programu. Neslaganje autora otkriva se tokom emitovanja i iz polemike u štampi. Zar nije logično bilo usaglasiti mišljenja i precizno se dogovoriti o svim detaljima pre nego što se krene na snimanje, a ne otkrivati tek naknadno, i to putem javnosti, ono što su totalni nesporazumi sa kojima se moglo računati još pre početka rada? Mnogi naši projekti propadaju i na svetskom televizijskom tržištu zbog izvesnih manjkavosti koje se konstatuju tek kada emisija stigne na neki međunarodni festival. Često su to loš ton ili filmska obrada koja nije po svetskim standardima. Ali, mora se priznati da je u tvojoj redakciji snimljeno mnogo izvanrednih biografskih emisija...*

Z.K.: Nema nijednog značajnog slikara, a da ga nismo zabeležili, nijednog vajara ili književnika, a da nismo snimali emisiju o njemu. Mislim da sam ostavila tako dragocenu dokumentaciju televiziji, da će, ukoliko ni po čemu drugom, po tome i moje ime ostati... Jer, radeći na televiziji nisam uspela ništa da napišem i zabeležim, mada se u mojoj radnoj sobi nalaze tomovi ukoričenih scenarija koje će jednom koristiti neki hroničar.

A.Š.: *Nedavno se vodio razgovor između televizijskih radnika naših TV centara, o kojem je i naš časopis objavio nekoliko tekstova. TV radnici su ogorčeni što*

nemaju više mogućnosti da rade u drugim TV centrima. Naime, retko se nekom autoru pruža šansa da gostuje. Ranije je to bila česta praksa, a ti si bila veliki zagovornik međurepubličke TV saradnje. Kako je danas tvoje mišljenje o tome?

Z.K.: Ja se i sada trudim da tako radim, gotovo da nema moje emisije, a da nemamo bar jedan prilog iz Zagreba, Ljubljane, Sarajeva, Skoplja... Ali, naš sistem finansiranja je do te mere birokratski, da je zakonodavac dozvolio sebi da televizijskim radnicima, novinarima ograniči broj dnevnica, kao da smo mi neko lokalno trgovačko preduzeće. Jer, kako ću ja da pravim jugoslovenski program, da ne kažem – srpski, kad ne mogu da putujem ni u Kruševac, niti u Kragujevac, kada nemamo više dnevnica? Mi smo do juna potrošili dnevnice koje su nam date za ovu godinu i sada će ljudi gledati beogradski program i, naravno, ljutiće se, jer će pitati: zar se svi kulturni događaji samo ovde odvijaju, zar se u Kragujevcu ništa ne zbiva? To je kao kada bi čoveku bilo zabranjeno da radi, kad novinarima ne daš da putuju. To je po Ustavu zabranjeno! Ovakvim ograničenjem mi imamo zabranu na rad. Možda smo i sami krivi što na vreme nismo intervenisali kao film, pa je film oslobođen ograničenja dnevnica. Kako bi se snimao film kada bi se dalo samo deset dnevnica? Zato nismo mogli da radimo seriju *Nečista krv*, mada je to bilo predviđeno. Da li takav scenario treba u Beogradu ili u Vranju da se realizuje?

A.Š.: *U ovim razgovorima obično smo pominjali još jedno pitanje – šta je budućnost televizije, u smislu novog žanra? U početku su bile siroparne informativne emisije i emisije iz oblasti kulture, da bi se kasnije radile one poput Ekрана na ekranu, Četvrtkom otvoreno, danas – Petkom u 22. za koje si ti prilično zaslužna, mada se danas u svim našim programima pripremaju, kao što je, recimo, zagrebačka Kultura srca... Šta je novost televizije?*

Z.K.: Biće, svakako će biti. Evo, baš u našoj redakciji se oformila jedna grupa koja video shvata na jedan sasvim nov način, savremen, i uskoro će se na televiziji pojaviti

jedan nov program, eksperimentalni. U ovoj ekipi rade Dunja Blažević, Mirjana Otašević, Stanko Crnobrnja, Nebojša Đukelić. Kao što je Oklopdžić dao nešto novo u literaturi, po stilu – Mića Oklop, kako ga mi zovemo – tako se priprema nešto sasvim stilski televizijski novo. Crnobrnja je dao u *Petkom u 22* već nešto. Ono što se čuvenim Trifoovim filmom *Farenhajt 451* nagoveštavalo, to sad počinje da se događa. Ono što je tamo bila fantazija, to ovde postaje stvarnost. Naravno, televizija neće progutati sve, ostaće emocije i za knjigu i literaturu koja nikada ne bi trebalo da bude zabranjena...

A.Š.: Uložila si sav svoj život u televiziju. Provodiš po ceo dan, godinama, u redakciji, montaži. Da li misliš da si mogla da se baviš i nekakvim drugim kreativnim poslom u kome tvoje ime ne bi bilo samo „jedno od” na spisku sa špice?

Z.K.: Obično čovek kaže: uradio bih to i to, mogao sam... Ne želim na taj način da se izgovaram. Osećam se kao kompletna ličnost koja živi punim životom. Iza mene ostaje toliko mladih, čijem sam razvoju, profesionalnom, verujem, doprinela. Oni će raditi bolje od mene, jer su obrazovaniji i spremniji, školovaniji od mene. Imali su sasvim druge mogućnosti da se usavrše i da rade. Iza sebe sam ostavila veliki fond koji će, verujem, koristiti nekom da sagleda ova naša teška i lepa vremena kada se stvarala televizija. Ne žalim ni za čim. Dovoljno mi je, recimo, samo jedan detalj, pa da budem zadovoljna. Srđan Karanović napisao je na svom prvom filmu: Završio sam akademiju u Pragu i školu kod Zore Korać. Šta sam lepše mogla da doživim? Kada sam došla na Televiziju Beograd bila je samo jedna emisija iz kulture *Kultura danas*. Postojao je predlog da se i ona ukine. Borila sam se protiv toga. Sada se u našoj redakciji radi 145 emisija iz kulture. Zar to nije pravi uspeh?

