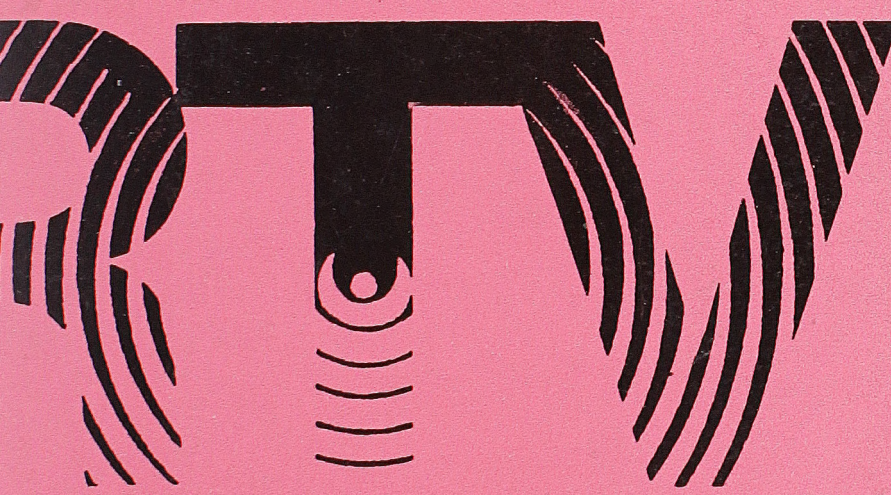


TEORIJA I PRAKSA

34 ['84]

P R O L E Ć E

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
ZLATKO SINOBAD
MILAN TIMOTIĆ

Glavni i odgovorni urednik
MIROLJUB JEVTOVIĆ

Urednik
ANA ŠOMLO

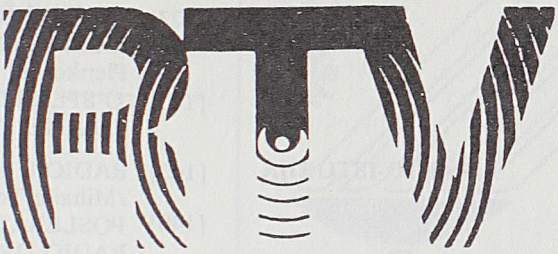
Sekretar RUŽICA VARDA

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 PRVOSLAV PLAVŠIĆ
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

34 ['84]

Izdaje Radio - televizija Beograd

ZIMSKA OLIMPIJADA

[5] ZIMSKA OLIMPIJADA U SARAJEVU VELIKI RADIO-TELEVIZIJSKI SPEKTAKL

[7] RTV POKRIVANJE XIV ZIMSKIH OLIMPIJSKIH IGARA/Aleksandar Todorović

[15] XIV ZIMSKA OLIMPIJADA – VELIKI IZAZOV ZA JRT/Pero Radović

[31] RADIO NA XIV ZIMSKIM OLIMPIJSKIM IGRAMA/Aleksandar Zlatić

[40] ŠTA TO TAMO JURI/Moma Martinović

[51] TELEVIZIJA ABC NA XIV ZIMSKIM OLIMPIJSKIM IGRAMA /Dejan Kosanović

TELEVIZIJA

[71] TV PROGRAM ZA INOSTRANSTVO /Toma Jošanović

[85] FELJTON: AUTOPSIJA JEDNOG USPEHA/Fransoa Difurne

[102] LJUBAV I RAD PO PODNE /Mjuriel G. Kantor

[112] BRAZILSKI TELEVIZIJSKI FELJTON/Monika Rektor i Alucio Ramos Trinta

RADIO [123] MOGUĆNOSTI I PERSPEKTIVE RAZVOJA RADIJA/Dr Mario Plenković
[133] O SPECIFIČNOSTIMA RADIO--DRAME/Tomislav Gavrić

RADIO-ISTORIJA [143] RADIO U REVOLUCIJI (II) /Mihailo Tošić
[149] POSLERATNA SLOVENAČKA RADIO-DRAMA/Emil Smasek

INTERMEDIA [165] RADNI DNEVNIK REDITELJA /Arsa Milošević

[184] REDITELJ

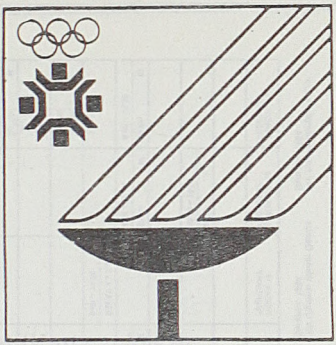
KOMUNIKOLOGIJA [196] NOVINARSKA LIČNOST VODITELJA/Mr Ivana Stanković

INTERVJU [207] JOVAN ŠĆEKIĆ: TV ŠARM BRZO PROLAZI/Ana Šomlo

ODJECI [219] TAKTIČKE ZABLUDE MEDIJSKIH H ANALFABETA/Stanko Crnobrnja

DOGAĐAJI [227] OSVRT NA XXIV TV FESTIVAL U MONTE KARLU/Branislava Džunovv
[234] KABLOVSKA TELEVIZIJA U SR NEMAČKOJ/Lik Rozencvajg
[236] DECA I TELEVIZIJA U BELGIJI
[238] ENGLESKA PUTEM SATELITA /Edi Fajnberg
[239] FENOMEN SOLŽENJICIN/Etjen Barili

PRIKAZI [242] DRAGOLJUB MILIVOJEVIĆ, „POLITIKA – SVEDOK NAŠEG DOBA, 1904-1984"/Dušan Slavković
[246] „TELEVISION TODAY"/T.G.
[248] „TELEVIZIJA U AMERICI" /Mr Ivana Stanković
[252] NEZAOBILAZNA LEKTIRA/T.G.
[254] ISTRAŽIVANJE O PAMĆENJU SADRŽAJA TV DNEVNIKA/Mira Kun



ZIMSKA OLIMPIJADA U SARAJEVU VELIKI RADIO-TELEVIZIJSKI SPEKTAKL

Sportski događaji zime 1984. u Sarajevu ne predstavljaju samo jednu od najuspelijih Olimpijskih igara, kako zaključuju sportski komentatori širom sveta. Sarajevo je bilo i veliki izazov Jugoslovenske radio-televizije, provera najmodernije RTV tehnike i tehnologije. Da bi se obavili svi predviđeni multilateralni i unilateralni prenosi angažovano je blizu tri hiljade ljudi. Ostvareno je 111 multilateralnih prenosa u trajanju od 204 sata, 495 unilateralnih prenosa u trajanju od 514 sati, obezbeđeni su prenosi i snimanje emisija za 33 strane TV kompanije i 30 radio-organizacija i realizovan kompletan program za jugoslovensko gledalište.

Redakcija časopisa smatrala je da bi iskustvo ljudi koji su bili neposredno angažovani na realizaciji RTV programa trebalo da bude zabeleženo, pa ovog puta objavljujemo tekstove autora: dipl. inž. Aleksandra Todorovića, na Olimpijadi u Sarajevu pomoćnika šefa Operativnog centra; Aleksandra Zlatića, šefa Radio-pula za srpskohrvatsko jezičko područje; Pera Radovića, glavnog urednika Programa za inostranstvo u Sarajevu (namenjenog stranim gostima); Mome Martinovića, glavnog reditelja prenosa RTV Beograd i Dejana Kosanovića, Direktora za veze i koordinaciju američke ABC sports televizije.

Horaire des compétitions
Competition Schedule
Satnica takmičenja

XIV^ièmes jeux olympiques d'hiver Sarajevo 1984

XIV Olympic Winter Games Sarajevo 1984

XIV zimske olimpijske igre Sarajevo 1984

Manifestation Priredba	Pictogramme Piktogram	Code Šifra	Lieu Venue Mjesto	THURSDAY 9 FEBRUARY	FRIDAY 10 FEBRUARY	SATURDAY 11 FEBRUARY	SUNDAY 12 FEBRUARY	MONDAY 13 FEBRUARY	TUESDAY 14 FEBRUARY	WEDNESDAY 15 FEBRUARY	THURSDAY 16 FEBRUARY	FRIDAY 17 FEBRUARY	SATURDAY 18 FEBRUARY	SUNDAY 19 FEBRUARY
Cérémonie d'ouverture Opening Ceremony Svečano otvaranje		OC												
Sauts Ski Jumps Smučarski skokovi		SJ					70 m 13.00 – 15.00						90 m 12.30 – 15.00	
Combiné nordique Nordic Combined Nordijska kombinacija		NC				70 m 12.30 – 14.30	15 km 11.00 – 13.00							
Ski de fond Cross Country Smučarska tečanja		CC		10 km W 9.00 – 10.00	30 km M 9.00 – 11.30		5 km W 9.00 – 9.40	15 km M 9.00 – 10.40		RELAY 4 x 5 W 9.00 – 10.30	RELAY 4 x 10 M 9.00 – 11.20		20 km W 9.00 – 12.00	50 km M 8.00 – 11.30
Biathlon Biatlon		BT				20 km 9.00 – 12.00			10 km 9.00 – 12.00			RELAY 4 x 7,5 9.00 – 12.00		
Descente Downhill Spust		DH		M 12.00 – 14.00										
Slalom géant Giant Slalom Veleslalom		GS								M 12.00 – 13.30	M 12.00 – 13.30			
Slalom		SL												M 10.30/12.30
Descente Downhill Spust		DH				W 10.30 – 12.30								
Slalom géant Giant Slalom Veleslalom		GS						W 12.00 – 13.30	W 12.00 – 13.30					
Slalom		SL										W 11.30/13.30		
Luge Sankanje		LG		1 RUN M & W 14.00 – 16.00	2 RUN M & W 9.00 – 11.00	3 RUN M & W 9.00 – 11.00	4 RUN M & W 14.00 – 16.00			DOUBLE 10.00 – 12.00				
Bobsleigh Bob		BS			1 – 2 RUN 13.30 – 16.00	3 – 4 RUN 13.30 – 16.00								
Bobsleigh Bob		BS										1 – 2 RUN 13.30 – 16.00	3 – 4 RUN 13.30 – 16.00	
Patinage de vitesse Speed Skating Brzo klizanje		SS	ZETRA	1.500 m W 9.30 – 11.30	W 500 m M 9.30–10.30/11.00–12.00		5.000 m M 9.30 – 12.30	1.000 m W 9.30 – 11.00	1.000 m M 9.30 – 11.30	3.000 m W 9.30 – 11.30	1.500 m M 9.30 – 12.00		10.000 m M 9.00 – 13.00	
Patinage artistique Figure Skating Umjetničko klizanje		FS	SKENDERIJA					CF M 7.00 – 15.00		CF W 7.00 – 16.00				
Patinage artistique Figure Skating Umjetničko klizanje		FS	ZETRA		CD D 13.00 – 18.00		OSP D 15.00 – 18.00		SP M 15.30 – 18.30		SP W 14.00 – 18.30			EXHIBITION 18.00 – 20.00
Patinage artistique Figure Skating Umjetničko klizanje		FS			SP P 20.00 – 23.00		FS P 19.30 – 23.00		FD D 19.30 – 23.00		FS M 19.30 – 23.00		FS W 19.00 – 23.00	
Hockey sur glace Ice Hockey Hokej na ledu		IH	ZETRA	13.30/17.00/20.30		13.30/17.00/20.30		13.30/17.00/20.30		13.30/17.00/20.30		17.00/20.30		10.00/13.30
Hockey sur glace Ice Hockey Hokej na ledu		IH	SKENDERIJA	13.00/16.30/20.00		13.00/16.30/20.00		13.00/16.30/20.00		13.00/16.30/20.00		16.30/20.00		
Cérémonie de clôture Closing Ceremony Svečano zatvaranje		CL												20.00 – 21.00

M — Hommes
Men
Muškarci

W — Femmes
Women
Žene

CF — Figures imposées
Compulsory Figures
Obavezni likovi

FS — Patinage libre
Free Skating
Slobodno klizanje

Danse originale
Original Set Pattern Dance
Originalni ples na zadani ritam

Danse libre
Free Dance
Slobodni ples

D — Danse sur glace
Ice Dancing
Plesni parovi

P — Couples
Pairs
Parovi

Cérémonie d'ouverture et de clôture
Opening and Closing Ceremonies
Svečanosti otvaranja i zatvaranja

Ski nordique
Nordic Skiing
Nordijsko smučanje

Ski alpin
Alpine Skiing
Alpsko smučanje

Bobsleigh et luge
Bobsleigh and Luge
Bob i sankanje

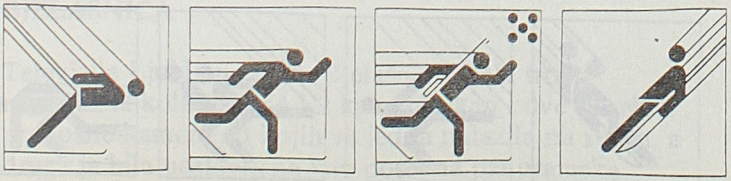
Hockey sur glace et patinages
Ice Hockey and Skatings
Hokej na ledu i klizanja

Aleksandar Todorović

RTV POKRIVANJE XIV ZIMSKIH OLIMPIJSKIH IGARA

Radio-televizijsko pokrivanje XIV zimskih olimpijskih igara održanih u Sarajevu od 8. do 19. februara 1984. godine nesumnjivo je bio najveći programsko-produkcioni poduhvat koji su do sada izvele udružene članice Jugoslovenske radio-televizije. Pripreme za ovaj poduhvat su trajale gotovo pet godina, planovi pokrivanja su detaljno razrađivani u svim našim RTV kućama, proveravani na zajedničkim seminarima i sastancima, dopunjavani iskustvima sticanim tokom pokrivanja test-takmičenja koja su se održavala na olimpijskim borilištima tokom 1983. godine. Konačni rezultat svih tih priprema mogao se videti tokom deset olimpijskih dana i slobodno smemo reći da tim rezultatom možemo biti i zadovoljni i ponosni.

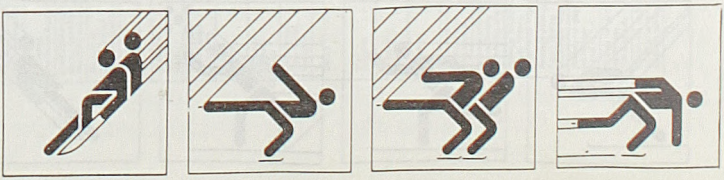
Osnovni koncept na kojem se gradio sistem pokrivanja sastojao se u raspodeli borilišta po centrima. Pri tom, vremenske prilike u kojima se održavaju zimske olimpijske igre nameću obavezu da praktično sva borilišta budu pokrivena tehničkim srédstvima, to jest da se u najvećoj meri izbegne potreba za prebacivanjem tehnike sa jednog borilišta na drugo. Pored toga, interesovanje za preuzimanje prenosa sa XIV zimskih olimpijskih igara bilo je takvo da je bilo potrebno obezbediti direktan prenos sa svih olimpijskih takmičenja i istovremeno zadovoljiti sve zahteve za unilateralnim prenosima. Ovakav pristup je nametao potrebu da se obezbedi 10 izlaznih veza iz naše zemlje,



i to 6 prema Evroviziji i Interviziji uz korišćenje zemaljskih radio-relejnih veza i 4 prema zemaljskoj satelitskoj stanici u Ivanjici, preko koje su signali prosleđivani na druge kontinente.

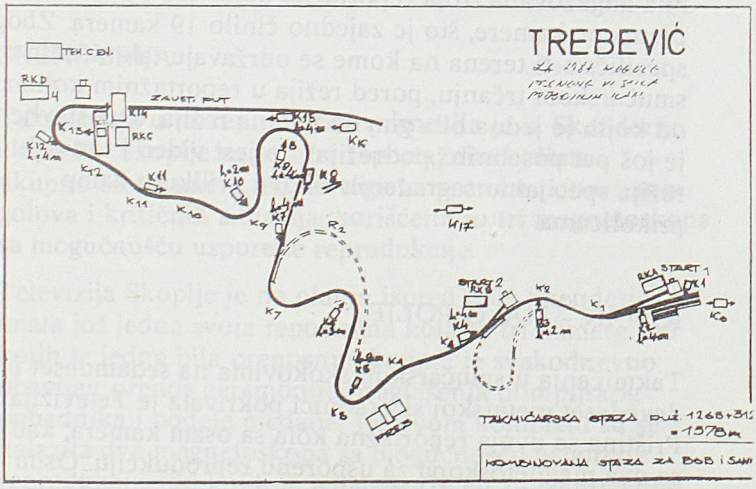
Da bi se sve ovo obezbedilo bilo je neophodno angažovati celokupnu mobilnu tehniku članica JRT, tako da su na televizijskom pokrivanju igara bila 22 reportažna kola i 106 televizijskih kamera, kao i velik broj mobilnih mikrotalasnih veza koje su korišćene ne samo za potrebe povezivanja reportažnih kola sa TV centrom već i za pojačanje izvesnih pravaca fiksnih veza radi obezbeđivanja potrebnog broja izlazaka iz Jugoslavije.

Sva borilišta su podeljena među jugoslovenskim TV centrima tako da je svaki centar imao obavezu i odgovornost da u potpunosti pokriva takmičenja na „svom" terenu, razradi u punoj meri koncept pokrivanja tih takmičenja i obezbedi sve potrebne uslove za rad stranih i domaćih komentatora, kao i da pruži mogućnost za realizaciju zahtevanih unilateralnih prenosa sa svih prostora. U takvom konceptu TV Beograd je pokrivala takmičenja u bobu i sankanju na Trebeviću; TV Ljubljana takmičenja u muškim alpskim disciplinama na Bjelašnici; TV Novi Sad nordijske discipline na Velikom Polju na Igmanu; TV Priština smučarske skokove na Malom Polju na Igmanu; TV Sarajevo u saradnji sa TV Titogradom ženske alpske discipline na Jahorini; TV Skoplje hokej u hali Skenderija i proglašenja pobednika na platou ispred Skenderije; TV Zagreb hokej i umetničko klizanje u hali Zetra i brzo klizanje na pisti Zetra. Pored toga TV Sarajevo je pokrivala ceremoniju svečanog otvaranja na stadionu Koševo, s tim što je posle otvaranja ta oprema prebačena na stazu za ženski slalom na Jahorini.



TREBEVIĆ

Televizija Beograd je na Trebeviću imala dvoja reportažna kola sa po pet kamera i dvoja sa po tri kamere. Pored toga u sistemu je bila još jedna mobilna kamera, tako da su takmičenja u bobu i sankanju pokrivana sa 17 elektronskih kamera. U sistem su bila uključena u tri magnetoskopa (od kojih su dva imala mogućnost usporene reprodukcije), četiri para mikrotalasnih veza, karakter generator i 40 komentatorskih jedinica. Finalni signal je uobličavan u režiji jednih kola sa pet kamera, do kojih su dovođeni direktno signali sa osam kamera, kao i signali iz drugih reportažnih kola sa pet i tri kamere (u ovim kolima je vršeno miksovanje signala sa kamera i kompletan signal slat glavnoj režiji). Posebna prenosna kamera bila je vezana direktno za jedan magnetoskop sa usporenom reprodukcijom i korišćena je za specijalne efekte prikazivanja takmičara u pauzama između dve vožnje.



BJELAŠNICA

Televizija Ljubljana je na Bjelašnici imala troja reportažna kola (sa 5, 4 i 2 kamere), kao i dve posebne prenosne kamere od kojih se jedna nalazila na startu, a druga je bila postavljena kao posebna panoramska

kamera. Pored toga na prenosu takmičenja u spustu uz tehniku TV Ljubljana bile su angažovane i kamere ABC (8 kamera) koje su se nalazile na gornjem delu staze. Posebno je interesantno istaći da je na ovom borilištu pored 6 magnetoskopa, 47 komentatorskih jedinica, karakter generatora i 5 pari mikrotalasnih veza, korišćeno i osam veza sa optičkim vlaknima. Ove veze sa optičkim vlaknima, inače proizvod naše industrije „Iskra" iz Kranja, prvi put su isprobane u pravim eksploatacionim uslovima upravo na Bjelašnici. Bilo je to i prvi put da jedna članica JRT koristi ovakvu vrstu veza u svom radu. Ova višestruka premijera u potpunosti je uspela.

IGMAN – VELIKO POLJE

Izuzetno komplikovane nordijske discipline koje se odvijaju na veoma velikom prostranstvu pokrivala je Televizija Novi Sad, koristeći pri tom za neke discipline i jedna reportažna kola Televizije Beograd, tako da su bila angažovana troja reportažna kola, kao i posebne prenosne kamere, što je zajedno činilo 19 kamera. Zbog specifičnosti terena na kome se održavaju takmičenja u smučarskom trčanju, pored režija u reportažnim kolima, od kojih je jedna bila glavna finalna režija, uspostavljeno je još pet posebnih „podrežija", to jest video i tonskih režija specijalno sagrađenih za ovu priliku u kamp prikolicama.

IGMAN – MALO POLJE

Takmičenja u smučarskim skokovima na sedamdeset i devedeset metarskoj skakaonici pokrivala je Televizija Priština sa dvoja reportažna kola sa osam kamera, kao i sa dva magnetoskopa za usporenu reprodukciju. Osim ovoga, tokom prenosa reditelj je povremeno mogao da koristi i jednu kameru ABC, postavljenu na vrhu skakaonice. Tri para mikrotalasnih veza i jedan karakter generator dopunjavali su ovaj komplet opreme. Interesantno je istaći da je na ovom borilištu, kao i na Bjelašnici, bilo moguće koristiti jednu posebnu kameru, nazvanu Jugo-kamera. Ova kamera nije bila vezana u sistem reportažnih kola, već je posebnom mikrotalasnom

vezom prosleđena do RTV centra. Na taj način bilo je mogućno tokom multilateralnog prenosa koristiti ovu kameru za unilateralno izveštavanje. To jest, uz spremnost da se u direktnom prenosu ne prati par takmičara, bilo je moguće izvesti intervju sa svojim takmičarem neposredno posle njegovog skoka.

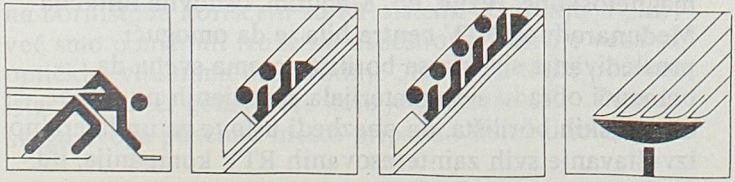
JAHORINA

Imajući u vidu satnicu takmičenja, kao i položaj staza za spust, slalom i veleslalom, bilo je neophodno obrazovati dva kompletna odvojena punkta, i to jedan za spust i veleslalom a drugi za slalom. Na spustu i veleslalomu pored Televizije Sarajevo, bila je angažovana i Televizija Titograd, dok je slalom pokrivala sama Televizija Sarajevo. Na obe ove staze bilo je angažovano pet reportažnih kola sa ukupno 16 kamera, kao i šest magnetoskopa sa mogućnošću usporene reprodukcije i dvanaest pari mikrotalasnih mobilnih veza.

SKENDERIJA

Takmičenja u hokeju na ledu prenosila je iz Skenderije ekipa TV Skoplje sa jednim reportažnim kolima i ukupno šest kamera. Pored toga za potrebe ponavljanja golova i kritičnih situacija, korišćena su tri magnetoskopa sa mogućnošću usporene reprodukcije.

Televizija Skoplje je na platou ispred hale Skenderija imala još jedna svoja reportažna kola sa tri kamere (od kojih je jedna bila prenosna), kojima je svakodnevno obavljan prenos ceremonije proglašenja olimpijskog pobednika i podele medalja. I u ovom kompletu su se nalazila dva magnetoskopa sa mogućnošću usporene reprodukcije, od kojih je jedan korišćen za emitovanje



inserata sa samog takmičenja na kome su medalje i „zarađene", a drugi za ponavljanje ključnih momenata podele medalja.

ZETRA

U kompleksu Zetra odvijala su se tri takmičenja: u hali hokej na ledu i umetničko klizanje, a na otvorenoj pisti takmičenja u brzom klizanju. To je nametalo potrebu da se postave dva kompletna gotovo nezavisna sistema, a da pri tom sistem postavljen u hali bude tako koncipiran da optimalno odgovara i zahtevima prenosa hokeja na ledu i zahtevima prenosa umetničkog klizanja. Stoga je u hali montirana posebna video i tonska režija, na koju je bilo dovedeno devet kamera (od kojih je osam išlo uz dvoja reportažna kola postavljena u tom kompleksu). Pored toga i ovde su u sistem bila uključena tri magnetoskopa sa mogućnošću usporene reprodukcije.

Na pisti za brzo klizanje bila su postavljena dvoja reportažna kola sa ukupno šest kamera. Pored toga dva magnetoskopa sa mogućnošću usporene reprodukcije, pet pari mikrotalasnih veza i sinhronizator slike dopunjavali su ovaj sistem.

Pored tehnike instalirane na borilištima, koja je omogućavala da se direktno prenesu sva olimpijska takmičenja, bitnu ulogu u sistemu RTV realizacije pokrivanja zimskih olimpijskih igara, imao je Međunarodni RTV centar postavljen u novoj zgradi Televizije Sarajevo.

U tom centru obezbeđen je smeštaj za sve strane RTV organizacije, od kojih su mnoge donele i svoju opremu. Obezbeđivanje radnih uslova za ove ekipe nije bilo nimalo jednostavno, kada se ima u vidu da su neke strane RTV kompanije imale i po više stotina svojih radnika, kao i da su instalirale kompletne studije, magnetoskope, režije, itd. Međutim, osnovna funkcija Međunarodnog RTV centra bila je da omogući prosleđivanje signala sa borilišta prema svetu, da omogući obradu svih materijala snimljenih na i oko olimpijskih borilišta, da obezbedi uslove za unilateralno izveštavanje svih zainteresovanih RTV kompanija, itd.

Da bi se sve to omogućilo obezbeđeni su sledeći proizvodno-tehnički pogoni:

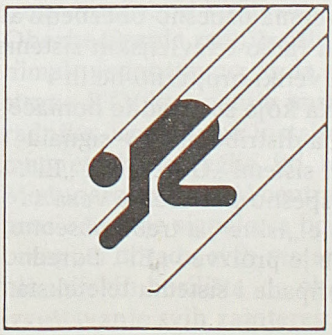
- Glavna tehnička režija sa ulaznom i izlaznom matricom,
- Pogon magnetoskopa sa 34 mašine različitih formata,
- Telekino sa dve mašine 16 mm i dva projektora dijapozitiva
- Tri režije multilateralnih programa
- EBU kontrolni centar
- Tri televizijska studija za unilateralno izveštavanje
- Poseban studio za JRT TV pul koji je pripremao program za jugoslovensko gledalište
- Posebnih 12 magnetoskopa za potrebe JRT TV pula.

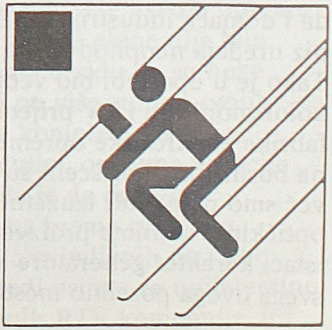
Da bi se sva ova oprema, kao i ona koja ovde nije ni pomenuta a bila je uključena direktno u olimpijsku operaciju, opslužila i da bi se njom izveli svi oni multilateralni i unilateralni prenosi koji su jednodušno ocenjeni kao izvanredni, bilo je potrebno 2736 radnika Jugoslovenske radio-televizije i to svih profila. Oni su ostvarili 111 multilateralnih prenosa u trajanju od 204 sata, 495 unilateralnih prenosa u trajanju od 514 sati, obezbedili da se obave poslovi za 33 strane TV kompanije i 30 radio-organizacija i realizovali kompletan program za jugoslovensko gledalište.

Na kraju bi valjalo istaći jednu veoma važnu i ohrabrujuću činjenicu. Oprema koju koriste jugoslovenski RTV centri je inostranog porekla i tako će biti i u buduće. Međutim, tokom ovih igara uvidelo se da i domaća industrija može veoma uspešno obezbeđivati niz uređaja neophodnih za rad radio-televizijskih sistema. Tako je u upotrebi bio veoma veliki broj crno-belih i kolor monitora i TV prijemnika koje su izradile domaće fabrike elektronske opreme. Za distribuciju TV signala na borilištima korišćeni su RF sistemi „Gorenje" i „Ei", već smo pomenuli izuzetno uspešno korišćenje veza sa optičkim vlaknima proizvodnje „Iskre", a treba posebno istaći karakter generatore koje je proizveo „Ei". Pored svega ovoga posebno mesto pripada i sistemu teleteksta.

Pored TV prijemnika sa ugrađenim teletekst dekoderom, koji je već ranije osvojen i ponuđen tržištu, naša radna organizacija „Gorenje" razvila je i izradila kompletan emisioni sistem za teletekst magazin. Taj sistem je veoma uspešno tokom Zimskih olimpijskih igara emitovao dva magazina – jedan na srpskohrvatskom i drugi na engleskom jeziku, koji su, pored standardnih informacija imali važnu ulogu u obaveštavanju učesnika u olimpijskoj operaciji o svim relevantnim i hitnim informacijama vezanim za odvijanje takmičenja i njihovo radio-televizijsko pokrivanje.

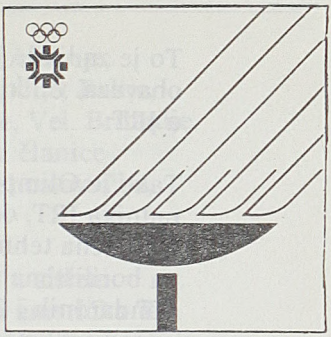
Na kraju, može se zaključiti da je Jugoslovenska radio-televizija sa uspehom položila ovaj veliki ispit, kao i da su stečena dragocena iskustva koja će korisno poslužiti pri svim narednim zadacima koji se budu postavljali pred njene članice.





Pero Radović

XIV ZIMSKA OLIMPIJADA - VELIKI IZAZOV ZA JRT



„Lijepo je bilo u Sarajevu
Doviđenja u Kalgariju..."

Tim riječima i gašenjem olimpijskog plamena završene su 19. februara 1984. godine XIV zimske olimpijske igre u Sarajevu. U tom činu bilo je osjećanja radosti što se sve završilo kako treba, ali kod mnogih i razumljive sjete što se pjesma ne može završiti stihom *Doviđenja u Sarajevu '88.*

Mnogi su, posebno organizatori, sa ponosom primili riječi predsjednika Međunarodnog olimpijskog komiteta, gospodina Samarana, toliko puta ponovljene da se ne bi mogle smatrati kurtoazijom, da je Sarajevska Olimpijada uspješnije organizovana od svih prethodnih. To je bilo priznanje za ogroman trud uložen u organizovanje Igara. U tome priznanju dobar dio je zasigurno pripadao i Jugoslovenskoj radio-televiziji, koja je na ovoj Olimpijadi imala najsloženiji i najteži zadatak u svojoj istoriji.

Kako je televizija pokrivala Zimske olimpijske igre u Sarajevu tema je ovog priloga pisanog neposredno po završetku Igara. Analitični tekstovi pisaće se i o tome, kao i o svim drugim aspektima Olimpijade, u postolimpijskim mjesecima.

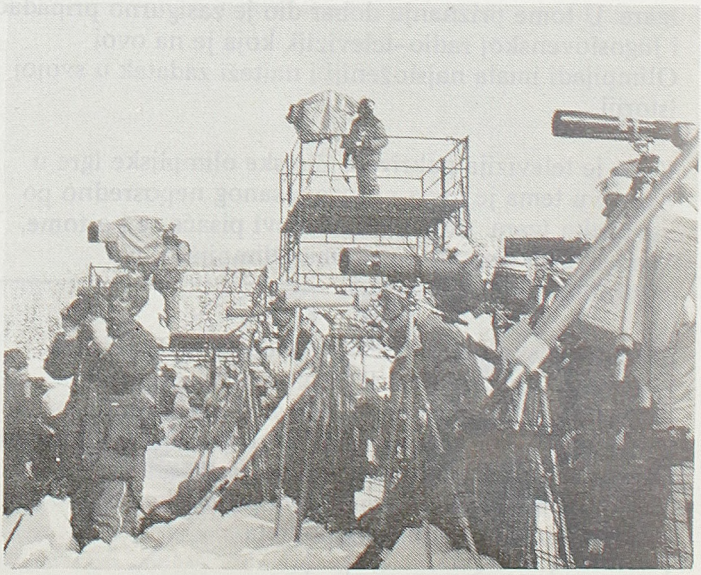
Jugoslovenska radio-televizija trebalo je da pokaže spremnost i sposobnost RTV sistema nesvrstane Jugoslavije da sa uspjehom ostvari i najsloženiji zadatak, kao što je pokrivanje ZOI, dajući svoj doprinos afirmaciji principa slobode, ravnopravnosti, nezavisnosti, pravde - temeljnim principima i nesvrstanosti i olimpijskog pokreta.

To je za ljude Jugoslovenske radio-televizije bila obaveza, veliki izazov, i svojevrstan ispit zajedništva u JRT.

Tako je Olimpijada u Sarajevu okupila više od 2 500 radnika JRT, od čega oko 1 000 iz RTV Sarajevo. Udružena tehnika je samo za realizaciju TV programa na borilištima angažovala 22 reportažna kola sa 106 standardnih i 25 portabl kamera. Na borilištu je bilo u pogonu 30 magnetoskopa i postavljeno je oko 70 km kablova.

Za potrebe radio i TV pokrivanja takođe bilo je obezbijeđeno oko 500 komentatorskih uređaja, 70 reporterskih magnetofona, 10 tonskih miks-pultova, 220 mikrofona, 51 mobilni link i desetine kilometara tonskih instalacija.

JRT je tehnički opremila i kadrovski obezbijedila i Međunarodni radio-televizijski centar /MRTVC/ koji je bio smješten u novoj zgradi RTV doma u Sarajevu, i koji je služio za obradu i transmisiju programa. JRT



Snimio Zdravko Ignjatović

je obavila prenos za članice Evrovizije iz Austrije, Belgije, Danske, Finske, Francuske, Holandije, Italije, Norveške, SR Njemačke, Španije, Švedske, Vel. Britanije Luksemburga, Maroka i Turske. Zatim, za članice Intervizije iz Bugarske, Njemačke DR, Čehoslovačke, Mađarske, Poljske i SSSR.

Sa dijelom svoje tehnike, uključujući se i u sistem JRT, Igre su za SAD i Portoriko prenosile američka TV kompanija ABC kao i organizacije „Mutual Broadcasting System", RKO, VOA, NBC, KFBK i CBS. Članice Kanadskog TV konzorcija CTV/TVA/CBC prenosile su Igre za Kanadu, a kompanija NHK za Japan.

Pored pomenute JRT ekipe od 2 500 ljudi, njoj su se pridružile i strane kompanije sa preko 1 600 novinara, realizatora, tehničara, organizatora i drugih radnika iz čitavog svijeta.

JUGOSLOVENSKI RTV PUL

Jugoslovenski televizijski pul imao je primaran zadatak da proizvede video-signal za televizijslo pokrivanje svih borilišta i za svečano otvaranje i zatvaranje Olimpijskih igara. On je nudio svijetu tri istovremena multilaterala, koja su u cijelini ili kombinovano prenošena za Jugoslaviju, Evroviziju i Interviziju, a koristile su ih i strane kompanije za prenos Igara u Kanadu i Japan, pa djelimično i američki ABC koji je neka borilišta pokrivao i svojim kamerama.

Manifestacija svečanog otvaranja ZOI '84 održana je na sarajevskom stadionu Koševo, 8. februara 1984, pred oko 50 000 gledalaca.

Direktni televizijski prenos gledalo je, kako se pretpostavlja, preko dvije milijarde ljudi u čitavom svijetu.

To je bio spektakl i svečanost, ocijenjeno je narednih dana u svjetskoj javnosti, najvišeg nivoa. Takav utisak ostvaren je zahvaljujući konceptu same manifestacije i

izuzetno uspjeloj televizijskoj realizaciji svečanosti otvaranja.

Realizacija otvaranja povjerena je RTV Sarajevo. Ostvarena je sa dvoje reportažnih kola i osam kamera. Deveta kamera nalazila se u helikopteru prosljeđujući signal iznad grada, bližih borilišta i stadiona. Kamera ABC iz helikoptera na žalost nije se do kraja skladno uklapala u proizvodnju slike, zbog ispadanja iz sistema JRT tehnike.

Iz glavne režije finalni signal distribuiran je Međunarodnom RTV centru, ABC režiji i svim komentatorima na stadionu, gde su u kabinama bili smješteni komentatori iz 51 zemlje. Komentatorska mjesta, po dva u kabini, bila su opremljena TV prijemnikom u boji i kutijom sa dva para slušalica. Sve je to bilo optimalno povezano u sistem video i tonskog signala.

Sav složeni tehničko-tehnološki sistem prenosa otvaranja dobro je funkcionisao, tako da je početni utisak o Olimpijadi bio izuzetno povoljan.

Udruženi jugoslovenski televizijski centri u pokrivanju Igara imali su i međusobno podijeljene zadatke na borilištima. U podjeli zadataka polazilo se od iskustva centara u prenošenju pojedinih disciplina, ali i od potrebe podjele zadataka bez obzira na prethodna iskustva.

U opštoj funkciji, u različitim programskim situacijama korišćene su i panoramske kamere koje su bile postavljene:

- pored olimpijskog plamena na Koševu,
- na PTT tornju na Trebeviću sa mogućnošću da se povremeno u svjetskim programima predstavi širi sadržaj sarajevske regije,
- na visokom dimnjaku sportskog kompleksa Zetra,
- na startu za bob na Trebeviću,
- na vrhu Bjelašnice i
- na Velikom i Malom Polju na Igmanu.

Sve ove kamere imale su zajedničku funkciju da pokažu i borilišta i širu olimpijsku regiju Sarajeva.

Inače, sistem pokrivanja svih borilišta koncipiran je tako da se što vjernije prenese i ambijent i zbivanja u njemu:

Na Bjelašnici je bilo jedno od najsloženijih olimpijskih borilišta. Složenost u pokrivanju ovog područja povećavala se i zbog činjenice da su ciljni prostori za spust i za slalom i veleslalom međusobno razdvojeni, što je zahtijevalo angažovanje povećanih tehničkih kapaciteta.

Na Igmanu – Na Malom Polju sistem televizijskog pokrivanja smučarskih skokova koncipiran je tako da se istom tehnikom mogu pokriti obje skakaonice. Tu mogućnost je, naravno, olakšao i koncert izgradnje skakaonica, a pogodovala mu je i satnica takmičenja.

Osnovni problem koji je valjalo savladati u smučarskim takmičenjima u trčanju, štafeti i biatlonu na Igmanu – na Velikom Polju bio je veliki prostor. Riješen je tako što je na glavnu težiju vezan niz podrežija strategijski raspoređenih na dugačkoj liniji takmičenja.

Postavljanjem optimalnog broja kamera uz stazu na Trebeviću i dobrom međusobnom sinhronizacijom, savladana je složena konfiguracija terena i ostvaren realan utisak brzine vožnje, što je za ove discipline posebno važno.

Za prenos veleslaloma i slaloma za žene na Jahorini, formirana su dva kompletna televizijska punkta. Start takmičarki je posebno sniman i zatim reprodukovan prije direktnog uključivanja u vožnju na stazi.

Jednim reportažnim kolima i šest kamera (od čega dvije prenosne) i dva dodatna kamerna lanca, pokrivena su sportska natjecanja u ledenoj dvorani u hali Skenderije, zatim proglašenje pobjednika na platou ispred Skenderije, te konferencije za novinare sa olimpijskim pobjednicima.

U hali Zetra sistem televizijskog pokrivanja bio je koncipiran tako da odgovori potrebama prenosa utakmica u hokeju i visokim zahtjevima prenosa takmičenja u umjetničkom klizanju. Za jedna i druga takmičenja korištena su dvoja reportažna kola sa devet kamera.

Pista za brzo klizanje, koja se nalazi uz halu Zetra, koristila je u određenoj mjeri iste tehničke kapacitete sa halom, mada je bila pripremljena i za paralelni prenos sa halom (dvoja reportažna kola i šest kamera).

JUGOSLOVENSKI RTV PUL - OSTALO

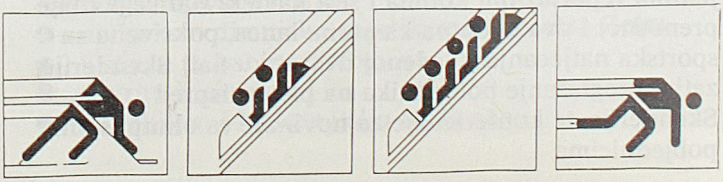
Osim direktnih prenosa sa borilišta naš TV pul je svakodnevno za jugoslovenski program pripremao i po tri olimpijska pregleda.