Mr Nevenka Perković

SA SKUPŠTINE EVROPSKIH ISTRAŽIVAČA RADIJA I TELEVIZIJE

Grupa evropskih istraživača auditorija radija i televizije (GEAR) održala je redovni godišnji sastanak u punom sastavu¹ maja meseca ove godine u Veneciji. Teme sastanka bile su:

1. istraživanje programa: klasifikacija, pretestiranje i kvalitativno ocenjivanje programa;
2. istraživanje novih medija: satelitske televizije, teleteksta i video-rikordera;
3. o situaciji u RTV organizacijama i istraživačkim službama;
4. istraživanje reakcije dečjeg auditorija na televiziji i
5. međunarodna istraživanja: evrostandard – standardizacija podataka o masovnim medijima i o auditoriju u Evropi.

Iz obilja informacija koje su iznete na sastanku, daćemo pregled samo najmarkantnijih.

Belgijska organizacija NOS testirala je mogućnost primene eskort-sistema klasifikacije programa na nacionalni program. Eskort je internacionalni sistem klasifikacije programa radija i televizije koji je predložio Statistički komitet Evropskog saveza za radio i televiziju (EBU) u nameri da uspostavi jedinstvenu klasifikaciju programa radija i televizije u Evropi. Iznet je primer praktične primene ovog sistema na svim vrstama programa radija i televizije u organizaciji NOS. Iskustvo pokazuje da ovaj sistem klasifikacije programa dozvoljava da se, uz primenu kompjuterske tehnike, sačine

¹ Članovi GEAR su istraživači iz ORF – Austrija, R.T.B.F. i B.R.T. – Belgija, DR – Danska, YLE – Finska, CEO i INA – Francuska, SDR, ZDF, i WRD – Savezna Republika Nemačka, MRT – Mađarska, RTE – Irska, RAI – Italija, NOS – Holandija, NKR – Norveška, PRT – Poljska, RTVE – Španija, SR – Švedska, SRG – Švajcarska, BBC i IBA – Velika Britanija i RTLJ, RTZ i RTB – Jugoslavija

veoma dobre i fleksibilne analize programa zbog multidimensionalnosti i fleksibilnosti kategorizacijske tehnike. Ona dozvoljava širok opseg analiza programa kako za nacionalne tako i za međunarodne potrebe.

U Vel. Britaniji je eskortov sistem klasifikacije programa prilagođen za potrebe BBC i IBA i nalazi se u primeni.

Ovi podaci su interesantni i za nas, s obzirom da se trenutno radi na uspostavljanju jedinstvene statistike programa u svim jugoslovenskim RTV organizacijama.

Sve više istraživačkih službi pristupa testiranju programa pre emitovanja. Npr. istraživačka služba RAI, koja se pretestiranjem programa izgleda najviše bavi, navodi kao razlog toga rada poboljšanje programa u nameri da zadrži gledaoce na matičnoj italijanskoj TV stanici, koji se svakim danom osipaju i prelaze na praćenje lokalne televizije. Pretestiranjem programa bave se i istraživači u BRT, OFR, BBC itd. Obavljaju ga različitim metodima, od laboratorijskih istraživanja pomoću raznih sprava, do razgovora sa odabranom grupom subjekata u studiju posle gledanja emisije itd.

Na sastanku GEAR dosta vremena bilo je posvećeno razgovorima o istraživanjima novih medija. Naročito se mnogo govorilo o prvom eksperimentu sa evropskim programom koji je emitovan 1982. pod pokroviteljstvom EBU putem satelita (OTS) sa zatvorenom cirkulacijom prijema. EBU-OTS operativna grupa priložila je sumarni izveštaj o rezultatima istraživanja sprovedenim u Irskoj, Italiji, Holandiji, Velikoj Britaniji, Austriji, Portugaliji, Švajcarskoj i Jugoslaviji, a dala je i preporuke koje su proistekle iz tog iskustva.

Video-rikorder je odomaćena tehnika u većini zemalja Zapadne Evrope. Iznošeni su podaci o broju aparata u pojedinim zemljama, strukturi korisnika, o tome šta se gleda, kao i o činjenici koliko upotreba video-rikordera utiče na praćenje televizijskog programa.

Dosta pažnje bilo je posvećeno istraživanju dečjeg gledališta. Istraživači RTV auditorija u velikom broju evropskih zemalja bave se ovakvim istraživanjima verovatno radi pažljivijeg programiranja emisija namenjenih deci kako bi se pozitivnije uticalo na formiranje njihove ličnosti. Takva istraživanja zapažena su u Švedskoj, Italiji, Francuskoj, Belgiji, u nas i u još nekim zemljama.

Na sastanku je bilo reči i o novostima u programima, kao npr. o emitovanju četvrtog TV kanala u Vel. Britaniji i sl., o istraživanjima koja su protekle godine obavljena ili se trenutno obavljaju u istraživačkim službama čiji su istraživači članovi GEAR, itd.