Prvi, građom najbogatiji, 45-minutni pregled emitovan je direktno iz Sarajeva za zajedničku shemu u 18.30 - 19.15 sati. Cilj ovoga pregleda bio je da svima koji prije podne nisu bili u mogućnosti da prate takmičenja posredstvom direktnih prenosa pokaže sve najbitnije što se tog dana na borilištima desilo.

Priloge za drugi i treći televizijski dnevnik pul je slao svim centrima putem razmjene.

Prilog drugog dnevnika bio je kratak, samo šturo informativan, a prilog trećeg dnevnika, na kraju olimpijskog dana, bio je obogaćen i prilozima koji su značili i komentar pojedinih događaja.

U pregledima je posebna pažnja posvećivana našim takmičarima u danima kada su učestvovali u takmičenju. Kroz olimpijske preglede ostvareno je preko 100 sati programa.



Uz to, TV pul je svakodnevno dva puta slao i posebne priloge za evrovizijsku razmjenu. To je radio tako kvalitetno da je predloženo da JRT preuzme evrovizijsku razmjenu i iz Los Anđelesa, ove godine.

Za nesvrstane zemlje koje nisu preuzimale direktne prenose sa Olimpijade, ili ih nisu redovno preuzimale, JRT TV pul je napravio tri posebna olimpijska pregleda od po 45 minuta sa svim bitnijim zbivanjima na borilištima i u Sarajevu i blagovremeno ih slao u razne krajeve nesvrstanog svijeta.

Jugoslovenska javnost je upoznata sa činjenicom da je po jedinstvenoj ocjeni Olimpijada u Sarajevu bila izuzetno uspio pothvat združenih televizija svih jugoslovenskih republika i pokrajina. O tome je i u svjetskoj javnosti izrečen veoma povoljan sud. Sitniji propusti, kojih je po neumitnoj logici stvari moralo biti u ovom najsloženijem zadatku što ga televizija može imati, niti mogu, niti treba da umanje opšti uspjeh. Ipak, neka budu samo notirane nekolike stvari o kojima složna jugoslavenska RTV porodica u Sarajevu nije rado govorila.



Snimio Zdravko Ignjatović

Subjektivna kamera koja montirana na predvozaču pokazuje vožnju iz vizure vozača i na sugestivan način pokazuje vratolomnost staze i pojačava atmosferu kod gledaoca, upotrebljena je samo na Bjelašnici. Zašto je upotrebio samo jedan jugoslovenski TV centar? u JRT TV pulu nije sasvim razjašnjeno;
Lica pobjednika, heroja Olimpijade, jugoslovenska TV publika je malo upoznala, jer ne samo da nije bilo direktnih prenosa sa proglašenja pobjednika (osim jednog kada je osvojio medalju naš Franko), nego je i u odložnim emisijama bilo nedovoljno snimaka tih svečanih trenutaka ljudskih lica;
Fešta u B studiju, odakle se inače javljao JRT TV pul održana je, i to uživo pred kamerama, nakon što je Jure Franko osvojio prvu medalju za naš bijeli sport (utorak, 14. II 84, srebrna medalja u veleslalomu).

To naše „zlatno" srebro bilo je popraćeno erupcijom oduševljenja. YU TV *press* to je zalio i šampanjcem pred kamerama, uživo. Održani su nepripremljeni i neobavezni govori, za opkladu je ošišan direktor Jugoslovenske alpske reprezentacije Vogrinc. Vidjeli smo i škrt, ali simpatičan Juretov telefonski razgovor sa ocem. I potištenog Križaja.

U javnosti je postavljeno pitanje – da li je to bilo na nivou?

MEĐUNARODNI RTV CENTAR – TEHNIČKO-
-TEHNOLOŠKI PODACI

Čitav sistem televizijskog pokrivanja i proizvodnje video i tonskog signala na borilištima distribuiran je preko sistema Međunarodnog RTV centra (novi RTV dom Sarajevo) ili se tu snimao i nudio za obradu prema različitim funkcijama i namjenama.

U MRTVC je:

- vršen prijem signala sa međunarodnim tonom i formirana su, uz pomoć multilateralnih režija, tri multilateralna programa;
- multilateralni programi su i snimani na VRT uređajima za potrebe unilateralnih programa i za arhiviranje;
- pripremani su i emitovani unilateralni programi.

Za obavljanje svih zadataka, prije svega za multilateralne i unilateralne prenose, te za pripremu i obradu posebnih materijala u MRTVC, stvoreni su optimalni tehničko-tehnološki kapaciteti:

- master;
- VTR pul sa preko 26 jednoinčnih VTR mašina;
- U-matik mašine za snimanje, montažu i emitovanje;
- TC pul sa dva telekina 16 mm i dva slajd-projektora;
- tri režije multilateralnih programa;
- EBU kontrolni centar;
- Studio 2 (EBU studio) površine 60 m2;
- Studio 3 (EBU studio) površine 200 m2;
- Studio A (OIRT) površine 600 m2;
- Studio B (JRT TV pul) površine 300 m2, u kome je, pored ostalog bilo montirano i šest komentatorskih *off-tube* kabina.

Međunarodni RTV centar je bio, dakle, opremljen sa dovoljno najmodernije opreme. Sto magnetoskopa je impozantan broj i sam po sebi ali je bitniji ostali sistem tehnike, ljudstva i rada koji je vezan za tih 100 mašina.

Taj ogromni sistem tehnike planiran za sve, bio je vrlo fleksibilan, pa su u MRTVC vršene i usluge protivno strogim opštim pravilima planiranja. Navodi se u tome i primjer kada su Švajcarci u jednom danu osvojili tri medalje, pa su u toku unilaterala tražili njegovo trostruko produženje zbog tri jezička područja u Švajcarskoj.

Udovoljeno im je, u ime nacionalnog slavlja, ne samo sa studijskim kapacitetima za unilateral, nego im je obezbijeđen i produžetak termina kod Evrovizije.

Bilo je još sličnih primjera za koje je organizator dobio obilje zahvalnosti.

Međunarodni RTV centar pružao je usluge ravnopravno svima. On je obezbjeđivao prijem, kontrolu, korekciju, obradu i emitovanje i multilateralnog i unilateralnog programa.

Ovi programi su obezbjeđivani u potpunosti za članove Evrovizije i Intervizije, dok su pojedine kompanije u

Međunarodnom RTV centru imale i svoje kapacitete za obradu programa.
Američka kompanija ABC koja najčešće pokriva olimpijske igre za područje Amerike, i ovdje je imala u dobroj mjeri zaokružen TV sistem.

Pošto je to najpoznatija svjetska TV kompanija za pokrivanje olimpijskih igara, takva je bila i u Sarajevu, interesantno je predstaviti je sa nešto više podataka.

ABC slavi 20. godišnjicu pokrivanja olimpijskih igara (od 1964. godine u Insbruku). U tom periodu je od jedanaest olimpijskih igara ABC pokrivala devet. Ove godine će prenositi i Ljetnje igre u Los Anđelesu. Evo kako oni rade.

Odmah po završetku Olimpijade u Lejk Plesidu, 1980. godine, pri ABC formirana je radna grupa koja u toku iduće četiti godine priprema pokrivanje Zimskih olimpijskih igara u Sarajevu i Ljetnjih igara u Los Anđelesu.

U tom periodu grupa obilazi borilišta u izgradnji, koordinira sa organizacionim komitetima oko usaglašavanja satnice da bi se oprema mogla prenositi sa borilišta na borilište. Već u zimu 1982. i proljeće 1983. godine direktno na borilištima u Sarajevu određuje kako će pokrivati koji događaj.

Oni u mjestu održavanja igara prave svoj TV centar, a u Sarajevu su imali i rezervnu satelitsku stanicu.
Centar za Sarajevo je projektovan i konstruisan u Los Anđelesu, a zatim je kamionima prebačen u Njujork.

Prošlog avgusta nedelju dana vršene su probe kompletne olimpijske opreme u jednom skladištu u zapadnom dijelu Njujorka. Ta proba pod nazivom „Ratne igre" uz pomoć video-traka iz Lejk Plesida simulirala je olimpijske uslove, tako da je sve provjereno prije polaska za Sarajevo.

Nakon ove provjere oprema TV centra je spakovana u sanduke i brodom otpremljena za Evropu i kasnije

montirana u zakupljene prostorije u novom RTV domu u Sarajevu.

Po završetku ZOI centar je razmontiran, upakovan, vraćen u SAD i kamionima otpremljen u Los Anđeles, za pokrivanje Ljetnjih igara. Tako se seli ova mamutska „čerga" ABC.

ABC je u saradnji sa organizacijama „Mutual Broadcasting System", RKO, VOA, NBC, KFBK i CBS prenosila ZOI '84 za SAD i Portoriko sa posadom od 900 članova. Uz dopremljenu tehniku u RTV domu u Sarajevu imali su i 35 000 m2 prostora, od čega i studio od 200 m2.

Fascinirao je nivo američke grafičke obrade slike. To ostvaruju posebno kada prenos ne ide uživo. Zbog poznate razlike u vremenu malo je događaja iz Sarajeva prenošeno direktno. Oni, inače, rado idu na obradu i zbog reklama, koje su osnov njihove finansijske moći. Tako na primjer, kada je u Lejk Plesidu procijenjeno da termin igranja hokejaške utakmice SAD i Kanade nije ekskluzivan, utakmica je snimljena, likovno i reklamom obrađena i emitovana u pogodnije vrijeme kao snimak.

Primjerice radi, za vrijeme Olimpijade u Sarajevu (za pravo prenosa plaćeno preko 90 miliona dolara) na ABC programu u SAD reklama od 30 sekundi plaćana je do 225 000 dolara. Tako će kompanija i moći, nakon pokrivenih troškova na Olimpijadi u Sarajevu od oko 500 miliona dolara, da inkasira čistu dobit od preko 100 miliona dolara. Kako li će tek izgledati te cifre u Kalgariju koji ABC plaća tri puta više nego Sarajevo, ili u Koreji za koju se pominje cifra sedam puta veća nego u Sarajevu?

Na Sarajevskoj Olimpijadi ABC je preuzimala sa borilišta osnovni signal JRT, u studiju ga obrađivala i dalje preko satelita u Ivanjici prosljeđivala za SAD. U hokeju i klizanju, te dijelom u veleslalomu, borilišta je pokrivala i svojim kamerama.

ABC je imala i rezervnu satelitsku stanicu smještenu u dvorištu RTV doma u Sarajevu, koja bi se uključila da je došlo do problema sa Ivanjicom.

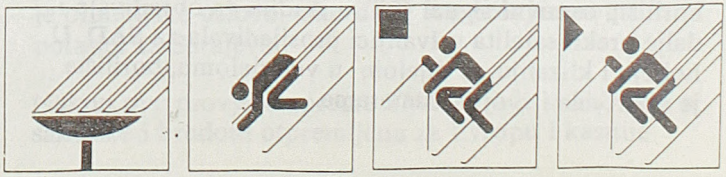
Od ostalih većih TV kompanija u Sarajevu su bile članice „Kanadskog konzorcija CTV/TVA/CBC" sa 210 članova u ekipi. One nisu imale tehniku na borilištima, ali su u zakupljenom prostoru u Međunarodnom RTV centru vlastitom tehnikom u velikoj mjeri obrađivale i zatim prosljeđivale sliku za Kanadu. Imale su više programa uživo nego ABC.

Kompanija NHK iz Japana sa 50 članova u ekipi i tehnikom za obradu programa bila je treća po veličini kompanija na ZOI '84 u Sarajevu. Oni su emitovali programe iz Sarajeva 7 do 10 sati dnevno. Imali su i dosta direktnih prenosa.

Organizacija TV sistema na Olimpijadi u Sarajevu bila je veoma razuđena. Navedimo još nekoliko elemenata te ogromne organizacije:

- Buking u Međunarodnom RTV centru vršio je iznajmljivanje i zakupljivanje svega što je potrebno za proizvodno-tehničko ostvarivanje programa, za dobijanje propusnica i traka za komentatorska mjesta, za kretanje ENG ekipa, a posebno za rad u prostoru gdje je pristup ograničen, kao što je prostor za prvi intervju itd.;

- ENG ekipe su snimale sadržaje koji nisu obuhvaćeni direktnim prenosom. Direkcija JRT za pokrivanje ZOI '84 organizovala je rad ENG ekipa tako da su one bile angažovane za sve televizijske kompanije na Olimpijadi i za JRT pul. Ove ekipe su bile posebno angažovane na borilištima u prostoru za „prvi intervju" gdje su dobijane prve izjave od olimpijskih pobjednika.



Članovi ENG ekipa dobijali su svakodnevno i dodatnu akreditaciju;

- *Liaison officers*, programski koordinatori, bili su obično o svemu dobro obavješteni novinari ili realizatori, sa znanjem stranih jezika, koji su pomagali reporterima u realizaciji multi i unilateralnih prenosa, te u ostalim programskim poslovima;

- *Špica prenosa* se na početku sastojala od evrovizijske špice, špice ZOI '84, zatim od panoramskih snimaka i tri mutacije: lokacija takmičenja, naziv takmičenja i (po potrebi) grafički prikaz staze i postavke kamera. Zatim su dolazile startne liste ili sastav timova.

Prenos se završavao konačnim rezultatom, odnosno tabelom, *slow motion* do stop kadra pobjednika i evrovizijskom odjavnom špicom.

RTV PRES CENTAR

ZOI ' 84 u Sarajevu je u sjedištu Međunarodnog RTV centra imao i RTV *press* koji se posebno brinuo o takozvanoj elektronskoj štampi, o potrebama novinara radija i televizije. Na prethodnim olimpijadama to nije izdvajano kao posebna oblast u informatici.

RTV pres centar je omogućavao brzu informaciju za sve RTV novinare posredstvom RTV biltena, koji je donosio sve relevantne informacije na srpskohrvatskom, engleskom i francuskom jeziku. Vršena je zatim distribucija dnevnog Informatora Glavnog pres-centra. Emitovan je program teleteksta sa dva paralelna magazina na srpskohrvatskom i engleskom jeziku. Teletekst je takođe nudio sve osnovne informacije iz svijeta, iz Sarajeva i sa sportskih terena;

- *Atašei pres-službe* pružali su dopunu pisanoj i elektronskoj informaciji, pomoć u pribavljanju dozvola za intervjue sa zvaničnicima Olimpijade i druga posredovanje za novinare RTV. Osim znanja dva strana jezika bili su obaviješteni o bitnim elementima olimpijske organizacije, o Jugoslaviji, o kulturnom, istorijskom i društvenom sadržaju Sarajeva.



TV SARAJEVO

Televizija Sarajevo je, kao i svi ostali TV centri u Jugoslaviji, preuzimala direktne prenose olimpijskih takmičenja i posebne emisije i priloge što ih je emitovao direktno ili u razmjeni **JRT TV** pul iz Sarajeva. Ali, po logici prisustva Televizije Sarajevo u mjestu zbivanja, ona je i sama dosta toga snimala, emitovala i drugim TV centrima u Jugoslaviji nudila u razmjenu kao neka vrsta dodatnog TV pula iz Sarajeva.

U predolimpijskom periodu uloga TV Sarajevo za informisanje jugoslovenskih područja, pa i svijeta, o pripremama Olimpijade, bila je također veoma važna.

Nekoliko mjeseci prije početka Olimpijade, kako je interesovanje gledališta raslo za ovu manifestaciju, posebno gledališta u Bosni i Hercegovini, sve emisije ovog studija dobijale su i olimpijsko obilježje. Uvedene su i posebne emisije kao *Olimpijski dnevnik* koji je zamijenio redovnu emisiju *Dnevnik I.*

Povećano se odvijala i međunarodna aktivnost TV Sarajevo preko izraženog interesovanja svjetskih TV kompanija za uspostavljanje kontakta sa matičnom televizijom Olimpijade. Time su za TV Sarajevo, a u vrijeme Olimpijade i za sve članice JRT, otvoreni novi prostori za saradnju sa televizijama svijeta. I tu će se tek pokazati koliku je ulogu Olimpijada odigrala za JRT.

Specijalni program na stranim jezicima

Uz sve to, više-manje očekivano, TV Sarajevo je, iako desetkovana kadrovski i tehnički zbog velikih obaveza prema Međunarodnom RTV centru i JRT TV pulu, ostvarila i jedan pionirski posao u televizijskom pokrivanju olimpijskih igara. Pripremala je i svakodnevno, od 5. do 20. februara, emitovala Specijalni program na engleskom i francuskom jeziku koji je bio namijenjen stranim učesnicima i gostima Olimpijade. Program je emitovan na II kanalu od 22.30 do 01.30 sati za područje Sarajeva i BiH, a prvi dio programa preuzimali su još neki jugoslovenski TV centri. U

drugom dijelu programa emitovan je dnevnik na engleskom jeziku i strani šou program.

Program je bio komponovan od odabranih i na stranom jeziku prethodno obrađenih jugoslovenskih televizijskih muzičkih, dokumentarnih i igranih emisija, te od kvalitetnih jugoslovenskih crtanih i dokumentarnih filmova. Pored namjere da bude rekreativan, ovako koncipiran program pružao je stranom gostu i informaciju u širem smislu o kulturi i umjetnosti jugoslovenskih naroda i narodnosti.

Program je imao i internacionalnu dimenziju u svakodnevnom terminu inostranog šou programa koji je popunjavan emisijama što su ih poznate svjetske TV kompanije slale Televiziji Sarajevo da njima pozdrave sportiste svijeta na Olimpijadi. Uz to, najgledaniji dio programa bile su dvije dnevne informativne emisije na francuskom i engleskom jeziku, koje su davale dnevnu informaciju iz svijeta, Jugoslavije i Sarajeva, te izvještaje sa olimpijskih borilišta.

Prema provedenoj anketi, program su stranci pratili sa zanimanjem (TV prijemnici su postojali u novinarskom naselju, u olimpijskim selima, u hotelima, privatnom smještaju), a u velikom procentu su ga pratili i gledaoci Bosne i Hercegovine.

Dokumentarna serija

Olimpijada je završena. Dokumenti o njoj ostaće prije svega na krhkoj elektronskoj traci. U Specijalnom programu TV Sarajevo snimljeno je, međutim, nešto i na negativu. U centru pažnje dokumentarne serije bila su netakmičarska zbivanja: u olimpijskom selu, u pres-centrima, među našim favoritima, u Sarajevu danju i noću. Snimljene su posebne emisije o olimpijskom plamenu, o planinama, o obezbjeđenju Olimpijade – ukupno oko 15. Na realizaciji serije angažovano je osim sarajevskih autora i nekoliko autora iz ostalih jugoslovenskih TV centara. Od ovog treba očekivati zanimljiv dokumentarni program i trajnu arhivsku građu o Olimpijadi u Sarajevu.

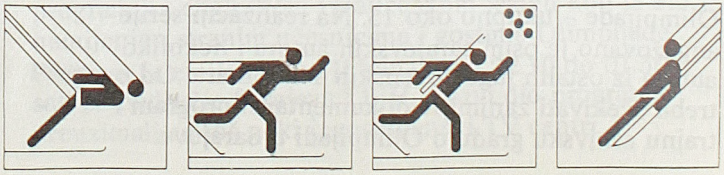
Olimpijada je veoma uspješno završena i za televiziju. Komplimenti koji su iskazani televiziji na početku, nakon direktnog prenosa svečanosi otvaranja, nastavljeni su u dobroj mjeri i kasnije.

I predstavnici stranih kompanija u Sarajevu, dakle televizijski profesionalci, iskazali su priznanje Jugoslovenskoj televiziji za veoma dobru organizaciju i kvalitetno pokrivanje svih olimpijskih sadržaja.

Zahvaljujući znanju i požrtvovanosti inženjerskog i tehničarskog kadra, ukupan TV kvalitet nije ugrožen ni problemom sistema interkom, neka to ovdje bude makar spomenuto, do koga je došlo zbog kašnjenja u isporuci ovog sistema od strane Bečkog Simensa. (Sistem interkoma služi za neposrednu tonsku vezu među svim pogonima u direktnim prenosima i u toku obrade materijala.) O dramatičnosti situacije zbog kašnjenja ugradnje ovog sistema i zbog njegovog neoptimalnog uključivanja u tehnički sistem, malo se znalo. Sve snage bile su usmjerene da se dogradi rezervni sistem u čemu se i uspjelo. Ali zbog tog kašnjenja sistem obuke je reduciran, a čitav tehnički sistem je isproban, u stvari, tek u toku samog olimpijskog programa. Dramatiku toga, na sreću, spoznali su samo televizijski poslenici, ne i gledaoci.

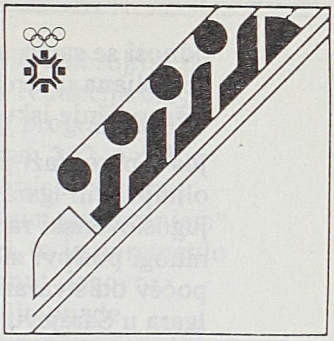
Iskustva Olimpijade u različitim oblastima će se tek početi izučavati, mada ne bi trebalo stvari odlagati u ime pretjerane temeljnosi. Jugoslovenska televizija će moći u budućnosti da se pouči i na nekim propustima, ali iznad svega na izuzetnim rezultatima koje je ostvarila u činu pokrivanja XIV zimskih olimpijskih igara Sarajevo '84.

Ovaj bi tekst mogao da posluži i kao podsjetnik u traganju za tim iskustvom.



Aleksandar Zlatić

RADIO NA XIV ZIMSKIM OLIMPIJSKIM IGRAMA



Zimske olimpijske igre u Sarajevu, četrnaeste po redu, (8-19. februara 1984) predstavljale su veliku nepoznanicu, ali istovremeno i veliki izazov za jugoslovenski radio. Po mnogima, izveštavanje sa ovih Igara predstavljalo je najsloženiji zadatak pred kojim se ikad našla Jugoslovenska radio-televizija. Kada je reč o radiju, utisak je da su se pred složenijim poslom našli programski stvaraoci nego tehnika. Jer, izuzev sportskih novinara Radio-Ljubljane, a u poslednje dve godine donekle i kolega iz Radio-Sarajeva, novinari ostalih jugoslovenskih radio-stanica nikada ranije nisu imali prilike da direktno prenose bilo koju disciplinu zimskih sportova. Trebalo je, znači, krenuti od početka. Naučiti pravila alpskih smučarskih disciplina, spusta, veleslaloma i slaloma i saznati što više podataka o glavnim svetskim asovima u muškoj i ženskoj konkurenciji, pravila takmičenja u bobu i sankanju, nordijskoj kombinaciji, smučarskom trčanju biatlonu, skokovima, hokeju na ledu, brzom i umetničkom klizanju. Posebnu teškoću predstavljala je okolnost da je bilo malo mogućnosti da se sve to uči na sportskim borilištima. Iskorišćena su jedino takmičenja koja su u predolimpijskoj godini održana na olimpijskim terenima u Sarajevu i okolini. Pored novinara Radio-Ljubljane i reporteri Radio-Sarajeva su neposredno pred Olimpijadu imali prilike da se ogledaju u direktnim prenosima takmičenja za Svetski kup u spustu, veleslalomu i slalomu. Ostali su morali da se oslone jedino na sportsku literaturu i dosta oskudnu dokumentaciju. Ipak, postignut je osnovni cilj da se pre svega savladaju, za direktne prenose najatraktivnije discipline, kao što su spust, veleslalom i slalom u muškoj i ženskoj konkurenciji i smučarski skokovi. Ova konstatacija

odnosi se samo na srpskohrvatski radio-pul. Radio--Ljubljana u direktnim prenosima ovih disciplina ima višegodišnje iskustvo i više proverenih reportera.

Još u prvoj fazi priprema za pokrivanje XIV zimskih olimpijskih igara dogovoreno je da se stvori jedinstven jugoslovenski radio-pul. Imalo se pri tom u vidu da će mnogi poslovi morati da se obavljaju na jednom mestu, počev od stvaranja tehničkih uslova za izveštavanje sa Igara u Sarajevu, akreditacija, prevoza, smeštaja i ishrane izveštača i tehničkog osoblja svih 8 jugoslovenskih radio-stanica: Beograda, Zagreba, Sarajeva, Titograda, Skoplja, Ljubljane, Novog Sada i Prištine.

Jugoslovenski radio-pul imao je četiri redakcije organizovane prema jezičkim područjima. Najbrojnija je bila redakcija srpskohrvatskog jezičkog područja, koju je činilo 25 novinara radio-stanica Beograd, Zagreb, Sarajevo, Titograd i Novi Sad. Po brojnosti na drugom mestu bila je slovenačka redakcija sastavljena od novinara Radio-Ljubljane i Radio-Kopra, čiji su reporteri izveštavali na slovenačkom i italijanskom jeziku. Nešto manje po sastavu bile su redakcije Radio-Skoplja i Radio-Prištine. U srpskohrvatskoj redakciji radila su i dva novinara Radio-Jugoslavije, a delimično i 4 novinara

Radio-Novog Sada koji su izveštavali na jezicima narodnosti Vojvodine – mađarskom, rumunskom, slovačkom i rusinskom.

Na žalost, ni u pripremnoj fazi ni u vreme trajanja Olimpijade u Sarajevu nije iskorišćena šansa da se to tehnološko jedinstvo u većoj meri upotrebi i za programsku saradnju. Ona je bila, slobodno se može reći, sporadična i neorganizovana. Jezičke barijere mogu biti samo jedan od razloga. Čini se da pravi uzrok za nedovoljnu saradnju leži pre svega u činjenici da se saradnji nije prišlo organizovano i da su sve redakcije različitih jezičkih područja bile previše zaokupljene sopstvenim programom.

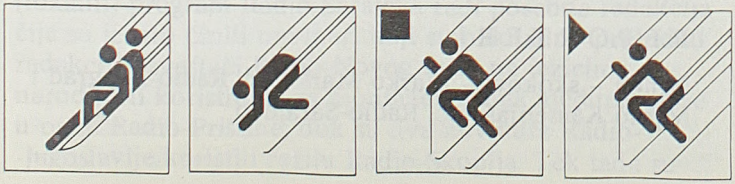
Može zvučati paradoksalno, ali je činjenica da je najviše priloga sa pula koristio zapadnonemački radio (WDR – Keln) za emisije na srpskohrvatskom jeziku namenjene Jugoslovenima na privremenom radu u SR Nemačkoj.

Već je rečeno da je srpskohrvatski pul bio najbrojniji po sastavu. Prvobitno je bilo predviđeno da redakcija broji 18 novinara. Naknadno, zbog povećanih programskih zahteva Radio-Sarajeva za Drugi i Program 202, u pul je uključeno još 7 novinara iz ove radio-stanice. Na prvi pogled moglo bi se zaključiti da su ovakvim „pojačanjem" stvoreni povoljniji uslovi za rad. U stvari, to je poremetilo planove o kojima je mnogo ranije postignut dogovor. Naime, otprilike godinu i po dana pre Olimpijade sačinjena je orijentaciona podela koji će novinari pratiti određene discipline, kako bi imali relativno dovoljno vremena da se solidno pripreme. Mesec dana pre početka Igara članovi srpskohrvatskog pula su imali sasvim precizno razrađen plan rada za sve vreme trajanja Olimpijade, tako da je svaki novinar znao šta treba da radi od 5. februara, kada je zajednička redakcija počela da šalje priloge iz Međunarodnog radio-televizijskog centra (MRTVC), pa sve do poslednjeg izveštaja posle završetka XIV zimskih olimpijskih igara.

Evo kako je to izgledalo na primeru jednog dana:

NEDELJA, 12.II 1984.

12.00 – 15.00 OLIMPIJSKI PROGRAM
Priprema i vodi: Nikola Bilić, Radio-Sarajevo
Sadržaj:
– prenos skokova – 70 m od 13.00 – 15.00
reporteri Marko Marković, Radio-Beograd i Mirko Kamenjašević, Radio-Sarajevo
– izveštaj sa takmičenja CC-5 km W – Jura Dodig, Radio-Zagreb
– uključenje reportera sa:
NC – 15 km Miloš Novičić, Radio-Novi Sad
LG – 4 run. Miodrag Đerić, Radio-Novi Sad
SS – 5000 m M. – Jordan Ivanović, Radio-Beograd
– najava takmičenja FS – Milka Čeremidžić, Radio-Sarajevo
– razne vesti – Milan Anđić, Radio-Beograd



12.25 OLIMPIJSKA HRONIKA ZA NOVOSTI DANA (do 10 min)

Priprema i vodi: Nikola Bilić, Radio-Sarajevo
Sadržaj:
- izveštaji sa takmičenja SJ - 70 m NC - 15 km CC - 5 km W, SS - 5000 m M.
- uključenja reportera sa takmičenja u LG-4 run. Miodrag Đerić i FS Milka Čeremidžić, Radio-Sarajevo
- razne vesti - Budimir Bučin, Radio-Titograd

19.20 OLIMPIJSKA HRONIKA ZA DNEVNIK (5 do 10 min)

Priprema i vodi: Fredi Kramer, Radio-Zagreb
Sadržaj:
- izveštaji sa takmičenja SJ - 70 m NC - 15 km CC - 5 km W, SS - 5000 m M. LG - 4 run. FS - OSP,
- uključenje reportera Ognjena Naglića, Radio-Zagreb sa takmičenja u FS - P.
- razne vesti - Budimir Bučan, Radio-Titograd

22.15 OLIMPIJSKA HRONIKA ZA VESTI U 22.00 (5 do 10 min)

Priprema i vodi: Fredi Kramer, Radio-Sarajevo
Sadržaj:
- pregled i rezultati takmičenja
- uključenje reportera Ognjena Naglića, Radio-Zagreb sa takmičenja u FS - P.

do 23.00 PRILOG ZA VESTI u 24.00 (2 do 3 min)

Priprema: Bratislav Kokolj, Radio-Titograd
Sadržaj: pregled rezultata takmičenja

do 23.15 PRILOG ZA JUTARNJE INFORMATIVNE EMISIJE (3 do 5 min)

Priprema: Bratislav Kokolj, Radio-Titograd
Sadržaj: Pregled i rezultati takmičenja kao i najava sutrašnjih takmičenja.

REPORTERI:

Igman - skokovi - Marko Marković, Radio-Beograd i Mirko Kamenjašević, Radio-Sarajevo

Igman – nordijske discipline – Miloš Novičić, Radio-Novi Sad
Igman – smuč. trčanje – Jure Dodig, Radio-Zagreb
Trebević – sankanje – Miodrag Đerić, Radio-Novi Sad
Zetra – brzo klizanje – Jordan Ivanović, Radio-Beograd
Zetra – umetničko klizanje
15.00 – 18.00 Milka Čeremidžić, Radio-Sarajevo
19.30 – 23.00 Ognjen Naglić, Radio-Zagreb

PRODUŽENI ISTURENI REPORTER

Igman – Malo Polje – skokovi 70 m Midhat Kulender, Radio-Sarajevo

REPORTERI SA ZVANIČNIH TRENINGA
Trebević: bob – Zdravko Lipovac, Radio-Sarajevo

REPORTER IZ OLIMPIJSKOG SELA, PROGLAŠENJA POBEDNIKA, KONFERENCIJA ZA ŠTAMPU:

Skenderija – Jovo Dimitrijević, Radio-Sarajevo

D E Ž U R S T V A:

8.00 – 15.00 Milan Anđić, Radio-Beograd
14.00 – 21.00 Budimir Bučin, Radio-Titograd
17.00 – 24.00 Bratislav Kokolj, Radio-Titograd

SLOBODAN: Jovo Jovanović, Radio-Sarajevo

Proširenjem programskih obaveza i povećanjem broja članova zajedničke redakcije 5 radio-stanica srpskohrvatskog govornog područja, ti planovi su ozbiljno poremećeni. Istovremeno, došlo je do zagušenja u montirnici i studijsko-režijskom prostoru, tako da je u jednom trenutku ozbiljno doveden u pitanje osnovni zadatak pula da priprema *Olimpijske hronike* za glavne informativne emisije ovih 5 radio-stanica.

Srećom, brzo se uvidelo da se pod takvim okolnostima ne može raditi, pa je dogovoreno da za Drugi i 202 (lokalni) program Radio-Sarajeva radi posebna redakcija čije su jezgro činili novinari koji su naknadno pridodati redakciji. Izveštači Radio-Novog Sada na jezicima narodnosti koristili su za montaže priloga međuprostore u režiji Radio-Prištine, dok su dva novinara Radio-Jugoslavije koristili režiju Radio-Skoplja. Tek tada su

stvoreni koliko-toliko podnošljivi tehnički uslovi za rad redakcije koja je u proseku imala dnevno po 3 sata „živog programa" (specijalni *Olimpijski program)* i osim toga svakoga dana po 4 *Olimpijske hronike* za glavne dnevne informativne emisije: *Jutarnji dnevnik* (3 min), *Novosti dana* (10 min), *Večernji dnevnik* (10 min), i vesti u 22.00 (5 min) kao i pregled događaja na ZOI za vesti u 24.00 časa u trajanju 3 minuta. Praktično, svakoga dana, pored tročasovnog *Olimpijskog programa* (u kome je odnos muzike i govora bio 50:50) srpskohrvatski pul je slao još 30 min izveštaja za dnevne informativne emisije, ili preko 30 priloga dnevno. Drugo je pitanje koliko je olimpijskih programa koja radio-stanica preuzimala i u kojoj je meri koristila sve što je iz pula poslato. Tako smo došli do jednog od ključnih pitanja kada je reč o ovako velikim zajedničkim poduhvatima. Reč je o usaglašenosti, ili bolje rečeno o neusaglašenosti programskih shema i zahteva 5 radio-stanica srpskohrvatskog govornog područja.

Pored Olimpijskih igara u Sarajevu, autor ovih redova bio je šef pula na još tri velika sportska takmičenja: Olimpijadi u Montrealu 1976, Mediteranskim igrama u Alžiru 1975, i u Maroku 1983. godine. Ni u jednom slučaju nije uspelo da se sheme i programski zahtevi usaglase, tako da je, na primer, u vreme letnje Olimpijade u Montrealu, usled vremenske razlike, *Olimpijski program* išao uživo od 20 časova. Druga radio-stanica bi se uključila u 21.00, a treća tek posle vesti u 22.00. Pošto svaka radio-stanica želi da ima kompletnu informaciju o zbivanjima na jednom tako velikom i značajnom događaju, pul je morao, posle uključivanja svake od njih, da ponavlja informacije koje je već objavio. To je, naravno, najviše smetalo slušaocima one radio-stanice koja je od početka prenosila *Olimpijski program.* To nam se događalo i u vreme sarajevske olimpijade. Radio-stanice čak nisu bile spremne da prihvate predlog pula da se *Olimpijske hronike* za *Novosti dana,* večernji *Dnevnik* i *Vesti* u 22 emituju direktno iz MRTVC u Sarajevu, jer je, navodno, teško podesiti da svih 5 radio-stanica završe *Novosti* tačno u 15.25, ili večernji *Dnevnik,* u 19.20 pa da onda prihvate *Olimpijsku hroniku* direktno iz Sarajeva. Zbog toga smo te hronike morali da šaljemo 10 minuta pre početka emisije. Tako

smo često gubili u aktuelnosti, jer je bilo zanimljivih događaja koji su trajali u vreme emitovanja naših hronika. Događalo se da u 14.50 javimo jedan rezultat utakmice u hokeju, a u vreme kada se naš izveštaj emituje rezultat bude sasvim drugi. Slušaoci to saznaju iz direktnog televizijskog prenosa, pa radio-izveštač sa te utakmice ispadne smešan, a radio postaje nepouzdan informator i olako propušta svoju glavnu prednost – brzinu obaveštavanja.

Nemam pravog odgovora na pitanje zbog čega se tako ponašamo. Neprihvatljivo je u svakom slučaju obrazloženje da je teško tačno podesiti dogovoreno trajanje emisije. Uostalom, to je rađeno više puta, kada je bilo u pitanju izveštavanje sa značajnih političkih skupova. Verovatno razloge treba potražiti u izvesnoj ležernosti, u želji da se bez velike potrebe ne izlaže riziku, iako u našem izvanrednom sistemu linkovskih veza nikakvog rizika nije ni moglo biti. Zaista je šteta kad radio propusti jednu takvu šansu da se direktno javlja sa jednog značajnog događaja, pogotovo ako je u taj posao uložio velika sredstva. Računice pokazuju da samo Radio-Beograd Olimpijske igre u Sarajevu koštaju pet miliona novih dinara. To je mnogostruko više nego za bilo koje sportsko takmičenje dosad.

Kada je reč o radu srpskohrvatskog pula mogu biti zanimljiva još neka zapažanja. Jedno od njih se odnosi na sastav zajedničke redakcije. Lako su se mogle uočiti neujednačene vrednosti novinara i nejednak profesionalni odnos prema poslu. Po pravilu najviše i najbolje su radili oni koji su već ranije dokazali svoju vrednost i stekli punu afirmaciju. Takve ne razdire sujeta, već krasi nastojanje da što bolje i savesnije obave posao. Pojedine radio-stanice i nemaju bolji izbor novinara za ovakve zajedničke akcije, ali ih šalju da bi ih reprezentovali i da bi ponešto naučili. Ima ih koji su dosta, pa čak i iznenađujuće mnogo naučili za relativno kratko vreme. Ima, na žalost, i onih kojima je vreme za učenje davno prošlo i koji ozbiljno ometaju uspešno obavljanje ovakvih zajedničkih poslova. O tome bi trebalo voditi računa prilikom formiranja zajedničkih redakcija.Podsticati prve i obeshrabrivati druge, trebalo bi da bude put koji bi nas doveo do još vidnijih rezultata.

Ovakav, više kritički intoniran osvrt na rad pula i izveštavanje sa Zimskih olimpijskih igara u Sarajevu mogao bi da navede na pogrešan zaključak da čitav ovaj složeni posao nije urađen valjano. Naprotiv, još u toku rada, a i posle završetka izveštavanja sa Olimpijade upućeno je mnogo komplimenata članovima zajedničke redakcije radio-stanica Beograd, Zagreb, Sarajevo, Titograd i Novi Sad. Iskreno se nadam da to nisu bili kurtoazni gestovi, već stvarno priznanje za posao koji je i po mojoj proceni, uprkos svim teškoćama, veoma uspešno obavljen.

Tehničke ekipe jugoslovenskih radio-stanica obavile su ogroman posao u nastojanju da i domaćim i stranim izveštačima stvore zaista optimalne uslove za rad. A takvi uslovi su bili i na svim olimpijskim borilištima i u novom Međunarodnom radio-televizijskom centru u Sarajevu. Pokazalo se da su još u pripremnoj fazi vrlo dobro isplanirani svi radijski kapaciteti potrebni za obavljanje jednog ovako složenog posla. Osnovna deviza je bila ne odbiti nijedan zahtev za bilo kojom vrstom tehničkih usluga, pa čak ni onih koje nisu blagovremeno zatražene. Uz ogromne napore, ponekad i prave podvige, u tome se istrajalo do kraja. Navedimo samo jedan primer. Dan uoči takmičenja u veleslalomu reporteri austrijskog i švajcarskog radija izrazili su želju da imaju i takozvanog produžnog reportera na cilju. Tehničari Radio-Ljubljane, koji su radili na Bjelašnici, iskopali su u toku noći 200 metara dugačak kabl sa cilja na stazi za spust i prebacili ga i ukopali dva kilometra dalje na cilju staze za veleslalom. Austrijanci i Šajcarci su sledećeg jutra imali mogućnost da obave posao onako kako su želeli, a slušaoci u Švajcarskoj i Austriji priliku da neposredno posle osvajanja olimpijskih medalja čuju razgovore sa pobednikom, švajcarcem Maksom Julenom, osvajačem srebrne medalje, našim Juretom Frankom i trećeplasiranim Andreasom Vencelom iz Lihtenštajna. O besprekornom radu radijske tehnike najbolje svedoči sama činjenica da nijedan radio-prenos nije otkazan iz tehničkih razloga, što se redovno događalo na svim prethodnim i letnjim i zimskim olimpijskim igrama. A obavljena su 802 prenosa za 30 inostranih radio-kompanija. O visokom profesionalnom nivou tehničkih ekipa Jugoslovenskog radija sigurno mnogo govori i

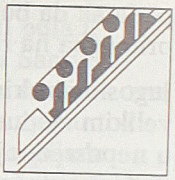
podatak da buking-servisu nije stavljena ni jedna jedina primedba na rad tehnike

Jugoslovenski radio je uneo i jednu novinu na ovako velikim međunarodnim takmičenjima. Na svim borilištima u neposrednoj blizini komentatorskih mesta postojale su male montažernice. Tako je novinarima stvorena mogućnost da na licu mesta snimaju i to odmah izmontiraju. Na žalost, ta mogućnost nije iskorišćena u dovoljnoj meri. Većina novinara je snimke načinjene na borilištima montirala u studijima MRTVC. Verovatno se radi o ukorenjenoj navici da se tako postupa.