Ako bismo poredili situaciju u istraživanjima auditorija radija i televizije u razvijenim zemljama Zapadne Evrope i u nas, prema svemu onome što je izneto na godišnjem sastanku GEAR, mogli bismo zaključiti da u nekim oblastima delatnosti i u tehnikama koje primenjujemo stojimo uporedo sa njima. Međutim, u nekim drugim domenima rada, naročito tamo gde se primenjuju tehničke inovacije, nalazimo se iza njih. Na primer, dok većina zemalja Zapadne Evrope meri auditorij tzv. 'TV metrom' - aparatom ugrađenim direktno na TV program koji preko kompjuterskog sistema omogućuje dobijanje podataka o auditoriju već dan posle emitovanja, svakog dana u toku godine, mi auditorij merimo anketnim putem. Takođe, dosta zemalja ima laboratoriju za programske eksperimente, a naša je samo u projektu, itd.

„COMMUNICATION”

Zima 1982, tom 32, br.1, The Annenberg School Press, University of Pennsylvania

Američki časopis „Communication” jedan je od onih časopisa koji daje nesumnjiv doprinos ne samo teoretskim i praktičnim već i naučnim saznanjima vezanim za nikad dovoljno istraženu oblast masovnih komunikacija. U povećem broju članaka, od kojih se neki izdvajaju izuzetnom originalnošću, čitalac nailazi na niz zanimljivosti nastalih kao posledica dugotrajnih i obimnih istraživanja i ispitivanja. Jedan od članaka, vrlo inspirativan za dalji rad kao i konkretnu primenu, nosi naslov „Komunikacija u uslovima nesigurnosti: Poimanje predviđanja zemljotresa”. Autor ovog članka Džoana Nig (Joanne M. Nigg) izlaže kako su, u okviru eksperimenta vršenog u Severnoj Karolini, masovni mediji širili upozorenja o posledicama katastrofalnih događaja koji bi mogli da se dogode, nastojeći da na taj način olakšaju situaciju ukoliko se nešto slično zaista desi. Istraživanja su vršena u dva pravca: kako na auditorij deluje saopštenje o potencijalnoj nesreći ako se, uz pomoć kompetentnih ličnosti, o njoj govori otvoreno kroz sadržaje masovnih medija, i kakvo je dejstvo ako se o predstojećoj katastrofi saznaje putem glasina, prepričavanja, od prijatelja i rođaka. Eksperiment je pokazao sledeće: sve dok zaista nije došlo do lakšeg potresa auditorij nije reagovao na upozorenja masovnih medija. Sledećom prilikom, čim su počela upozorenja (u okviru eksperimenta), odziv auditorija bio je masovan. Iz ovakvog konteksta zaključak se nameće sam po sebi.

Članak na koji, takođe, neizostavno treba obratiti pažnju nosi naslov „Televizija kao pripovedač: Algonkijan Indijanci centralne Kanade”. Autor ovog članka Geri Grenzberg (Garv Granzberg), zajedno sa istraživačima Džonom Hemerom (John Hamer) i Džekom Stajnbringom (Jack Steinbring), osam godina je vršio ispitivanja o uticaju televizije na plemena

i domoroce širom sveta. Već na samom početku istraživanja pokazalo se da model ponašanja viđen na televiziji bezuslovno ulazi u oglednu grupu. Televizija je na decu delovala tako, što su postajala agresivnija, seksualnija i drskija, manje stidljiva i povučena. Nesumnjivo je, takode, da su deca postajala obrazovanija, bolje su poznavala jezik, geografiju, nauku, a bila su i obaveštenija o događajima u svetu. Proučavano pleme Algonkijanaca, za razliku od mnogih drugih plemena, bezrezervno je verovalo televiziji. Uzimali su je isuviše ozbiljno, vezivali se za nju, identifikovali se sa njenim likovima. Dok je iz drugih plemena svega 5% dece bukvalno uzimalo televizijske priče, to je činilo 29% Algonkijanske dece. Ovo vrlo interesantno istraživanje vodi u pravcu razmišljanja kako, duhovno, obrazovno i tradicionalno nepripremljeni ljudi, reaguju na televiziju, u kojoj se meri poistovećuju sa njom ili je odbacuju.

Članak Džoane Kentor (Joanne Cantor) i Sandre Rajli (Sandra Reilly) „Mladi i strah od nasilja na televiziji i filmu”, jedan je od, možda, najinteresantnijih članaka ovog časopisa. U njemu se polazi sa stanovišta da televizijske emisije i filmovi koji obrađuju nasilje, povrede, brutalnosti, bizarna događanja, natprirodno, i dalje spadaju u vrh popularnosti, ali je strah koji se oseća kao posledica pojedinih filmova u poslednjih nekoliko godina dostigao svoju kulminaciju. Statistike pokazuju da je zastrašivanje jedan od osnovnih kvaliteta prilikom ocenjivanja razloga gledanosti nekog filma ili televizijskog programa. Mnogi odrasli teže strahu jer je to jedan od načina da osete nešto intenzivno. Prihvataju ga kao zabavu i doživljaj. Za razliku od odraslih, deca strah doživljavaju drugačije i znatno intenzivnije i, ako ne postanu baš agresivna, postanu zastrašena. U Oregonu, država Viskonsin, vršena su ispitivanja učenika srednje i više škole. Rezultati su pokazali sledeće: 55% ispitanika je patilo od straha, a i danas ga se seća, od televizijskih programa i filmova koje je gledalo do svoje šeste godine; svega 37% ispitanika je odgovorilo da su im se roditelji „ponekad” interesovali za ono što prate na televiziji; dečacima je dato daleko više slobode u odlučivanju šta će da gledaju na televiziji neogo devojkicama. Izašla je na videlo činjenica da je roditeljsko interesovanje – kroz kakvo im je to loše iskustvo dete prošlo gledajući televiziju – gotovo minimalno.