Utisak je da su sve jugoslovenske radio-stanice nastojale da na Olimpijadu pošalju svoje najbolje inženjere i tehničare. Ali, to se u svim slučajevima nije pokazalo kao najcelishodnije rešenje. Recimo, za rad u režiji srpskohrvatskog pula bila su određena dva vrhunska ton-majstora, koji su za snimljene radio-drame dobili brojna priznanja na domaćim i međunarodnim smotrama. Oni se, prirodno, nisu najbolje snašli na poslu kome nisu vični. Umesto njih, trebalo je dovesti tehničare koji rade na izvođenju programa i ton-majstore koji su navikli da rade u uslovima velike buke i brzine, kakvi postoje gotovo u svim redakcijama informativnog programa. U izvođenju „živih" programa spretnost i brzina su važniji od tonske perfekcije. Inače nam se ne bi dogodilo da u Sarajevu emitujemo, verovatno najkraću emisiju na svetu. Naime, ton-majstor je pustio snimljenu najavu emisije *Olimpijski program* i zaboravio da zaustavi magnetofon. Na istoj traci je bila snimljena i odjava, koja je išla samo desetak sekundi posle najave. Srećom, to je bila i jedina tehnička greška u toku svih 12 olimpijskih dana u Sarajevu.

Sigurno je da rad tehničkih ekipa Jugoslovenskog radija na XIV zimskim olimpijskim igrama zaslužuje i više prostora i dublje analize. Autor ovih redova se, međutim, ograničio samo na nekoliko, njemu poznatih podataka, u želji da i taj zaista veliki i uspešno obavljen posao ne prođe nezapaženo.

Moma Martinović
ŠTA TO TAMO JURI



Stvarno! Šta to tamo juri niz padinu Trebevića? Šta to remeti stoletni mir jednog od najomiljenijih sarajevskih izletišta? Ovih februarskih dana, pred očima gostiju i Sarajlija, pred očima milijardskog TV auditorija od Japana do Sjedinjenih Američkih Država, bob smenjuje sanke, a sanke opet bob. Čudo neviđeno? Ne, samo dva iz porodice zimskih olimpijskih sportova i mnoštvo devojaka i momaka u borbi za olimpijsko zlato, srebro, bronzu. Svako od njih u borbi sa vremenom, u borbi sa samim sobom, u borbi sa ledenom pistom i sa jednom jedinom željom – biti što brži (negde i preko 130 km na čas) znači, što bliže uspehu.

Naravno, odavno već, neustrašive borce sportskih arena prati neminovnost dvadesetog veka – televizija. Ukoliko je događaj veći utoliko i njen značaj ali i njena odgovornost rastu. Danas se ona priprema za te događaje unapred i jedino tako, nema sumnje, može da ih savlada.

Direktan prenos, dakle, nije samo puka odslikana slučajnost, kao što to većina gledalaca misli, već osmišljen, koncipiran i u detalje razrađen posao koji ima svoje zakonitosti, uspone i padove, svoju logiku i nepromišljenost, svoj sadržaj i formu.

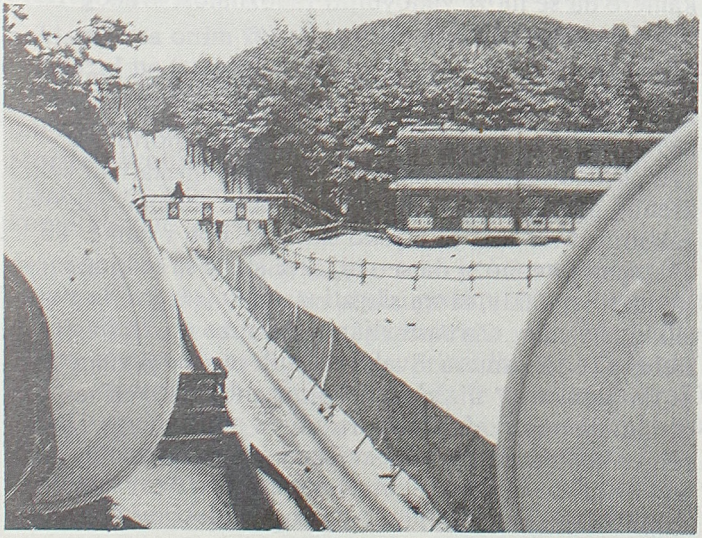
I raniji a i sadašnji televizijski radnici saglasni su da je živi prenos suština televizijskog medija. Naravno, veći broj samo u verbalnim diskusijama. Zašto je to tako? Verovatno zato što se jedan deo plaši tog posla uživo, pa ga nipodaštava, a drugi deo ne poznaje njegovu tehnologiju, pa mu je lakše da ga omalovažava nego da pokaže svoje neznanje.

No, manji broj nas koji se tim poslom bavi i te kako zna da je svaki prenos i nov izazov. Bez obzira kako se pripremali, iznenađenja su mogućna u svakom momentu, ne samo tokom događaja, već i unutar tehničke i produkcione ekipe. Pored izvanrednog osećaja da ste vi

taj koji za milione birate presudne momente, što od svih u ekipi zahteva izuzetnu koncentraciju, ovaj drugi faktor – faktor iznenađenja – sastavni je deo draži i rizika direktnog prenosa.

Kako sliku i međunarodni ton pretočiti u doživljaj na najbolji mogući način večite su dileme u pripremi prenosa. Stvari postaju nešto jasnije ako se pođe od premise da je „direktan prenos objektivan odraz subjektivne stvarnosti". Pri tome subjektivno želi da bude ne sudija već svedok, ili, treba preneti sve baš onako kako se zbiva, ne krijući nijednog momenta od televizijskog gledaoca bilo šta – najmanje televizijsku istinu. Često se u svetu i kod nas televizija stavlja u ulogu sudije, što je krajnje pogrešan koncept.

Ono što prenos sportskog događaja izdvaja od ostalih direktnih prenosa je baš to traganje za istinitom televizijskom slikom stvarnog zbivanja. Nijedna druga kategorija direktnog prenosa (politički, kulturni, zabavni itd.) ne sadrže u takvoj meri ovu komponentu. Ako je gledalac na borilištu ostao u nedoumici šta se zapravo dogodilo, televizijskom gledaocu ne sme se to dogoditi.



Pogled na stazu. U prednjem planu su linkovi (uređaji za prenos slike i tona)

Analiza događaja mora uslediti što pre, naravno u zavisnosti od njegovog razvoja. Ona se izvodi dobro poznatim i moćnim oružjem *slow motionom.*

Upotreba *slow motiona* u prenosu ima jasnu dramaturšku funkciju jer narušava realno zbivanje u želji da nešto u događaju podvuče, da nečemu prida značaj. Njegova statička i dinamička komponenta zahtevaju od čoveka koji na uređaju radi da ima jasnu sliku šta u tom momentu želi auditoriju da saopšti. Samo se po sebi razume da se *slow motion* koristi ne samo u spornim momentima, već i kod na primer efektne piruete, trke pobednika, itd.

Njegovo preterano i neopravdano korišćenje stvara u gledalištu ponekad suprotan efekat. Na reditelju je da odluči kad i za šta će ga koristiti, kao i da vodi računa o njegovom uklapanju u opštu sliku događaja.

Odluke u video-režiji su trenutne, inače posledice mogu biti nesagledive (može se, recimo, propustiti gol ili neki drugi jednako važan momenat). Staro je pravilo da bez dobre postavke kamera nema ni dobrog prenosa. No, paradoksalno ili ne, i dobra postavka kamera može dati loš prenos. Dobra postavka podrazumeva tako locirane kamere da se može zadovoljiti radoznalost svakog televizijskog gledaoca.

Ima sportova gde osnovna kamera predstavlja idealno mesto na zapadnoj tribini a sve ostale se „urezuju" u signal osnovne kamere. To su takozvani sportovi u „vidokrugu", gde se praktično s jednog mesta vidi cela arena i gde je princip osnovne kamere aksiom. Ali, ova zakonitost ne važi za alpsko skijanje, bob i sanke. Tu, praktično, ne može da se vidi cela staza sa jednog mesta. Reditelj je, dakle, mora slagati u niz koji treba da stvori sliku cele staze. Za sastavljanje tog niza na Trebeviću trebalo je 18 kamera. Svaka od njih je u ovakvoj vrsti posla „osnovna" ili „glavna", pa se odgovornost produkcionog i tehničkog dela tima multiplicira. Da bi se nesmetano pratila trka sve kamere su morale da se izmiksuju na izlazu, pa je *slow*, vezan za ovaj signal, dakle za finalnu sliku, najčešće optimalno rešenje.

No, vratimo se pozicijama kamera. Nije svejedno na kojoj udaljenosti i na kojoj visini će kamere biti, dakle

pod kojim uglovima će snimati trku. Pod pretpostavkom da je svakoj od kamera tačno određena pozicija, šta je sa njenom *funkcijom*? A od njene funkcije zavise i zadaci kamermana jer, u protivnom gledalac će se pitati „šta to tamo juri?"

Pre nešto više od tri godine počeli su moji kontakti sa projektantom staze inženjerom Gorazdom Bučarem, pa iako iza sebe imam zaista velik broj prenosa, moram da kažem da nikada nisam bio u situaciji da pratim i delimično utičem na izgradnju jednog sportskog objekta, što je i pravi put za temeljit i studiozan rad. U početku sam bio impresioniran betonskom zmijom protegnutom iznad Sarajeva. Ali, kako je izgradnja odmicala, rasla je i zabrinutost za postavku kamera jer je ogoleli betonski kostur polako počeo da dobija zaštitnu oplatu u krivinama, neophodnu sa stanovišta bezbednosti, ali sve manje prihvatljivu sa stanovišta televizijskog pokrivanja staze. Počeli su kompromisi. Naravno sa samim sobom jer, jasno, regularnost takmičenja ima apsolutni primat nad potrebama i zahtevima televizije.

Pretprošle zime sam sa inženjerima Jovanom Valčićem i Vladimirom Marinkovićem prvi put uživo u Sent Moricu video bob. Ono što sam znao pre toga nije se poklapalo sa onim što sam video – „zaista prokleta brzina"! I ne trepneš, a već je van vidokruga. Još više me je fascinirao rad kamermana i njihovi treninzi. Pa kad oni u ovoj kolevci boba (prvi bob je vožen u Sent Moricu) ovoliko vežbaju, šta nama ostaje? S kolegama inženjerima video sam da je i tehnički sistem veoma komplikovan.

Kao što je to svuda uobičajeno tako je i Sarajevo prošle zime imalo svoju predolimpijsku godinu. Na pet seminara (tri JRT i dva međunarodna) razmatrana je problematika svih zimskih sportova. Osnovna primedba (a tada je za bob sanke bilo 15 kamera) bila je da je to prevelik broj i da se praktično sve ne mogu upotrebiti na 1 300 m dugoj stazi, gde se trka praktično završava za pedesetak sekundi. Zar to neće dekoncentrisati gledaoce? Bio sam uporan. Ovog februara dodao sam još tri. Zaključite, ako ste gledali, da li se i koliko upornost isplatila.

Pozicije i funkcije kamera:

Kamera 0 – Pokretna kamera (psihološka) u prostoru za pripremu boba, odnosno sanki;

Kamera 1 – Pokretna kamera (psihološka) na startu. Daje krupne planove takmičara, detalje, lice, ruke, oči, itd.;

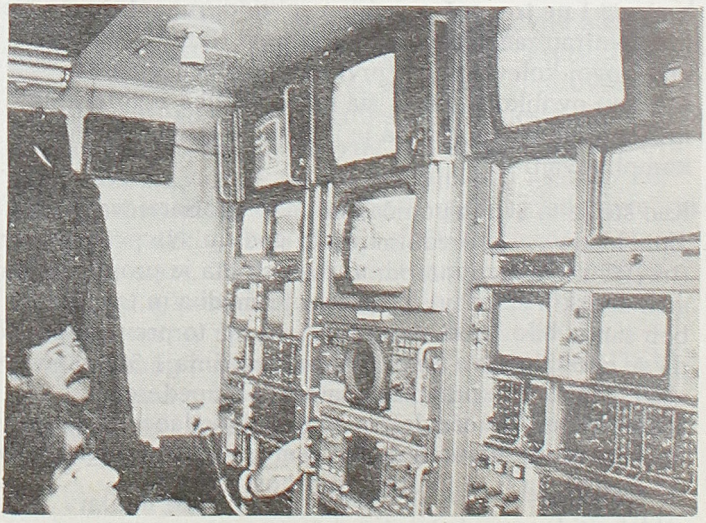
Kamera 2 – Iza krivine 1, sa leve strane, na visini od 4 m. Pri rezu sa kamere 1 na kameru 2 kamerman švenkuje zdesna ulevo dok takmičari ne izađu iz kadra;

Kamera 3 – Kod četvrtog svetlosnog stuba ispred krivine 2 na visini od 2 m. Švenk zdesna ulevo;

Kamera 4 – Ispred starta sanke za žene na visini od 5 m. Takmičari na početku kadra ulaze u kadar licem prema kameri a zatim sledi švenk sleva udesno;

Kamera 5 – Na visini torete od 10 m. Švenk sleva udesno. Meri se prvo međuvreme;

Kamera 6 – Visina kamere 4 m. Švenk zdesna ulevo;



Kontrola kamere u master kolima

Kamera 7 – Visina kamere 5 m. U početku kadar statičan po osi staze, a zatim sledi zum minus;

Kamera 8 – Okačena na uštemovan provil (ENG). Kamera bez kamermana. Takmičari ulaze u kameru;

Kamera 9 – Visina 5 m. Švenk po omega krivini. Meri se drugo međuvreme;

Kamera 10 – Visina kamere 4 m. Švenk sleva udesno. Pri rezu sa 9 na 10 jedini prelazak rampe;

Kamera 11 – Statična okačena iznad staze. Radi bez kamermana isto kao i kamera 8;

Kamera 12 – Na visini od 5 m. u tzv. zaustavnom levku. Meri se najveća prosečna brzina;

Kamera 13 – Ciljna kamera, smeštena na komentatorskim kabinama;

Kamera 14 – Na mestu koji prelazi preko staze na liniji cilja. Rezerva kameri 13. Osnovna funkcija – prati takmičare na zaustavnom putu;

Kamera 15 – Na visini od 14 m, blizu vage za merenje prati takmičare s lica na zaustavnom putu;

Kamera 16 – Nezavisna. Vezana za drugi *slow-motion;*

Kamera 17 – Lutajuća kamera. Snima na svoj magnetoskop. Emituje u pauzama između trka.

Ako se ceo problem razmotri pažljivije videće se da nije prava teškoća u velikom broju rezova nego u kadriranju pojedinih delova staze. Već je rečeno da ova vrsta prenosa zahteva punu koncentraciju kamermana a osnovni problem je da pozicije budu takve da omoguće rad koji, prilikom prenosa, ne „ubija" brzinu. Ako kamerman radi teleobjektivom smanjuje se žižna daljina unutar kadra, čime se smanjuje brzina. Dakle, kamere treba da rade što više kao „objektiv" čovekovog oka. Na ravnim delovima staze kamere 7, 8, 11 i 12 postavljene su tako da se stiče utisak kao da bob ili sanke direktno izleću iz ekrana, odnosno uleću u kameru. Ovo je, naravno, stari oprobani trik starijeg brata televizije –



Video režija master kola

filma. Pri tome – što se iz pozicije kamera vidi, kamere 8 i 11 uvek su imale isti kadar jer su radile bez kamermana. Još nešto predstavlja problem svih staza u svetu. To je tzv. prelazak rampe. Na test takmičenju (februara 83) imali smo dve polurampe i dve rampe. Ovog februara u prenosima je dominirala samo jedna klasična rampa pri rezu sa kamere 9 na kameru 10, koja se objektivno nije mogla izbeći. Pozicije su bile nepromenjene i prošle i ove godine a razlika u rezovima i u reperima, kao i u radu kamermana, omogućila je da se ovo postigne.

Kada su nam posle prvog prenosa sanki kolege iz drugih studija čestitali na dobrom poslu, mislili su, siguran sam, na dobru pokrivenost staze i na brzinu uočenu na ekranu, a to smo u osnovi i hteli. Kažem *mi*, jer direktan prenos je timski rad. Svaki čovek u ekipi je od neprocenjive vrednosti. Ako kablmen na vreme ne povuče kabl, kamerman neće na vreme dati kadar, režiser neće imati vremena da ga na izlazu da, komentator da ga prokomentariše, a najveću štetu pretrpeće televizijski gledalac za koga i radimo.

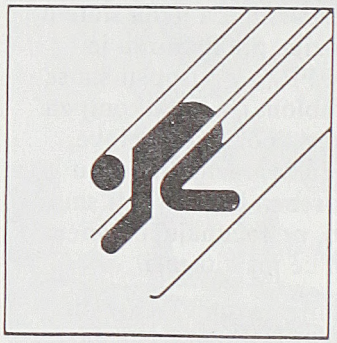
Poslednjih godina u svetu a i kod nas elektronika je potisnula i sve više potiskuje film. U direktnom prenosu ENG kamera (ručna kamera, prenosna kamera) sve više je prisutna. Klasična elektronska kamera je na stativu i za vreme prenosa, zbog dimenzija, praktično ju je nemoguće pomerati. ENG ili EFP (u zavisnosti šta se njom snima) iako je vezana kablom (ređe linkom) za reportažna kola, može da menja i pozicije i uglove. Njena mobilnost omogućuje, dakle, raznovrsnost u kadriranju što sigurno daje poseban kvalitet. Mi smo imali tri takve kamere na stazi, ne računajući kameru vezanu za drugi *slow* o kojem će još biti reči.

Vratimo se za kratko još funkcijama ovih kamera u prenosima boba i sanki. Princip „psihološke kamere" odavno je dobio mesto u svetskoj televizijskoj terminologiji. Šta je njen cilj? U svim trenucima kada je to moguće, mi želimo da pokažemo šta se događa na licu takmičara, u trenutku pripreme za start, pri prolasku kroz cilj, po mogućstvu u toku takmičenja. Ili, ako ste gledali prenos sanki, da li ste primetili da na nadlanici sankaši nose klince pomoću kojih na zaletištu ubrzavaju start. Ili zašto to vozač boba četvoroseda SUI II uvek na startu popravlja kacigu? Ili, kako pokazati radost na cilju.

Zamislimo sada da smo dobro pokrili stazu, da smo kamermanima omogućili nesmetan rad, da smo iskoristili „psihološke" kamere, da smo dočarali brzinu. To nije teško zamisliti. Ali, da bi to postalo stvarnost, zbir tih nemih slika mora biti ozvučen, jer, u protivnom, utisak neće biti kompletan. To „ozvučenje" slike ili tzv. međunarodni ton, koji je u eksterijeru uvek poseban problem, naši tehnički stručnjaci su ovde rešili na briljantan način. Prenose smo radili sa četvoro reportažnih kola, gde su druga bila sabirni centar za prva, a četvrta master kola (glavna kola) gledano od starta ka cilju skupljala su signale drugih i trećih kola i signale svojih kamera.

U radu smo koristili i tri magnetoskopa od čega dva za usporenu reprodukciju.

Šta to tamo juri? I dalje sam bio bukvalno opsednut time. Možda je to bilo i dobro. Naime, bio sam svestan





da smo već na testu nešto postigli. Ali za Olimpijadu bio je problem kako ići dalje. Misao se stalno vrtela oko rešenja za drugi *slow,* jer je bilo jasno da prvi mora biti vezan za izlaz, dakle za sliku koju gledalac vidi. Kako se sve kamere moraju izmiksovati da bi se videla cela trka, takvo rešenje je i logično, jer nikada se ne može pretpostaviti na kojoj će se kameri, na primer, takmičar prevrnuti, a bilo bi nedopustivo da toga u *slow* nema.

Veliki događaji traže da se smisli nešto u prenosu po čemu će se oni pamtiti, a da to ne bude samo sebi svrha, već da pre svega bude u funkciji prenosa. Na Svetskom prvenstvu u boksu 1976. godine setio sam se da jednu kameru obesimo na plafon dvorane „Pionir" koju smo takođe koristili samo u *slow-motionu* i sa koje se svaki udarac video kao na dlanu.

Konačno rešenje za drugi *slow* smislio sam pre nekoliko meseci. Sastojalo se u sledećem: na ENG kameru stavili smo filmski širokougaoni objektiv. Kamera je bila vezana samo za magnetoskop, pa ako kamerman nije imao kadar, taj *slow* nije ni korišćen. Međutim, kada ga je imao, bio je maksimalno efektan. Na njemu se jasno

uočavala brzina kao i opasnost i lepota ovog sporta. Moram da priznam da sam ovo rešenje krio od svih ljudi u ekipi i da sam kamermanu iz svoje torbe izvadio objektiv sat pre prvog prenosa. Jer, za nas televizijske radnike na Olimpijadi nije samo važno učestvovati, pogotovu ako smo suočeni s činjenicom da ponekad te prenose prati oko 3 milijarde ljudi.

Drugi detalj po kome će prenosi boba i sanki ostati u sećanju, a možda ući i u istoriju televizijskih prenosa, je činjenica da sam došao na ideju i to u prenosima i sproveo, da takozvani *stop-motion* ozvučimo. Kao što je poznato *slow* se emituje iz takozvanog „zaleđenog" – stop kadra, a u istom takvom kadru i završava. Pošto je ta reprodukcija nema, upotrebom sintetizovanog zvona pridali smo emitovanju i tonski, ne samo vizuelni značaj. Već posle dva-tri prenosa po njegovom zvuku gledaoci su znali da počinje, odnosno, završava emitovanje *slow*.

Treća inovacija sastojala se u tome da u pauzi trka damo i drugu stranu, onu iza televizijske zavese. Znači: tonski centar, žiri, rad televizijske ekipe, rad kompjuterskog centra SRCE itd. Ovo smo ostvarili ENG kamerom koja je za vreme trke snimala sve ove detalje a zatim smo to emitovali u program. Naravno, snimatelj je morao voditi računa o dužini kadrova kao i o kadriranju, jer vremena za montažu nismo imali.

Četvrtu zamisao na žalost nismo ostvarili. Želeo sam, naime, da imamo i treći *slow*, ovog puta iz helikoptera.

Za poslednja dva prenosa konačno smo imali sve spremno, ali nas vreme nije poslužilo. Šteta.

„Živa elektronska montaža" u direktnom prenosu treba da bude što dinamičnija, dakle sa većim brojem kadrova kraćeg trajanja. Naravno, ona ne sme preći u igrariju i postati sama sebi svrha, a gledaocu nerazumljiva. Kako takmičenja u bobu i sankanju traju i po tri časa, trebalo je razmisliti kako izbeći monotoniju u prenosu. Opredelili smo se praktično za tri koncepta:

Koncept a) Neparni brojevi kamera na primer: 1, 3, 5, 7 itd. daju totale. Parne kamere daju uže planove kako bi nesmetano mogli da se prave rezovi. Ovaj koncept je osnovni i po njemu je prenošeno oko 70% trka;

Koncept b) Ovde se situacija menja utoliko što su kamere sada u obrnutim funkcijama. Jasno je da će se sa istih pozicija sa izmenjenim funkcijama kamera dobiti „druga slika" trke;

Koncept c) Na pojedinim delovima staze moguće je da jedna kamera preuzme drugu. Tako na primer kamera 5 efektno pokriva K6 ili K14 pokriva K13 itd. Ova varijanta razrađena je i zbog eventualnih kvarova na kamerama i u neku ruku je predstavljala rezervnu varijantu.

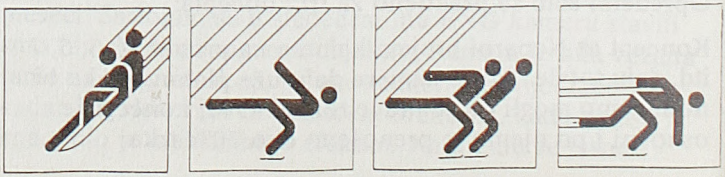
Šta se dobijalo od kompjuterskog sistema Sveučilišnog računskog centra iz Zagreba, popularnije nazvanog SRCE? Ono što je išlo po monitoringu A videli su i gledaoci. Monitoring B služio je za potrebe komentatora. Bio je koncipiran tako da daje obilje podataka. Jedan i drugi bili su znatno ranije precizirani ali to su detalji, koji bi takođe mogli postati tema zbog svoje tehnologije u pripremi i u postupku, jednog sličnog stručnog članka.

Dodajmo još da smo imali već mesecima tesnu saradnju sa rukovodstvom takmičenja i da sam posle drugog prenosa preko „crvenog telefona" lično diktirao start trke. Ne znam koliko je indiskretno što to ovde javno iznosim, ali mislim da je to značajno iskustvo koje je, ubeđen sam, doprinelo kvalitetu prenosa jer, kako neko reče, olimpijade su i televizijske igre.

Sudeći po reakcijama i interesovanju koje su prenosi boba i sanki pobudili bar kod naših TV gledalaca, zvaničnika i takmičara ZOI '84 mislim da je Televizija Beograd svoj posao dobro obavila. Jer, ako su „autsajderski" sportovi postali tema razgovora, nije li televizija doprinela njihovoj popularizaciji? A zar to i nije zadatak TV medija?

Još samo nešto. Ubeđen sam da u timu koji igra igru zvanu televizijski prenos televizijskim zvezdama nema mesta.

Jer, u potivnom: „šta to tamo juri?"



Dejan Kosanović

TELEVIZIJA ABC NA XIV ZIMSKIM OLIMPIJSKIM IGRAMA



Kompanija ABC (American Broadcasting Companies, Inc.) jedna od vodećih američkih radio-televizijskih mreža, imala je isključivo pravo radio-televizijskog pokrivanja XIV zimskih olimpijskih igara Sarajevo 1984. za područje Sjedinjenih Američkih Država. Zbog mnogih specifičnosti njena delatnost u okvirima sveukupnog pokrivanja Olimpijade predstavlja posebnu celinu, poduhvat koji se najvećim delom odvijao paralelno sa RTV pokrivanjem Jugoslovenske radio-televizije.

ABC, TELEVIZIJA

TV kompanija ABC je sastavni deo velike ABC korporacije koja pored televizije i radija obuhvata i čitav niz drugih delatnosti (izdavačka delatnost, trgovina nekretninama, ugostiteljstvo itd.). Ipak, kada se kaže ABC prvenstveno se misli na televiziju, jer je to najznačajnija i najuticajnija delatnost cele korporacije. ABC je jedna od tri velike američke televizijske mreže (uz NBC i CBS), što znači da svojim programom pokriva celu teritoriju SAD. Sedište joj je u Njujorku, veoma snažni ogranci deluju u Los Anđelesu i Čikagu, predstavništva se nalaze i po drugim američkim gradovima, a veliki broj lokalnih televizijskih stanica je uključen u njenu mrežu. Pored toga ABC ima svoja predstavništva u inostranstvu (London, Pariz, Tokio), a ABC novosti (ABC News) imaju stalna dopisništva u dvadesetak zemalja sveta.

Kao i sve američke televizijske stanice i ABC je komercijalna televizija, što znači da se sama izdržava prodajom vremena za reklamne poruke u svom programu. To treba uvek imati na umu, jer je

komercijalni uspeh osnovno i jedino merilo kada se određuje programska politika kompanije.

ABC, sportska televizija

Jedan od najvažnijih ogranaka ABC televizije, baš zbog komercijalnih razloga, je ABC sportska televizija (ABC sports). Velika zainteresovanost širokog kruga gledalaca za sportske događaje koje prenosi televizija dovodi do velikog procenta gledanosti sportskih programa, što samo po sebi povećava njihovu komercijalnu vrednost. Reklama tokom nekog važnog sportskog prenosa se mnogo plaća, na njoj se zarađuje, te je zbog toga borba za kupovanje prava prenosa značajnih sportskih događaja veoma oštra i sve tri američke televizijske mreže (ABC, CBS, NBC) su u njoj bespoštedni konkurenti. Od toga imaju koristi organizatori sportskih takmičenja, kako u SAD tako i u svetu, jer jedan od najznačajnijih izvora prihoda danas predstavlja prodaja prava američkim kompanijama.

ABC je već godinama vodeća američka kompanija što se sportskog programa tiče. Emisija *Veliki svet sporta*, koja se prikazuje svake subote i nedelje, jeste najgledanija sportska emisija u SAD (preko 13% gledalaca), dok finalne utakmice američkog ragbija preko ABC televizije prati 44% televizijskih gledalaca. Uz *Veliki svet sporta* koji se emituje od 1962. godine, čitav niz drugih redovnih sportskih emisija predstavlja okosnicu ABC sportskog programa. Za *Veliki svet sporta* ABC je snimala mnoge sportske događaje u Jugoslaviji – skijaške skokove na Planici 1969, 1972, 1974. i 1979, Svetsko prvenstvo u stonom tenisu u Sarajevu 1973, Svetsko prvenstvo u plivanju i vaterpolu u Beogradu 1973, Evropsko prvenstvo u dizanju tegova u Beogradu 1980, Svetsko prvenstvo u stonom tenisu u Novom Sadu 1981, Svetsko prvenstvo u dizanju tegova u Ljubljani 1982, Svetsko prvenstvo u gimnastici u Zagrebu 1983. i druga sportska takmičenja. Kada je radila u Jugoslaviji, ABC je uvek tesno sarađivala sa Jugoslovenskom radio-televizijom. odnosno televizijskim centrom koji je pokrivao sportski događaj.

Olimpijske tradicije ABC sportske televizije

Prvi olimpijski poduhvat ABC *sports* je ostvario 1964. godine pokrivajući za gledaoce u SAD IX zimske olimpijske igre u Insbruku. Od tada ABC je do Sarajeva pokrivala 7 Olimpijada, četiri zimske (Insbruk 1964, Grenobl 1968, Insbruk 1976. i Lejk Plesid 1980) i tri letnje (Meksiko 1968, Minhen 1972. i Montreal 1976). Posle Sarajeva predstoje Letnja olimpijada u Los Anđelesu 1984. i XV zimske olimpijske igre u Kalgariju 1988. Interesovanje za prenose sa olimpijskih igara među gledaocima u SAD neprekidno raste, tako da se istovremeno povećava i broj sati programa sa pojedinih olimpijada. Iz Insbruka 1964. godine gledaocima je prikazano 17 časova i 30 minuta programa, iz Grenobla 27 časova, iz Lejk Plesida 53 časa i 30 minuta, a iz Sarajeva deset sati više (63 časa i 30 minuta). Sa Olimpijade u Montrealu emitovano je za gledaoce u Sjedinjenim Državama 77 sati programa, a predviđa se da će ove godine iz Los Anđelesa biti emitovano 188 časova, što s jedne strane predstavlja rekord, dok s druge pokazuje koliko su porasli interesovanje i komercijalna vrednost olimpijskih prenosa.

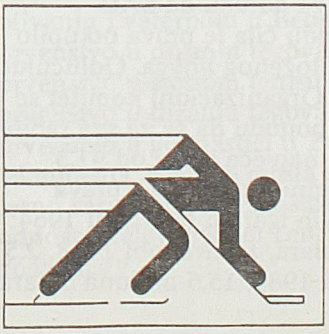
OTKUP PRAVA ZA XIV ZOI SARAJEVO '84

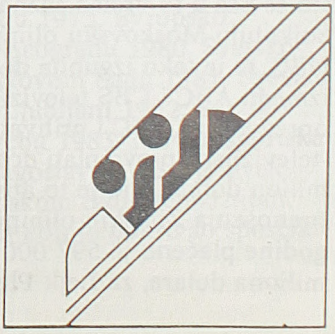
Organizacioni komitet XIV zimskih olimpijskih igara u Sarajevu organizovao je konkurs za otkup prava televizijskog prenosa Olimpijade za gledaoce u SAD. U nadmetanju su učestvovale sve tri američke televizijske mreže. NBC je pred kraj nadmetanja odustala zbog toga što se baš u to vreme saznalo za odluku da SAD bojkotuju Moskovsku olimpijadu čija je prava otkupilo NBC, te je tako izgubila deo uloženog novca. Odlučujući između ABC i CBS televizije, Organizacioni komitet se opredelio za ABC i prihvatio ponudu da se za sva radio-televizijska prava plati dotad najveća suma od 91,5 milion dolara. Bio je to apsolutni rekord. Za prava prenošenja Zimskih olimpijskih igara u Insbruku 1964. godine plaćeno je 597 000 dolara, za Grenobl 1968, 2,5 miliona dolara, za Lejk Plesid 1980, 15,5 miliona dolara.

NBC je za prava prenosa Moskovske olimpijade platila 1980. god. 87 miliona dolara. Doduše, cene i dalje rastu – za ovogodišnju Letnju olimpijadu u Los Anđelesu prava su plaćena 225 miliona dolara, a za Zimsku olimpijadu u Kalgariju 1988. godine 309 miliona. Od ove sume blizu 30% Organizacioni komitet je dužan da uplati Međunarodnom olimpijskom komitetu, ali je svakako značajan deo ostao organizatorima. Novac dobijen za američka radio-televizijska prava predstavlja u Sarajevu oko 50% ukupnih prihoda organizatora (računajući tu sve novčane prihode, kako iz inostranstva, tako i iz zemlje).

Finansijska konstrukcija poduhvata

Pored 91,5 milion dolara plaćenih za prava, troškovi proizvodnje programa su iznosili oko 32 miliona dolara (tačna suma još nije poznata). Kako je ovako veliki izdatak pokriven i kolika je zarada ABC televizije? Prema podacima objavljenim u časopisu „Broadcasting" (broj 5, 30. januara 1984, str. 39), ABC je ponudio kupcima reklama 1 103 reklamna bloka od po 30 sekundi koji su bili planirani da se emituju tokom 63 časa i 30 minuta pokrivanja XIV ZOI iz Sarajeva. Cena je varirala od 260 000 dolara po bloku u udarno vreme, do 52 000 dolara po bloku u kasnom noćnom programu. Prosečna cena bloka iznosila je 170 000 dolara, te je tako ostvaren ukupan prihod od 187,5 miliona dolara.





SPECIFIČNOSTI PRENOSA ZA SAD

Često se postavlja pitanje zašto ABC ili neka druga američka televizijska mreža jednostavno ne preuzmu osnovni signal domaće televizije (bilo da se radi o olimpijadama ili nekim drugim sportskim događajima). Time bi se svakako smanjili troškovi proizvodnje, a i organizacija celog poduhvata bi bila jednostavnija. Međutim, američki način pokrivanja sportskih događaja se razlikuje od evropskog (pa samim tim i jugoslovenskog), a američki televizijski gledalac je navikao na određene standardne oblike sportskih prenosa i teško ga je navesti da se odrekne tih svojih navika. Evo nekoliko razlika:

- Američki gledalac traži da mu se što je moguće detaljnije *objasni* šta se događa na terenu, u čemu je tajna uspeha ili neuspeha, odgovore na pitanja koja bi on mogao da postavi da se nalazi na licu mesta. Zbog toga se u svakom američkom sportskom programu nalazi jako mnogo shema i animiranih skica koje, na primer, pokazuju putanju paka u nekoj hokej utakmici ili liniju leta na smučkama. Zbog toga se američkom gledaocu obraćaju voditelji, komentatori i eksperti koji se nalaze uz njih. Za razliku od Evrope, gde se komentatori ređe slikaju, na američkoj televiziji veliki deo prenosa otpada na snimanje komentatora. Komentator ubeđuje gledaoca da prisustvuje naj-naj-najznačajnijem sportskom događaju (da bi ga prikovao za ekran), ćaska sa ekspertom koji sedi do njega i koji objašnjava do tančina svaki detalj vezan za neko takmičenje. Eksperti su obično bivši slavni sportisti – u Sarajevu je to bio za brzo klizanje Erik Hajdn, za umetničko klizanje Pegi Fleming i Dik Baton, za hokej Majk Eruzione itd. Komentatorske pozicije su zbog toga prostranije, tu se nalazi bar jedna kamera i rasveta (američki komentatori svojim aktivnostima i razgovorima sa ekspertima obično smetaju ostalim komentatorima koji iz svojih malih kabina prate događaje iz „off-a").

- Američki televizijski gledalac je koncentrisan na takmičare iz SAD, čak i ako se ne nalaze pri vrhu rang-liste. Zbog toga se, tokom prenosa, na američke takmičare utroši znatno više vremena čak i nauštrb prenosa samog sportskog događaja.

● I, najzad, s obzirom da se radi o komercijalnoj televiziji, s jedne strane treba voditi računa o prekidima u prenosu i ubacivanju reklamnih blokova, dok s druge mora biti obezbeđen vrhunski kvalitet prenosa bez ikakvih zastoja ili grešaka (slajd „izvinjavamo se zbog prekida u programu" ne postoji na američkoj televiziji).

Sve ove specifičnosti izazivaju velike probleme kada se radi o direktnom prenosu. Problemi su nešto manji kada se program snima, pa kasnije emituje, što je bio slučaj u Sarajevu, ali su svakako prisutni. Da bi u potpunosti zadovoljila ukus američkog gledaoca, obezbedila vrhunski tehnički kvalitet prenosa, odnosno snimka, odgovorila zahtevima američkog programskog standarda, ABC sportska televizija, kao i druge američke televizijske mreže, u slučajevima značajnih sportskih događaja (olimpijade, svetska prvenstva) redovno se opredeljuje za sopstveno i potpuno nezavisno pokrivanje.

Tehničke i tehnološke specifičnosti

Osnovna specifičnost je u tehničkom standardu slike, odnosno video i audio tehnike koja se koristi. NTSC kolor sistem, 525 linija, napon 110 volti, 60 Hz itd., sve to nameće velike probleme pri korišćenju osnovnog signala snimljenog u nekom drugom sistemu ili pri korišćenju lokalno iznajmljene tehnike (u Evropi). Da bi se zadovoljile programske potrebe o kojima je bilo reči potrebni su stručnjaci koji su navikli da rade na takav način. A ti stručnjaci su navikli na svoju tehniku – znači potrebno je obezbediti odgovarajuća tehnička sredstva – što je došlo do izražaja baš na Sarajevskoj olimpijadi.

Odmah treba napomenuti da plaćena TV prava podrazumevaju i korišćenje osnovnog TV signala domaće televizije. ABC je to u Sarajevu obilno koristila, posebno u slučaju sportskih disciplina za koje su američki gledaoci manje zainteresovani (na primer bob i sankanje). Tu je u potpunosti korišćen osnovni signal domaće televizije i samo je dopunjavan snimcima ENG kamera.

Tako je u Sarajevu došlo do veoma složene tehnologije televizijskog pokrivanja za potrebe ABC: jedan deo programa je u potpunosti sniman američkom tehnikom i

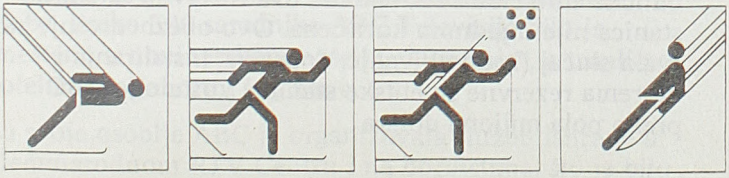
po američkim tehnološkim standardima (hokej, umetničko klizanje, brzo klizanje), dok je drugi deo programa realizovan u saradnji sa JRT, te je zbog toga sniman PAL tehnikom na 625 linija – o čemu će kasnije biti još reči (alpske discipline, nordijske discipline, skokovi, bob i sankanje), kombinovan sa osnovnim JRT signalom, a dopunjavan snimcima ENG kamera snimljenim američkom tehnikom. To je iziskivalo mnogo savremene televizijske opreme i veliki broj stručnjaka sposobnih da reše najsloženije tehnološke probleme.

ABC sportska televizija je dopremila u Sarajevo novu, tek kupljenu, najmoderniju televizijsku tehniku (jedan deo je bio iznajmljen u Americi i u Evropi). Cena novokupljene tehnike je samo delimično teretila troškove pokrivanja Sarajevske olimpijade, jer će ista tehnika biti korišćena u Los Anđelesu, a zatim raspoređena po televizijskim centrima ABC televizije.