Za one koje interesuje sport (prisustvovanje sportskim događajima uživo ili posredno putem radija i televizije) priređeno je nekoliko članaka i kritičkih osvrtu. Muzičko

tržište takođe je našlo svoj prostor na stranicama časopisa „Communication”. Ipak, posebnu pažnju treba, pre svega, obratiti na nekoliko članaka vezanih za radio. „Radio: Stil jezika vesti”, članak je Alena Bela (Allan Bell) u kome se govori o komunikaciji na relaciji novinar-redaktor-spiker. Autor se zalaže za dva pristupa studiranju jezika: uočavanje velikog broja jezičkih specifičnosti koje variraju od stila do stila, i posmatranje samo nekoliko jezičkih osobina koje se često pojavljuju a vezane su za jezik u celini. Svaki od posmatranih spikera pokazao je neverovatnu prilagodljivost različitim programima u cilju zadovoljenja auditorija. S obzirom da mediji „žive” od auditorija, svi se trude da nađu najneutralniji stil koji bi „pokrivao” što veći broj slušalaca koji, opet, mogu da biraju samo između onoga što im se nudi.

Kada smo već kod radija, ne treba preskočiti ni članak Lorensa Solia (Lawrence Soley) „Radio: Tajno emitovanje programa 1948-1967”. U ovom članku se govori o tajnim radio-stanicama koje se javljaju u vreme političkih kriza i previranja u društvu i doprinose propagandnom delovanju. Kolokvijalno ove radio-stanice se nazivaju „crne” ili „sive” (ostale su „bele”) i dejstvuju nezavisno od službi unutrašnjih ili spoljnih poslova jedne zemlje. Soli tvrdi da su ovakve stanice izuzetno popularne iako im je teško odrediti slušanost jer je njihovo praćenje kašnivo. Po svojoj interesantnosti za ovim člankom ne zaostaje ni članak „Radio: Regulisanje oblika raznolikosti” Frenka Kana (Frank Kahn). U njemu se na vrlo zanimljiv način razmišlja o programskoj koncepciji naizmeničnog smenjivanja najpopularnije muzike i vesti, raspravlja se o upotrebi radija u propagandne svrhe, šta je to što publika hoće i kako joj se i kad može izaći u susret.

Još nekoliko članaka doprinosi izučavanju različitih oblika komuniciranja putem radija, problema sa kojima se ovo sredstvo javnog informisanja suočava i programske politike. Iz svega navedenog proizlazi da je ovaj broj časopisa „Communication” dao odgovarajući doprinos izučavanju masovnih komunikacija i da bi bilo šteta da, barem neka od iskustava ovde iznesenih, ne nađu svoju primenu i u programima naše radio-televizije.

Mr Ivana Stanković

Tomislav Gavrić

IDENTIČNOST JEZIKA UMETNOSTI

Martin Esslin, „The Age of Television”, W.H. Freeman and Company, San Fransisko, 1982

Martina Esslina, dugogodišnjeg direktora radio-dramskog programa BBC, a od 1977. godine profesora drame na Univerzitetu u Stenfordu, uglavnom poznajemo kao uglednog teoretičara pozorišta. Napisao je studije o Haroldu Pinteru i Antonenu Artou - *Anatomija drame, Teatar apsurda* i druge knjige. *Doba televizije (The Age of Television)* je njegova prva knjiga o televizijskom mediju, u neku ruku plod vlastitog priznanja da je televizija (i u teorijskom pogledu) medij kojem se ne može odoleti, pošto je izvršila revoluciju u čovekovom načinu života i kulturi postavši nezaobilazna socijalna, kulturna i intelektualna pojava. Polazeći od Makluanove teze prema kojoj je, u novoj eri oralne komunikacije, linearni, diskurzivni način mišljenja zamenjen slikom usmerenog tipa percepcije i mišljenja, Eslin gradi i svoju sopstvenu koja je sadržana u uverenju da televizijski jezik postoji koliko postoji i sama civilizacija. Jezik televizije je, zapravo, ugrađen u njenu gramatiku i sintaksu; čovek već odavno ima nešto od njene važeće terminologije, kritičke metode i psihologije buma.

Eslin, u stvari, zagovara tezu da televizijski jezik nije ništa drugo do jezik drame, da je televizija, i pored toga što ima vlastite specifičnosti, u biti dramski medij. Ako se televizija posmatra sa tačke gledišta analitičkog instrumentarija pozorišne kritike i teorije, onda se može utvrditi da on doprinosi boljem razumevanju prirode televizijskog medija, posebno njenog psihološkog, socijalnog i kulturnog buma. U nastojanju da definiše materijalnu stvarnost televizije, Eslin upotrebljava „spektar fikcijskih ingredijenata” čija je jedinica mere određen stepen stvarnosti. Na toj lestvici prvo mesto zauzima *potpuno nepredvidljiv događaj* koji se odigrava u prisustvu televizijske ili filmske kamere. Pljačka banke ili Kenedijevo ubistvo, na primer, sadrže visok stepen „realnosti”, ali je ona veoma filtrirana tehnološkim procesom. Zatim sledi

sportski program koji je, takođe, pun „realnosti” u smislu u kojem je efekat kontakta nepoznat i čiji je tok sasvim spontan, što se postiže odgovarajućim rasporedom kamera, kadriranjem, usporavanjem itd. U *šou-programu*, narednoj stepenici u skali, stvarne ličnosti odgovaraju za ono što se događa u jednoj, po svojim obeležjima ritualizovanoj strukturi, koja poseduje određen stepen nepredvidljive realnosti modifikovane od strane glavne ličnosti – popularnog glumca ili pevača. On se, na neki način, uklapa u tradiciju mjuzikla dopunjenu blokom popularne teatralike. *Igrani šou* kombinuje elemente sportskog događaja i fikcijskog kraja.

Televizija je, tvrdi Eslin, najintimniji od svih dramskih medija. U pozorištu su glumci relativno udaljeni od publike; u filmu takođe, mada nešto manje nego u pozorištu, s tim što je ličnost u kadru veća od ličnosti u stvarnom životu. Televizija se gleda u zatvorenom prostoru i u intimnom ambijentu; kadar televizijske ličnosti je mnogo bliži gledaocu. Ističući neke od njenih nedostataka i prednosti u odnosu na druge slične dramske medije, Eslin kaže da radijski medij u izvesnim slučajevima stvara bolji utisak. Kao čisto verbalni i oralni medij, radio može uspešnije da saopšti apstraktnu misao i naučnu informaciju. Radio može, isto tako, da bude pogodan medij za predstavljanje književnih dela, mesto za političke rasprave i tome slično. Sposobnost televizije, ili bolje rečeno, njena tragična tendencija da, kako kaže Eslin, preobražava stvarnost u neku vrstu fantazije, i obratno, vrši povratan uticaj na događaje u stvarnom svetu, mač je sa dve oštrice, jer ovaj proces stvara lažnu svest, u Sartrovom smislu reči, koja pokazuje da su televizijski proizvodi posledica stvarnog sveta koji ponekad može da bude i „nestvaran” i iluzoran.

RADIO – OSMA UMETNOST

(III deo)

U ovoj bibliografiji posebno mesto dajemo „Cahiers d'études de radio-télévision”, tromesečnoj publikaciji studija i dokumentacije o naučnom i umetničkom aspektu radija i televizije, koju je izdavao Centar za istraživanje francuske radio-televizije u Parizu, i koja je od 1954-1960. godině objavila veliki broj studija od kojih u ovoj bibliografiji navodimo samo one koje se direktno odnose na našu temu.

Opšta referenca: „Cahiers d'études de radio-télévision”, Flammarion, Pariz, 1954-1960, br. 1-25.

„Dokumenti sa Prvog međunarodnog kongresa o sociološkim aspektima muzike na radiju” (Pariz, 27-30. oktobar 1954), br. 3-4, str. 259-574.

ALISKY Marvin, „Mexico's musical microphones: instruments of cultural integration for the republic (Muzički mikrofoni Meksika: instrumenti kulturne integracije za republiku), br. 3-4, str. 446-447.

ALMURO André, „Mémoire sur une expérience radiophonique” (Sećanja na jedno radio-iskustvo), br. 5, str. 71-77.

ANGIOLETTI G.B., „Vie littéraire et radio” (Književni život i radio), br. 9-10, str. 20-28.

-
- ARON Raymond, „Signification politique de la radio-télévision dans le présent” (Politički značaj radio-televizije u sadašnjosti), br. 15, str. 227-244.
- BARLETTA Maria del Huerto, „Organisation actuelle de la radio argentine” (Savremena organizacija argentinskog radija), br. 25, str. 41-44.
- BARNES Sir George, „Radiodiffusion et télévision, leurs incidences dans la vie britannique” (Radio i televizija, njihov uticaj na život u Britaniji), br. 11, str. 147-160.
- BARRAUD Henri, „Musique et radiodiffusion”, (Muzika i radiodifuzija), br. 2, str. 145-157.
- BANZET Micheline, „Musique et image” (Muzika i slika), br. 6, str. 189-193.
- BAYER Raymond, „Principes d’une esthétique radiophonique” (Principi radiofonske estetike), br. 13, str. 3-9.
- BELAVAL Yvon, „Poésie et radio” (Poezija i radio), br. 2, str. 171-180.
- BELVIANES Marcel, „Musique et radio” (Muzika i radio), br. 3-4, str. 432-436.
- BLIN Bernard, „A propos des origines de la radiodiffusion” (Povodom porekla radio-difuzije), br. 22, str. 185-188.
- BLIN Bernard, „L’opération pilote de Radio-Tchad” (Ogledna emisija Radio-Čada), br. 7, str. 365-382.
- BLIN Bernard, „L’information radiophonique dans les pays sous-développés” (Radio-informacija u nerazvijenim zemljama), br. 14, str. 133-151.
- BLOCH Jean-Jacques, „A propos d’un micro subjectif” (Povodom subjektivnog mikrofona), br. 6, str. 212-214.

BOUTROS-GHALI W., „L’Egypte et la radio”
(Egipat i radio), br. 7, str. 383-387.

BRELET Gisèle, „La radio purifie et confirme la
musique” (Radio oplemenjuje i potvrđuje muziku),
br. 3-4, str. 367-378.

BRESSON François, „Le groupe de recherches
psychologiques du Centre d’études de radio-
-télévision” (Grupa za psihološka istraživanja
Centra za proučavanje radio-televizije), br. 5,
str. 93-94.

BRISTIGER Michael, „The problem of folkmusic in
the Polish radio on the background of social and
cultural changes in Poland” (Problemi narodne
muzike na poljskom radiju u vezi sa društvenim i
kulturnim promenama u Poljskoj), br. 3-4,
str. 462-467.

CAPLOW Theodore, „The influence of the radio
on music as a social institution” (Utica radija na
muziku kao društvenu instituciju), br. 3-4,
str. 279-291.

CASTAN Paul, „Essais et recherches à l’époque
héroïque de la radio” (Ogledi i istraživanja u
herojsko doba radija), br. 6, str. 208-212.

CHAILLEY Jacques, „La radio et le développement
de l’instinct harmonique chez les auditeurs” (Radio
i razvoj harmoničnog instinkta kod slušalaca),
br. 3-4, str. 401-412.

CHARPIER Jacques, „Diction poétique et
radiophonique” (Poetska i radio-dikcija), br. 12,
str. 290-297.

CLEVERDON Douglas, „Les poètes anglais et la
BBC” (Engleski pesnici i BBC), br. 14, str. 159-163.