Koncepcija programa

Osnov programa su svakako predstavljala sportska takmičenja, pre svega discipline u kojima su Amerikanci očekivali neki uspeh (hokej, umetničko klizanje, alpske discipline), zatim sportovi koje američka televizijska publika voli da gleda (umetničko klizanje, alpske discipline). Na to se nadovezuju portreti takmičara (pre svega reprezentativaca SAD), atmosfera u Olimpijskom selu, opšta atmosfera grada Sarajeva, upoznavanje gledalaca sa ambijentom i Jugoslavijom, društveni život tokom Olimpijade i slično.

Zbog vremenske razlike od šest sati mogućnost direktnog prenosa bila je isključena. Celokupni program je sniman, montiran i konačno uobličavan u Sarajevu, pa je zatim putem satelita direktno emitovan u Sjedinjenim Američkim Državama. Vremenska razlika od šest sati, te daljih šest do osam sati vremenske razlike do



večernjeg emitovanja u SAD, omogućavala je da se programi pažljivo pripreme za emitovanje što je svakako doprinosilo i programskom i tehničkom kvalitetu emisija.

Tehnika realizacije programa

Centar operacija bio je u Međunarodnom radio-televizijskom centru, gde je ABC zakupila 3 500 kvadratnih metara prostora. Tu su bila smeštena dva studija (veliki iz koga je emitovan program i mali za snimanje intervjua), magnetoskopske montaže (36 VTR mašina), uređaji za konverziju slike PAL/NTSC (625/525 linija), prateće režije za oba studija, master kontrola, radne prostorije za ENG ekipe, ENG montaže (U-matic/ /VTR), prostorije za ekipe itd.

Na tri značajna borilišta u kontejner kućicama nalazili su se podcentri za realizaciju programa sa manjim brojem mašina za montažu (hokej, umetničko klizanje i brzo klizanje na Zetri, muške alpske discipline na Bjelašnici i ženske alpske discipline na Jahorini). Odatle je poluobrađen materijal mikrotalasnim vezama dostavljan do Međunarodnog RTV centra, gde je završavana montaža i obrada programa.

Konačno uobličen program, preko studija u kome je sedeo glavni producent-reditelj programa Run Arledž (Roone Arledge), te reditelj-koordinator Džef Ruj (Jeff Ruhe) i gde je program vodio domaćin Olimpijade, najpoznatiji američki sportski komentator Džim Mak Kej (Jim McKay), emitovan je satelitskim putem, preko Ivanjice, za Sjedinjene Američke Države. Da bi se izbegla svaka eventualna greška na satelitskim vezama, za slučaj prekida veze bilo na relaciji Sarajevo–Ivanjica ili Ivanjica-satelit-Njujork, ABC je iznajmila rezervnu satelitsku stanicu koja je bila instalirana u dvorištu RTV Sarajevo, stalno uključena i spremna da interveniše u slučaju prekida primarne veze. Veza preko Ivanjice je odlično funkcionisala, tako da ova rezervna satelitska stanica nije nijednom korišćena. Ovo obezbeđivanje za svaki slučaj (iznajmljivanje, doprema, instaliranje i otprema rezervne satelitske stanice) koštalo je ABC preko pola miliona dolara...

Pored tehnike koja je dopremljena iz SAD (u 30 velikih kontejnera na kamionima dugim po 12 metara), ABC je iznajmila u Evropi reportažna kola za rad u PAL sistemu i to iz Vel. Britanije, Francuske, Holandije i Švajcarske.

EKIPA ABC SPORTSKE TELEVIZIJE

Na realizaciji pokrivanja XIV zimskih olimpijskih igara Sarajevo '84 radila je ekipa od 958 članova. Od toga je 450 članova pripadalo sektoru tehnike – radili su na borilištima i u Međunarodnom RTV centru, oko 100 je pripadalo sektoru režije (reditelji, asistenti režije, sekretari režije), oko 30 sektoru organizacije, 100 je radilo za ABC radio, oko 120 za razne druge programe ABC televizije dok su ostali radili na raznim pomoćnim poslovima, kao na primer medicinska služba, služba snabdevanja opremom, dokumentacija itd.

Uz američki deo ekipe radilo je i oko 450 jugoslovenskih saradnika, prvenstveno studenata. Oni su radili na pomoćnim poslovima: sekretarice, prevodioci, kuriri, fizički radnici, a najbrojniji su bili vozači.

ABC je imala sopstveni vozni park iznajmljen od preduzeća „Hertz-Kompas". Za vreme Olimpijade korišćeno je blizu 200 vozila pa je cela služba transporta bila potpuno samostalna i nezavisna od Organizacionog komiteta XIV ZOI. Pored vozila koja su koristile ekipe na pojedinim borilištima i saradnici ABC koji su sami vozili, funkcionisala je stalna kružna autobuska linija koja je danonoćno povezivala sve važne punktove (hotele, Međunarodni RTV Centar, borilišta) i „taksi" služba koja je slala vozila prema potrebi.

Za smeštaj svog osoblja ABC je zakupila ceo hotelski kompleks na Ilidži (hotele „Bosna", „Srbija", „Jadran", „Hercegovina" i „Terme") gde je smešteno oko 400 osoba. Preko 300 saradnika ABC Televizije bilo je smešteno u novinarskom naselju „Dobrinja", a ostali po hotelima na Jahorini i Igmanu.

Za svoje osoblje ABC je organizovala službu ishrane u Međunarodnom RTV Centru i na borilištima, što je bilo neophodno s obzirom da se radilo praktično 24 časa.

Planiranje rada na Olimpijadi i pripreme

Od trenutka kada su otkupljena prava pokrivanja XIV ZOI otpočele su pripreme. Na čelu organizacije se nalazio Marvin Bejder (Marvin Bader), direktor svih olimpijskih projekata ABC sportske televizije, dok je direktor produkcije Sarajevske olimpijade bio Majkl Piti (Michael Pithey) koji je u Lejk Plesidu rukovodio organizacijom pokrivanja alpskih disciplina.

Prva faza rada na planiranju bila je razrada koncepcije pokrivanja (1980-81) i planiranje potrebnih tehničkih sredstava. Od 1980. otpočinje sve intenzivnije obilaženje terena, posebno u zimskim uslovima, dogovaranje sa predstavnicima JRT, učešće u radu seminara o ZOI koje je organizovala JRT. Istovremeno su potpisivani ugovori sa jugoslovenskim organizacijama za usluge koje su kasnije pružene u Sarajevu (Organizacioni komitet, PTT, Televizija Sarajevo, JRT, zakup 80 kontejner-kućica za borilišta, rent-a-car itd.).

Istovremeno je u SAD kupovana nova tehnika, ugovarano iznajmljivanje tehnike AMPEX u SAD i Evropi itd.

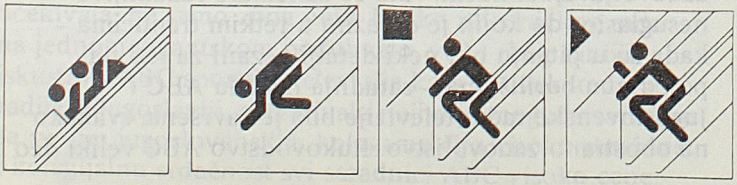
Učešće ABC sportske televizije u pokrivanju pojedinih takmičenja za Svetski kup januara i februara 1983. godine ima poseban značaj. Bila je to neka vrsta generalne probe rada u Sarajevu u zimskim uslovima i donela je dragocena iskustva, kako organizatorima i Jugoslovenskoj radio-televiziji, tako i saradnicima ABC.

Prema unapred utvrđenom planu prvi članovi olimpijske ekipe ABC sportske televizije došli su u Sarajevo prvih dana oktobra 1983. godine, a 15. oktobra 1983. predat im je na korišćenje prostor od 3 500 kvadratnih metara u novom RTV Domu (Međunarodni RTV Centar). Krajem oktobra je stigao konvoj od 30 kontejnera-šlepera sa tehnikom i odmah je otpočelo useljavanje i instalacija. Ekipa od dvadesetak tehničara iz SAD sa približno toliko jugoslovenskih pomoćnika (studenti tehnike iz Sarajeva) u roku od mesec dana je završila prvu fazu posla. Tada je došlo još toliko tehničara koji su sve uređaje proveravali (instalacije su bile neprekidno uključene i žarile su se preko dva meseca).

Početkom januara u Sarajevo su prispeli tehničari za rad na uređajima za vreme Olimpijade. Oni su nastavili da proveravaju ispravnost tehnike. Polovinom januara je stiglo u Sarajevo produkciono osoblje, zatim ekipe zadužene za pojedina borilišta. Početkom februara došli su eksperti i komentatori i 2. februara, oko sedam dana pre početka Olimpijade, ekipa ABC bila je u kompletnom sastavu.

Predolimpijska snimanja

U okviru priprema za pokrivanje Olimpijade veliki značaj imaju predolimpijski programi čije je snimanje otpočelo još 1980. godine. Da bi se izazvalo interesovanje za Olimpijadu gledaoci ABC su postepeno (kako se bližila Olimpijada sve više i više) upoznavani sa Jugoslavijom, Bosnom i Hercegovinom i Sarajevom. Snimani su prilozi koji su emitovani u okviru raznih sportskih programa, prvenstveno u emisiji *Veliki svet sporta*. Prikazujući Sarajevo, prirodne lepote Bosne i Hercegovine, Jugoslaviju, uvek bi gledaocima bilo pomenuto „... da će odatle februara 1984. godine ABC prenositi XIV zimske olimpijske igre, duže i bolje nego ikada ranije...". Učestalost ovih priloga je rasla, da bi januara i februara 1984. bilo emitovano nekoliko predolimpijskih programa posvećenih isključivo Sarajevu i Olimpijadi. Ova predolimpijska aktivnost nije bila ograničena samo na ABC *sports*, već su i drugi programi ABC televizije uoči Olimpijade mnogo vremena posvećivali Sarajevu i Jugoslaviji. ABC novosti su emitovale nekoliko priloga o Jugoslaviji, a najgledanija američka jutarnja informativna emisija *Dobro jutro Ameriko* je uoči Olimpijade emitovala nekoliko priloga uživo iz Sarajeva sa svojim poznatim komentatorom Dejvidom Hartmanom.



Predolimpijske emisije su imale jasan zadatak: da zainteresuju i pripreme američko televizijsko gledalište za praćenje XIV zimskih olimpijskih igara, naravno preko ABC, što je veoma važno za komercijalni uspeh kompanije.

S druge strane, predolimpijske emisije su odigrale veoma značajnu ulogu u upoznavanju američkog televizijskog gledaoca sa Jugoslavijom. ABC predolimpijski programi u ukupnom trajanju od desetak sati (uključujući i prenos Svetskog kupa iz Sarajeva januara i februara 1983), prikazali su pored ostalog svakodnevni život i kulturno-istorijske spomenike Sarajeva, dolinu Sutjeske i upoznale američkog gledaoca sa jednim delom istorije naroda Jugoslavije, lepotama Dubrovnika i čitavim nizom drugih mesta u Jugoslaviji. Početkom februara 1984. godine američki televizijski gledalac (gledalac ABC) bio je pripremljen i očekivao je da vidi ono što mu je obećano: najspektakularniji prenos jedne zimske olimpijade u istoriji sportskih prenosa, a svakako je priželjkivao da vidi (što mu je takođe obećavano) i uspehe sportista Sjedinjenih Američkih Država na toj Olimpijadi.

S druge strane okeana ekipa ABC, zajedno sa Jugoslovenskom radio-televizijom i saradnicima televizija mnogih zemalja sveta, bila je spremna da mu to pruži...

SARADNJA SA JUGOSLOVENSKOM RADIO-TELEVIZIJOM

Bez obzira na sve dosad navedene specifičnosti i samostalnost ABC sportske televizije, saradnja sa Jugoslovenskom radio-televizijom bila je sastavni deo sveukupne operacije pokrivanja Igara i bez te saradnje poduhvat ne bi mogao da bude ostvaren na zadovoljavajući način. Ako se zanemare razumljive nesuglasice do kojih je dolazilo u retkim trenucima – kada su u pitanju bili neki detalji vezani za rad na pojedinim borilištima – saradnja između ABC i Jugoslovenske radio-televizije bila je savršena, svakako na obostrano zadovoljstvo. Rukovodstvo ABC veliki deo

zasluga za uspešno pokrivanje XIV zimskih olimpijskih igara bez dvoumljenja pripisuje saradnji sa Jugoslovenskom radio-televizijom.

Prva faza te saradnje ostvarena je već na početku priprema – pre svega kroz uzajamno upoznavanje sa planovima i koncepcijom pokrivanja ZOI. Tokom mnogih susreta od 1980. do početka 1984. godine detaljno su analizirani planovi, programska dokumenta i tlocrti borilišta, tereni su zajednički obilaženi i kroz kolegijalnu borbu mišljenja dolazilo se do rešenja koja su zadovoljavala obe strane. Sve kritičke primedbe su pažljivo razmatrane, a mnoge od njih su doprinele (obostrano) da se problemi razreše na najpovoljniji način. Važnu ulogu su odigrali i pripremni seminari koje je organizovala JRT, ali su – po oceni saradnika ABC – neposredni kontakti prilikom obilazaka terena, te sastanci koji su zatim sledili, odigrali daleko značajniju ulogu.

Najveći deo saradnje je ostvaren preko Direkcije JRT za radio-televizijsko pokrivanje XIV zimskih olimpijskih igara, što je bio i jedini zvanični put za rešavanje bitnih pitanja. No isto tako važnu funkciju su imali i neposredni kontakti sa saradnicima Jugoslovenske radio-televizije, kako u Međunarodnom RTV centru, tako i na borilištima. Tokom neposrednih priprema, desetak dana uoči otvaranja Igara, američki i jugoslovenski televizijski radnici, tehničari, organizatori, reditelji, svuda gde su se susretali uspevali su da uspostave odlične drugarske veze – tako da stvarno nije bilo problema, već samo rešenja.

Posebno dobre veze su uspostavljene tamo gde su JRT i ABC ostvarivale zajedničko pokrivanje takmičenja (spust za muškarce na Bjelašnici) i gde su zajednički rešavani veoma složeni tehnički i proizvodni problemi.

Moram ipak napomenuti da se ovakva saradnja i očekivala, ne samo zbog neke logike zajedničkog rada na jednom gigantskom poduhvatu, već i zbog ranijih iskustava ABC sportske televizije koja je uvek kada je radila u Jugoslaviji, ostvarivala najbolju moguću saradnju sa svojim jugoslovenskim kolegama čiju visoku stručnost i kolegijalnu srdačnost svi saradnici ABC visoko cene.

Saradnja sa drugim jugoslovenskim organizacijama

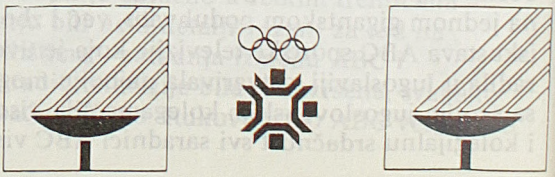
Već na osnovu ugovora koji je sklopljen (prilikom otkupa prava prenosa) Organizacioni komitet XIV zimskih olimpijskih igara je preuzeo obavezu da pomogne i omogući ABC televiziji da u potpunosti ostvari svoj zadatak. U veoma preciznom ugovoru (rađenom na osnovu velikog olimpijskog iskustva ABC), do detalja su predviđene potrebe i uslovi koje je Organizacioni komitet bio obavezan da obezbedi. No, nezavisno od ugovora (koji nikada nije korišćen kao argument u diskusiji, čak ni kada je bilo ozbiljnih problema), Organizacioni komitet je zaista svim snagama pomogao da ABC što bolje obavi svoj posao, zasnivajući svoju pomoć pre svega na razumevanju problema, a ne na odredbama ugovora. Ovako visok stepen kooperativnosti – kažu u ABC – nije uvek uobičajen kada se sarađuje sa organizacionim komitetima pojedinih olimpijskih igara i Sarajevska olimpijada će biti, pored ostalog, zapamćena i po odličnoj saradnji i prijateljskoj pomoći koju je Organizacioni komitet uvek pružao.

I sa drugim jugoslovenskim organizacijama i nadležnim organima, kao što su PTT, carina, banka i slično, ostvaren je veoma visok nivo saradnje, što je svakako doprinelo lakšem ostvarivanju osnovnog zadatka. Svi ti detalji su u stvari ugrađeni u krajnji rezultat – uspešno pokrivanje Igara.

SVEČANO OTVARANJE XIV ZOI SARAJEVO '84

Na dan svečanog otvaranja XIV zimskih olimpijskih igara ekipa ABC televizije bila je spremna:

958 saradnika iz SAD,
450 jugoslovenskih saradnika i pomoćnog osoblja,



9 ABC reportažnih kola na raznim borilištima,
80 televizijskih kamera za ABC pokrivanje,
8 ENG ekipa, od toga 4 sa specijalnim vozilima,
36 magnetoskopa (VTR) u Međunarodnom RTV Centru,
26 magnetoskopa (VTR) na borilištima,
250 000 metara položenih (raznih) kablova,
1 specijalni helikopter za snimanja iz vazduha,
300 radio-stanica (voki-toki) u 4 mreže,
blizu 200 vozila.

Svaki deo ovog složenog mehanizma bio je tačno obavešten o svojoj funkciji, profesionalno iskusan i dobro uvežban za obavljanje svojih zadataka, u potpunosti uklopljen u celinu sistema radio-televizijskog pokrivanja Olimpijade. Ova ekipa je mogla da garantuje visok programsko-produkcioni i tehnički nivo rada

Samo su dve oblasti ostale izvan kontrole, kako ABC televizije, tako i organizatora: vremenske prilike i sportski rezultati...

Pokrivanje sportskih takmičenja

U programskom pogledu prvi (možda jedini, a svakako najveći) hendikep za ABC bio je neuspeh reprezentacije SAD u hokeju na ledu. Naime, ohrabreni uspehom američkih hokejaša na Zimskoj olimpijadi u Lejk Plesidu 1980. godine, planeri programa ABC sportske televizije su računali da će veliki deo programskog vremena biti posvećen hokeju. Kada je tim SAD otpočeo da gubi utakmicu za utakmicom, doneta je odluka da se (posle drugog uzastopnog poraza) vreme posvećeno hokeju smanji, odnosno popuni drugim programskim sadržajima. Neuspeh američkih hokejaša svakako je smanjio gledanost olimpijskog programa tokom prvog dela Igara.

Nepovoljni vremenski uslovi su prvih dana Olimpijade doveli i do odlaganja zanimljivih takmičenja u alpskim disciplinama, što je takođe izazvalo prvih dana programsku prazninu i velike probleme sa kojima su se suočili reditelji olimpijskog prenosa.

Ova programska praznina prvih dana Olimpijade popunjavana je reportažama iz Olimpijskog sela i velikim brojem priloga o Sarajevu i Jugoslaviji.

Kasnije se stanje popravilo: vremenske prilike su se stabilizovale, a američki sportisti su otpočeli da osvajaju medalje (umetničko klizanje, alpske discipline), što je u programu odmah veoma vešto iskorišćeno. Komentatori su otpočeli da govore euforično o uspesima Amerikanaca, snimani su intervjui, ponavljani snimci pobeda i osvajanja medalja. Spektakularni uspeh braće Mer na kraju Olimpijade nije možda doprineo povećanju interesovanja televizijskih gledalaca za olimpijske prenose, ali je svakako omogućio da olimpijski program ABC dobije efektan kraj.

Kombinujući sopstvene snimke sa osnovnim signalom preuzetim od JRT, pažljivo montirajući program, ubacujući trikove i efektni komentar, reditelji ABC su uspeli da ostvare zaista briljantan prenos. Zahvaljujući vremenskoj razlici koja je omogućavala obradu materijala, montirane reportaže ABC televizije sa pojedinih takmičenja bile su često efektnije od direktnog prenosa.