Međunarodna konferencija o operi na radiju,
televiziji i filmu, organizovana u okviru Festivala u

Strazburu 1956. godine. Izveštaj: Paul Becker, Hans Rutz i Jack Bornoff: br. 12, str. 341-351.

COPEAU Jacques, „Pour une esthétique de la radio” (Za estetiku radija), br. 9-10, str. 29-40.

CRIEL Gaston, „La radiophonie et l'univers sonore” (Radiofonija i zvučni svet), br. 6, str. 215-217.

CRUZ Guimaraes, I. da, „La radio dans certaines régions sous-développées du Brésil” (Radio u nekim nerazvijenim regionima Brazila), br. 17, str. 54-61.

DELAUNAY Gabriel, „La radio-télévision, puissance politique” (Radio-televizija, politička snaga), br. 18, str. 115-125.

DUPUY R.L., „Les Mayas ont-ils été aussi les précurseurs de la radiophonie” (Da li su Maje bili preteče radiofonije), br. 12, str. 314.

ECHANOVE Carlos, „Remarques sur la qualité artistique de la musique à la radio” (Zapažanja o umetničkom kvalitetu muzike na radiju), br. 3-4, str. 318-330.

„Enquête internationale sur les activités de recherches et d'études en matière de radio et de télévision” (Međunarodna anketa o istraživanjima i studijama iz oblasti radija i televizije), br. 3-4,6,7, 9-10, 17, 18.

„Enquête sur la diction poétique, dirigée par Jacques Charpier” (Anketa o poetskoj dikciji koju je vodio Žak Šarpije). Tekstovi: Gaston Bachelard, Jean Cassou, Georges Emmanuel Clancier, Julien Gracq, J. Grosjean, A. Jouffroy, Pierre-Jean Jouve, Jean-Clarence Lambert, A.P. Mandiargues, Jean Paulhan, Pierre Reverdy, Tristan Tzara, br. 12, 13, 15, 16.

- FRAISSE Paul, „Psychologie de l'audition” (Psihologija slušanja), br. 2, str. 131-144.
- FRANCES Robert, „Musique et radio” (Muzika i radio), br. 1, str. 100-102.
- FULCHIGNONI Enrico, „Rencontre et divergence du son et de l'image dans l'histoire des techniques” (Slaganja i razilaženja zvuka i slike u istoriji tehnike), br. 17, str. 3-14.
- FUZELLIER Etienne, „Le groupe de recherches sur la voix” (Grupa istraživanja o glasu), br. 1, str. 106-108.
- FUZELLIER Etienne, „Ecriture du film et écriture radiophonique” (Pismo filma i pismo radiofonije), br. 6, str. 135-150.
- FUZELLIER Etienne, „Spécificité des moyens d'expression et des formes dramatiques” (Specifičnost izražajnih sredstava i dramskih formi), br. 20, str. 393-399.
- GIERL Rainer B., „La radio et l'université allemande” (Radio i nemački univerzitet), br. 1, str. 117, 118.
- GOUZOU Lucien, „Modification de la classe paysanne française par la musique à la radio” (Promena francuske seljačke klase posredstvom muzike na radiju), br. 3-4, str. 310-317.
- HOEBAER Robert, „Extention de la radio en Belgique” (Razvoj radija u Belgiji), br. 3-4, str. 494-505.
- HOLZAMER Karl, „L'action spécifique de la radio et de la télévision” (Specifično dejstvo radija i televizije), br. 11, str. 176-190.
- IGUSHI Takeo, „L'Institut de recherches culturelles de radio-télévision de la NHK” (Institut za kulturna istraživanja radio-televizije NHK), br. 18, str. 193-201.

ISAACS Léonard, „The musician and the radio”
(Muzičar i radio), br. 3-4, str. 506-514.

JAMIAQUE Ives, „Rythmes et expression
radiophonique” (Ritam i radiofonski izraz), br. 8,
str. 410-419.

KIPP E., „Les archives sonores du Groupe de
travail de la Süddeutscher Rundfunk /Stuttgart/”
(Zvučni arhivi radne grupe Süddeutscher
Rundfunk u Štuttgartu), br. 2, str. 234.

KNIGHT Frank, „Radio music used therapeutically
and the need for research” (Muzika radija korišćena
terapeutski i potreba za istraživanjem), br. 3-4,
str. 468-472.

KONEN Goerges, „Expériences belges à la radio”
(Belgijska iskustva na radiju), br. 16, str. 423-428.

LAZARSELD Paul F., „Tendences actuelles de la
sociologie des communications et comportement
du public de la radio-télévision américaine”
(Savremene tendencije sociologije komunikacija i
ponašanje američke radio-televizijske publike),
br. 23, str. 243-256.

LAZARSELD Paul F., „Le Bureau d'études de la
radio polonaise” (Služba za studije poljskog radija),
br. 17, str. 80-84.

LAZARSELD Paul F., „Le développement de la
radio et de la télévision en Italie” (Razvoj radija i
televizije u Italiji), br. 16, str. 433.

LEFF Henry, „Les Américains écoutent et
apprennent” (Amerikanci slušaju i uče), br. 5,
str. 84-92.

LEGOUX Yves, „Le paradoxe de Radio-Sorbonne”
(Paradoks Radio-Sorbone), br. 13, str. 62-69.

„Le Service de recherches de Radio Zagreb”
(Služba za istraživanja Radio-Zagreba), br. 9-10,
str. 125-127.

LUTIGNEAUX Roger, „Problèmes de culture et solutions radiophoniques” (Problemi kulture i radiofonijska rešenja), br. 12, str. 259-275.

MATHIEU André, „La radiodiffusion en Islande” (Radio-difuzija na Islandu), br. 15, str. 293-298.

MOLES André, „Facteurs physiques influençant l'écoute musicale et la cristallisation du groupe auditif” (Fizički faktori koji utiču na slušanje muzike i oformljenost auditivne grupe), br. 3-4, str. 379-390.

MOREUX Serge, „Reproduction mécanique du son et création musicale” (Mehanička reprodukcija zvuka i muzičko stvaralaštvo), br. 3-4, str. 379-390.

MORIN Edgar, „Matérialité et magie de la musique à la radio” („Materijalnost” i „magija” muzike na radiju), br. 3-4, str. 483-486.

OLÉRON Geneviève, „Etude sur la mesure de l'intérêt de l'auditeur” (Studija o meri „interesovanja” slušaoca), br. 23, str. 257-283.

OLÉRON Geneviève, „Etude sur l'efficacité de l'écoute à la radio” (Studija o efikasnosti slušanja radija), br. 1, str. 39-75.

ONNEN Frank, „Pour une radio absolue” (Za „apsolutni radio”), br. 3-4, str. 515-517.

PÉRONNET Paul, „Politique étrangère et information radiophonique” (Strana politika i radio-informacija), br. 16, str. 339-350.

POHL Helga, „Théâtre radiophonique avant la radio” (Radio-pozorište pre radija), br. 12, str. 308-313.

PORCHÉ Wladimir, „Le rôle de la radio-télévision dans l'évolution de la connaissance” (Uloga radija i televizije u evoluciji saznanja), br. 7, str. 255-269.

- POUEY Fernand, „Trahison et fidélité de l'instrument radiophonique” (Izdaja i vernost radiofonijskog instrumenta), br. 9-10, str. 41-46.
- „Premier Congrès de l'enregistrement sonore” (Prvi kongres zvučnog snimka), br. 1, str. 109-115.
- PROT Robert, „Le 1^{er} Congrès de l'enregistrement sonore” (Prvi kongres zvučnog snimka), Pariz, 5-10 april 1954, br. 1, str. 109-115.
- RICHARD Roger, „Audiodrame” (Audio-drama), br. 6, str. 218-219.
- RICHARD Roger, „Adaptation audiodramatique” (Audiodramska adaptacija), br.8, str. 477-480.
- RIVET Paul, „La radio et les hommes” (Radio i ljudi), br. 6, str. 127-134.
- ROBIDA Michel, „Le rôle de la radio et de la télévision dans la formation de l'opinion” (Uloga radija i televizije u formiranju mnjenja), br. 15, str. 245-254.
- ROOS Gideon, „La radiodiffusion en Afrique du Sud” (Radiodifuzija u Južnoj Africi), br. 13, str. 50-57.
- ROWLAND Carrie M., „Rich's radio school” (Ričova radio-škola), br. 9-10, str. 90-97.
- SCRIABINE Marina, „Vers une poésie radiophonique” (Ka radiofonskoj poeziji), br. 18, str. 167-172.
- SCRIABINE Marina, „Recherches sur le langage radiophonique” (Istraživanja o radiofonskom jeziku), br. 23, str. 300-306.
- „Sociologie de la radio-télévision” (Sociologija radija i televizije), Pariz, Centre d'études sociologiques, 25 april 1955, br. 12, str. 315-329.

SOURIAU Etienne, „Univers radiophonique et esthétique comparée” (Radiofonski svet i uporedna estetika), br. 1, str. 5-21.

TARDIEU Jean, „Sortilèges de la mise en ondes” (Magija radio-režije), br. 1, str. 76-79.

TARDIEU Jean, „Le signe et la parole” (Znak i reč), br. 9-10, str. 3-19.

TARDIEU Jean, „La radio créatrice d'oeuvres lyriques” (Radio kao stvaralac lirskih dela), br. 14, str. 177-180.

TARDIEU Jean, „Notes et fragments” (Beleške i fragmenti), br. 17, str. 14-24.

TARDIEU Jean, „Allocution au I^{er} Congrès international sur les aspects sociologiques de la musique à la radio” (Pozdravni govor na Prvom međunarodnom kongresu o sociološkim aspektima muzike na radiju), br. 3-4, str. 275-278.

„The Radio Culture Research Institute de la NHK” (Institut za istraživanje kulture radija NHK), br. 16, str. 429-430.

VALLERAS Eva, „Les groupes d'études et de recherches sur la radio en Suède” (Grupe za studije i istraživanja švedskog radija), br. 2, str. 236.

VERDREAUX G. i J., „Intérêt de l'enregistrement des rythmes biologiques dans la recherche radiophonique” (Značaj beleženja biološkog ritma u radiofonskim istraživanjima), br. 5, str. 78-81.

VICTOROFF David, „Recherche d'un style comique à l'usage de la radio” (Istraživanje komičnog stila u radio-programu), br. 1, str. 104-106.

VICTOROFF David, „Aspects sociaux du comique radiophonique” (Specijalni aspekti radiofonske komike), br. 2, str. 328-334.

VIERNE Jean-Jacques, „Conditions du monologue radiophonique” (Uslovi radiofonskog monologa), br. 5, str. 18-36.

WANGERMÉE Robert, „La vulgarisation de la musique par la radio” (Vulgarizacija muzike na radiju), br. 3-4, str. 538-549.

WARNANT Jacques, „Un an de recherches sur la radio et l'enfant” (Godina dana istraživanja o radiju i detetu), br. 7, str. 281-364.

WARNANT Jacques, „Le groupe d'études sur le théâtre à la radio” (Studijska grupa o pozorištu na radiju), br. 8, str. 468-470.

WEBER J.R., „Théâtre radiophonique sous forme de livre” (Radiofonsko pozorište u formi knjige), br. 9-10, str. 128-129.

ZAFFRANI G., „L'oeuvre originale à la radio et à la télévision” (Originalno delo na radiju i na televiziji), br. 11, str. 160-175.

Podsetimo se najzad sledećih bibliografija objavljenih u ovoj istoj publikaciji:

Bibliographie générale internationale (Opšta internacionalna bibliografija), 1, str. 127-128; 6, str. 230-239; 8, str. 484-494; 12, str. 352-360; 13, str. 83-92; 15, str. 315-329; 17, str. 91-108; 19, str. 302-320; 20, str. 421-435; 22, str. 202-225; 23, str. 317-334; 25, str. 75-88;

Bibliographie sommaire des études concernant le théâtre radiophonique 1944-1953 par A. Veinstein (Bibliografski pregled studija o radiofonskom pozorištu od 1944-1953) A. Vajnštajna, br. 2, str. 245-254.

Značajno je isto tako da u ovoj bibliografiji pomenemo delo Volkera Spiess-a koji nastoji da pruži kompletnu bibliografiju dela koja su se

pojaviła na engleskom i nemačkom jeziku a koja pišu o radiju i televiziji:

SPIESS Volker, *Bibliographie zu Rundfunk und Fernsehen* (Bibliografija o radiju i televiziji), Verlag Hans Bredow-Institut, 1966.

U ovom radu navedene su sledeće tri doktorske disertacije:

HANZL Horst, *Der Rundfunk der Weimarer Republik als Klasseninstrument der Bourgeoisie und Kampf der Arbeiterklasse um das Mitbestimmungsrecht* (Radio Vajmarske Republike kao klasni instrument buržoazije i borba radničke klase na pravo suodlučivanja), Lajpcig, 1961, str. 183; Lajpcig, F.f. Journalistik, Diss. v. 6. jun 1961.

MENHERT Gerhard, *Kritik des Hörspiels /zu Situation und Prozess eines modernen Aussageproblems/*, (Kritika radio igre /prema situaciji o procesu problema modernog izražavanja/), Lajpcig, 1948, str. 237; Lajpcig, Wirtsch.-u. Sozialwiss. F., Diss. v. 21. avgust 1948.

URBITSH Hans, *Lenin und der Rundfunk* (Lenjin i radio), Izdavač: Staatlichen Rundfunkkomitee, Bildugszentrum, Berlin. Berlin, 1965.

Rundfunkjournalistik in Theorie und Praxis (Radio novinarstvo u teoriji i praksi), speci alno izdanje povodom 20. godišnjice DDR.

Naznačimo najzad i druge dve doktorske disertacije:

GUGISCH Peter, *Hörspiel in der DDR. Hörspiel 6*. (Radio-igra u DDR. Radio-igra 6), Henschelverlag Berlin, 1966.

RENTACH Gerhard, „Gedanken über eine Kunstform“ (Razmišljanje o umetničkoj formi), u:

Klaines Höspielbuch (Mala knjiga o radio-igri),
Gerhard Rentsch, Henschelverlag Berlin, 1960.
TARDIEU Jean, *Grandeurs et faiblesses de la
radio* (Veličine i slabosti radija), Unesko, Pariz,
1969, str. 209-220.

ŠTAMPANO:

- SVETLOST I FILMSKA TRAKA, Stevan Landup
- ANTOLOGIJA TV DRAME, TV Beograd
- SLOBODA INFORMACIJA U SAMOUPRAVLJANJU, dr Zdravko Leković
- VESELO VEĆE – 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
- SVET RADIO-DRAME, Gojko Miletić

U PRIPREMI:

- DVADESET GODINA TV DRAME, anotacije iz programa TV Beograd
- ZBORNIK RADOVA O JEZIKU U RTB
- VOKALNA LIČNOST RADIJA, mr Aleksandar Dragojlović
- TV I UČENJE STRANIH JEZIKA, mr Mira Kun
- NOB U PROGRAMIMA TELEVIZIJE
- 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 70,00 din. Godišnja pretplata 250,00 din.

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, Hilendarska 2/IV
Telefon, 346 - 801, lok 160.

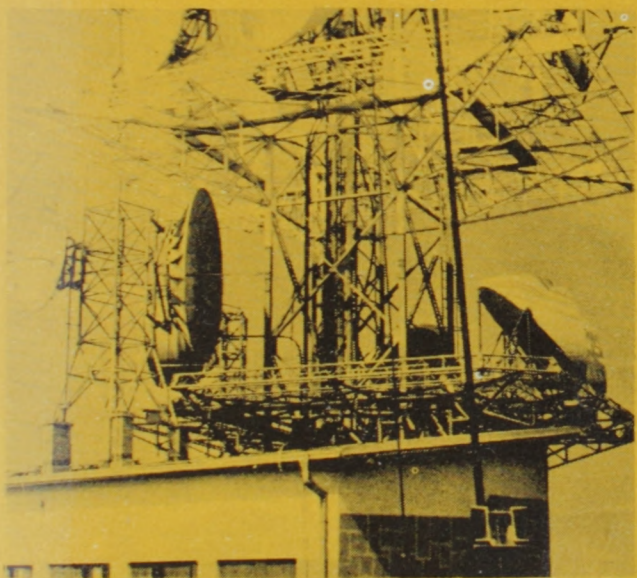
OBAVEŠTENJE PRETPLATNICIMA

Molimo čitaoce da od sledećeg broja obnove pretplatu, ukoliko to već nisu učinili. Cena broja našeg časopisa će ubuduće biti 70.- din., a godišnja pretplata 250.- 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, Hilendarska 2/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.

Zahvaljujemo na saradnji

Redakcija





Izdaje
Radio-televizija
Beograd
Takovska 10