Ostala snimanja

Jedan od osnovnih programskih principa ABC kada radi u inostranstvu jeste da gledaoce ne upoznaje samo sa sportskim događajima, već i sa zemljom i sredinom u kojoj se takmičenje održava. Tako je, na primer, uz Svetsko prvenstvo u plivanju i vaterpolu (Beograd 1973) prikazana atmosfera Skadarlije, uz Svetsko prvenstvo u stonom tenisu (Sarajevo 1973) Baščaršija i priča o Sarajevskom atentatu itd. Već u okviru predolimpijskih programa – kao što sam napomenuo – gledaoci ABC imali su prilike da se upoznaju sa Sarajevom i Jugoslavijom. Za vreme Olimpijade snimanje reportaža o Sarajevu, ambijentu, kulturnim spomenicima i sličnom, intenzivno je nastavljeno. Da pomenemo samo neke od tema: kupovina na Baščaršiji, kako se kuva i pije turska kafa, pečenje ćevapčića, bureka, pečenje rakije (dosta je tema bilo posvećeno gastronomiji), atmosfera u jednom disko-klubu, kako izgleda jugoslovenski humor itd. Uz to se nadovezuju reportaže o životu sportista, atmosfera u Olimpijskom selu itd. Ove reportaže su trajale od 5 do 10 minuta i emitovane su (više nego što je planirano) tokom prvog dela Olimpijade, kako bi se popunile

programske praznine nastale usled odlaganja pojedinih takmičenja i slabog uspeha američkih hokejaša.

Na osnovu reagovanja američkih televizijskih gledalaca na program (stotine pisama je stiglo iz SAD Organizacionom komitetu i Skupštini grada Sarajeva), očigledno je da su ovi prateći delovi osnovnog programa takođe zainteresovali gledaoce i pomogli im da saznaju mnogo o Jugoslaviji i gradu domaćinu.

Specijalni gost ABC televizije u Sarajevu bio je popularni američki folk-pevač Džon Denver. On je za ABC televiziju otpevao nekoliko posebno komponovanih pesama o Sarajevu i Olimpijadi, uz neke svoje hitove takođe snimljene u Sarajevu, što je veoma vešto ukomponovano u programsku celinu.

Preuzimanje osnovnog signala od JRT

ABC je u velikoj meri koristila i osnovni signal Jugoslovenske radio-televizije. Rukovodioci programa su posebno bili zadovoljni osnovnim (jugoslovenskim) pokrivanjem alpskih disciplina (TV Ljubljana i TV Sarajevo), nordijskih disciplina (TV Novi Sad) i skijaških skokova (TV Priština). Preuzet osnovni signal je prebacivan na američki standard, a zatim montiran zajedno sa materijalom koji su snimili američki snimatelji.

Ostali TV programi u okviru ABC pokrivanja

Olimpijadu su pratili i ogranci ABC koji se ne nalaze u okviru njene sportske televizije. ABC novosti su svakodnevno obaveštavale gledaoce o rezultatima (bez prikazivanja samog sportskog takmičenja). Slično je radila i emisija *Dobro jutro Ameriko.* U Sarajevu se nalazilo i nekoliko ekipa lokalnih televizijskih stanica koje rade u okviru ABC mreže. To su bile stanice iz gradova u kojima su posebno popularni zimski sportovi, odnosno odakle su neki od američkih reprezentativaca. Ekipe tih stanica su snimale reportaže o svojim ljubimcima (sugrađanima), odnosno sportovima za koje postoji posebno interesovanje.

Delatnost ABC radija

ABC radio, čija je ekipa brojala oko stotinu članova, delovao je u senci daleko efektnije televizije. Međutim, radio je skoro sva sportska takmičenja direktno prenosio, tako da su slušaoci radija ABC mogli da prate, na primer, u šest sati izjutra tok nekog takmičenja u alpskim disciplinama (podne u Sarajevu). Zatim je snimak iste reportaže u nekoliko navrata ponavljan tokom dana, što znači da je Sarajevska olimpijada bila neprekidno prisutna na talasima radija ABC.

Teškoće u radu

Ekipa ABC je imala i neke teškoće u radu. U nekim slučajevima su one bile čak i veoma ozbiljne, ali nikada nisu ugrozile normalno obavljanje osnovnog posla.

Najveću teškoću uoči početka i tokom prva dva-tri dana Olimpijade predstavljale su veoma oštre mere bezbednosti koje su usporavale, a ponekad i ograničavale kretanje i rad ekipa ABC, posebno ENG ekipa. Komplikovani sistem prolaska kroz punktove za proveru akreditacija, izvesna doza podozrenja koju su na pojedinim mestima (u gradu, ne na borilištima) izazivali stranci sa kamerama, sve je to zahtevalo mnoge dodatne intervencije kako bi se zadatak obavio. Kasnije, kada je Olimpijada počela, sistem bezbednosti se uhodao i problemi ove vrste su iščezli. U sličnu kategoriju teškoća spada i konfuzija u organizaciji saobraćaja do koje je došlo prvih dana Olimpijade (vozila sa ekipama nisu mogla da prodru do predviđenih parkinga, parking--nalepnice su menjane bez najave i slično), no i to je bilo brzo prevaziđeno.

ZAVRŠETAK RADA I NAPUŠTANJE SARAJEVA

Planirana programska shema je tokom 13 olimpijskih dana uspešno popunjavana i skoro neosetno se stiglo do kraja. Olimpijadu je faktički završila ABC koja je zbog razlike u vremenu emitovala iz studija u Međunarodnom RTV Centru još u ponedeljak, 20. februara 1984. u 04 časa izjutra, znači u vreme kada je većina učesnika

Olimpijade u veseloj atmosferi slavila kraj XIV Zimskih olimpijskih igara (uključujući i najveći deo ekipe ABC koja je slavila na velikom prijemu u hotelu „Bosna" na Ilidži).

Na dan 20, 21. i 22. februara oko 750 članova ekipe ABC napustilo je Sarajevo, najveći broj njih je otišao direktno za SAD na svoje redovne dužnosti.

Od 20. februara do početka marta tehnika ABC je demontirana sa borilišta i iz Međunarodnog RTV Centra, zatim spakovana u kontejnere-šlepere koji su u ponedeljak 12. marta 1984. napustili Sarajevo, da bi preko Roterdama stigli u Sjedinjene Američke Države. Od 33 kontejnera-šlepera 17 ide pravo za Los Anđeles, gde će već početkom aprila početi da se montira za potrebe pokrivanja Letnje olimpijade. Sa ovom tehnikom Sarajevo su napustili saradnici ABC, osim nekoliko finansijskih i administrativnih službenika koji su se zadržali nešto duže radi likvidacije poslovanja.

ABC sportska televizija, a samim tim i cela ABC korporacija, s razlogom smatra da je u Sarajevu uspešno obavljen jedan složen i važan poduhvat:

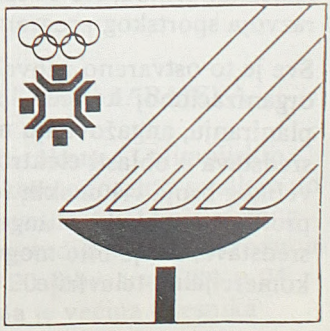
predviđeno televizijsko vreme je popunjeno zanimljivim i dobro snimljenim programom koji je gledao veliki broj gledalaca. Zvanični podaci još uvek nisu objavljeni, ali se procenjuje da je završne dane Olimpijade u udarno vreme pratilo preko ABC mreže oko 40% američkog TV gledališta;

uložena finansijska sredstva su vraćena i ostvaren je značajan prihod, što obezbeđuje mogućnost daljeg razvoja sportskog programa u okviru ABC.

Sve je to ostvareno zahvaljujući jasnoj programskoj i organizacionoj koncepciji pokrivanja, dobrom planiranju, angažovanju najsavremenijih tehničkih sredstava u oblasti elektronske slike, koncentraciji velikog broja vrhunskih televizijskih stručnjaka svih profila i – svakako – angažovanju velikih materijalnih sredstava, što je bilo moguće u sistemu američke komercijalne televizije.

I, naravno, zahvaljujući dobroj saradnji sa Organizacionim komitetom XIV zimskih olimpijskih igara Sarajevo '84 i izvrsnoj saradnji sa Jugoslovenskom radio-televizijom, stručnjacima iz svih jugoslovenskih televizijskih centara koji su radili na RTV pokrivanju Sarajevske olimpijade i čiji su rezultati rada utkani u 63 i po časa olimpijskog programa televizije kompanije ABC.*

* Autor je na XIV zimskim olimpijskim igrama u Sarajevu obavljao funkciju Direktora za veze i koordinaciju ABC *sports* televizije.



Toma Jošanović

TV PROGRAM ZA INOSTRANSTVO

Redakcija programa za inostranstvo Televizije–Beograd osnovana je početkom 1977. godine a prve kasete poslane su u svet još iste godine.

Osnovna namera ovog programa, po rečima urednika Miloja Orlovića je da obaveštava naše radnike, privremeno zaposlene u inostranstvu, o svim bitnim događajima u zamlji i o našim stavovima u spoljnoj politici. Međutim, pojam „obaveštavanje" ima i šire značenje i odnosi se i na zabavne i obrazovne sadržaje.

Emisije za inostranstvo namenjene su i iseljenicima jugoslovenskog porekla i zato pomažu nastanak i održavanje jugoslovenskih TV časova, a takođe ostvaruju informativnu funkciju i razmenu programa sa TV organizacijama nesvrstanih zemalja.

Televizija Zagreb je glavni koordinator koprodukcija sa stranim TV stanicama koje imaju redovne emisije za naše građane u inostranstvu (Švedska, Holandija, SR Nemačka i Francuska).

Redakcija TV Beograd sarađuje sa srodnim redakcijama drugih jugoslovenskuh TV centara u izradi zajedničkih planova i njihovom ostvarivanju.

VIDEO–KASETNI SISTEM

Saradnjom Koordinacionog Odbora socijalističkog saveza Srbije za pitanja naših radnika na privremenom radu u inostranstvu i Televizije Beograd i udruživanjem finansijskih sredstava pred kraj 1976. godine, nabavljen je uređaj za umnožavanje TV kaseta. Savezni sekretarijat za inostrane poslove nabavio je i dostavio našim diplomatsko konzularnim predstavništvima i kulturno–informativnim centrima u Evropi 26

Коњички мајор
Владимир Н. Казимировић
на служби у II. секцији.
3. јануара 1931. год.
Београд.

2 2 3
74

Подноси извештај о свршеном раду и донетим закључцима комисије за сузбијање комунизма.

НАЧЕЛНИКУ ОБАВЕШТАЈНОГ ОДЕЉЕЊА ГЛАВНОГ ЂЕНЕРАЛШТАБА.

Извештавам начелника, да је интерминистеријална комисија за сузбијање комунизма међу нашим радницима у иностранству, састављена од представника Министарства Социјалне Политике, Министарства Иностраних Послова, Министарства Унутрашњих Послова, Министарства Војске и Морнарице и Централног Пресбироа Председништва Министарског Савета, завршила свој рад.

С обзиром на целокупну дискусију вођену на до сада одржаним седницама по питању сузбијања комунизма и сепаратистичке акције међу нашим радницима и исељеницима у иностранству, представници горе поменутих министарстава су се потпуно сагласили да предложе следеће мере за сузбијање ове акције:

1). Да се установи једно тело од ауторитета, које ће координирати акцију свих надлежних Министарстава на сузбијању разорних акција међу нашим радницима и исељеницима у иностранству;

2). Да се у свима важним центрима насеља наших радника у иностранству оснују што пре конзулати од каријере са специјалном задаћом, да се баве чисто радничким питањима и њиховом специјалном и правном заштитом. На првом месту да се приступи оснивању конзулата у Лилу, Жецу и Лијежу, а конзулат из Диселдорфа преместити у Келн;

3). Да се што пре донесе нови закон о исељавању и досељавању, чији је нацрт већ претресен у Врховном Законодавном Савету и да се исељеничка служба у иностранству реорганизује и попуни чиновницима искусним и од каријере Министарства Социјалне Политике и Народ-

ног Здравља,који ће своју службу обављати под контролом и у саставу конзулата од каријере,односно посланства;

4).Да се што пре предузму све мере за склапање нужних конвенција о заштити и осигурању радника са Француском,Белгијом и Холандијом;

5).Да се нарочита пажња обрати приликом давања дозволе за исељавање;

6).Да се предузму све потребне мере и помаже свака акција за подизање домова,азила,читаоница и оснивањем културних друштава међу нашим радницима у иностранству,као и на помагању код дефинитивног њиховог насељавања при повратку у домовину;

7).Да се у свима већим колонијама наших људи омогући отварање и оснивање школа за њихову децу шиљањем најпотребнијег броја нарочито пробраних учитеља и свештеника за ову службу;

8).Да се нарочита пажња обрати организовању и отварању специјалне штампе за наше раднике у иностранству,која би им служила корисно и информативно,како у погледу прилика у нашој земљи,тако и оних у којој се они налазе или које би их могле интересовати. У том смислу требало би створити један периодични лист за наш живаљ у Немачкој а један други лист за онај у Француској и Белгији и њихове читаонице да се предплате на потребан број домаћих листова,првенствено из крајева одакле су дотични радници;

9).Извођење предњих мера захтева потребне кредите,које је потребно што пре обезбедити.

У вези наређења Пов.Ђ.Об.Бр.16612 од 3.децембра 1930. године достављам предњи извештај с молбом на надлежност.

Прилог:Записник одржаних седница.

Коњички мајор,

Влад. Н. Козлицкий

на служби у II.секцији.

televizora sa video-rekorderima - uređajima za snimanje i emitovanje programa na kasetama.

Prvih meseci u pripremanju i realizovanju programa za video-kasete učestvovale su samo tri TV stanice - Beograd, Novi Sad i Priština. U drugoj polovini 1977. godine, posle formiranja zajedničkog Kolegija jugoslovenskih TV stanica za TV programe namenjene našim radnicima na privremenom radu u inostranstvu, u ovom poslu učestvuju i ostale TV stanice.

Program ovog sistema sadrži informacije iz cele zemlje i priloge svih TV stanica da bi zadovoljio potrebe za informisanjem pripadnika svih naših naroda i narodnosti u klubovima i udruženjima Jugoslovena u inostranstvu. U 1977/8, i 1979. godini na video--kasetama snimljeno je ukupno 409 takvih programa. U 1977. godini realizovano je 170 programa u trajanju od 5 430 minuta a distribuirano je 2 258 kaseta; 1978. godine 167 programa, 6 260 minuta, 1 788 kaseta; a 1979. godine 72 programa, 2 613 minuta, 2 115 kaseta.

Video-kasete pokrivaju osnovne žanrove televizijskog programa. U toku proteklih godina u programu na video-kasetama programi televizije su bili ovako zastupljeni ako se posmatraju u odnosu na ostale programe i obim njihove realizacije:

informativni program	- oko 30%
dokumentarni program	- oko 15%
zabavno-muzički program	- oko 30%
sportski program	- oko 54%

informativni program	- oko 30%
dokumentarni program	- oko 15%
serijski program	- oko 30%
zabavno-muzički program	- oko 54%
sportski program	- oko 42%

Ovi procenti dati su uslovno, nisu svodivi na 100% i zavise od sadržine programa u toku navedene dve i po godine, a drugačiji su za svaku posebnu godinu.

Za ove programe koriste se gotovo isključivo postojeće emisije, onako kako se prikazuju gledaocima u zemlji, ili sa nekim adaptacijama.

Urednik M Orlović smatra da tu praksu treba zadržati i ubuduće, kada je reč o umetničkim i zabavnim sadržajima. Međutim, potpuno je otvoreno pitanje u kojoj meri TV *Dnevnik* može da pruži odgovore našim radnicima na najbitnija pitanja društvenog i ekonomskog razvoja zemlje i njenoj spoljnoj politici. To je emisija koja ipak beleži događaje dana i koja je često opterećena tzv. vestima „lokalnog značaja".

Na sastanku glavnih i odgovornih urednika JRT 8. i 9. juna 1983. godine, dat je predlog Programskoj komisiji JRT da definitivno reši ovo pitanje. Umesto ovakvog trebalo je da se realizuje namenski TV *Dnevnik*.

Kasetni sistem, međutim, ne funkcioniše već dve godine zbog zastarelosti tehnologije i dogovaranja u stručnim krugovima televizije koji od postojećih kasetnih sistema najviše odgovara svrsi. Početkom 1982. godine to pitanje je rešeno opredeljenjem za VHS sistem. Međutim, za novu koncepciju video-kasetnog programa morale bi da se ostvare znatne promene u organizaciono-kadrovskom i uređivačko-produkcionom smislu. Postojeće stanje u većini TV centara nije zadovoljavajuće. Zbog toga će uspešnost funkcionisanja čitavog sistema umnogome zavisiti od promene odnosa, tj. shvatanja značaja ovog vida informisanja i preduzimanja konkretnih mera za kadrovsko ekipiranje i obezbeđenja potrebnih uslova za rad.

U sadašnjem trenutku jedina prepreka da se ponovo uspostavi ovaj sistem je nedostatak deviznih sredstava za nabavku umnoživača kaseta. Ni TV kuće ni ostali društveni činioci u zemlji trenutno ne raspolažu tim sredstvima – smatra M. Orlović. Prema izjavi producenta Redakcije, Momčila Pavlovića, od 1980. godine, u kojoj je realizovana jedna kaseta, do septembra 1983. nije realizovana nijedna video-kaseta. Od tada su snimljene tri video-kasete, od kojih je jedna namenjena deci. Kasete su realizovane VHS sistemom, umnožene u dvadeset kopija i poslate klubovima naših radnika zaposlenih u inostranstvu. TV kasete se šalju diplomatsko-konzularnim predstavništvima preko ekspedicije SSIP svakog ponedeljka. Međutim, neka predstavništva imaju problema oko preuzimanja kaseta na carini, zatim,

pojedini klubovi dugo zadržavaju kasete sa programima za koje su posebno zainteresovani, pa se zato dešava da najudaljeniji punktovi dobijaju kasete sa velikim zakašnjenjem.

U opticaju je mali broj kaseta. Zvanično od 1 700 kaseta trebalo bi da se vrati oko hiljadu. Međutim, zbog nestručnog rukovanja u klubovima i istrošenosti, praktično se raspolaže sa oko 700 kaseta.

Programi se presnimavaju na jednočasovnim Filipsovim video-rekorderima koji se više ne proizvode. To uslovljava hitan prelazak na nov sistem Umatic-Sony, o čemu je već postignuta saglasnost naših TV stanica. Nerešeno je pitanje obezbeđenja deviza i za multiplikator i za kasete, jer njih TV stanice kao ni RTB nemaju.

ISELJENIČKI TV ČASOVI

U Americi i Kanadi, pored sedam TV programa za iseljenike u Njujorku, Čikagu, Klivlendu, Detroitu, Pitsburgu i Torontu, u skorašnje vreme pojavilo se desetak privatnih TV stanica sa sličnim programima.

Pravo stanje stvari, međutim, još nije poznato. Radna grupa Programa za inostranstvo JRT, kao operativno telo, nastoji da se informiše o svim pojedinostima o ovim privatnim i komercijalnim TV časovima za naše iseljenike.

U SAD i Kanadu su do sada poslata 23 programa u trajanju od 20 časova (do prve polovine 1983. godine).

Zahtevi koji stižu preko SKINF ili u direktnim porukama, govore da su potrebne informacije društveno-političko-ekonomskog karaktera u trajanju od najviše 5–7 minuta i što je više moguće zabavno-humoristično-muzičkih priloga u istom trajanju. Pošto redakcija za inostranstvo nema sopstvenu proizvodnju, već adaptira postojeće emitovane programe, montiraju se edukativni i rekreativni programi sa fragmentima iz emisija kao što su *Sedam plus sedam, Na rampi, Kar bo pa bo,* itd. Ovakvi programi su segmentno rađeni i mogućno je iz njih izvlačiti priloge koji odgovaraju po minutaži.

Razmatra se i ponuda državnih televizija Kanade i Australije za saradnju u multikulturnim programima koje one pokreću za iseljenike, između ostalih i za iseljenike našeg porekla. Ovi programi bi se po svojoj suštini razlikovali od postojećih iseljeničkih TV časova po tome što bi saradnja bila na komercijalnoj osnovi.

PROGRAMI NA INOSTRANIM TV STANICAMA

U saradnji sa Redakcijom Programa za inostransto Televizije Zagreb, inostranim TV stanicama poslato je do prve polovine 1983. godine oko 30 kraćih i dužih informativnih priloga i 51 prilog u trajanju od oko 180 minuta narodne i zabavne muzike. Ipak, ni TV Beograd ni druge TV stanice ne šalju dovoljno priloga Televiziji Zagreb kao koordinatoru.

Ostaje otvoreno pitanje finansiranja ovih emisija. Redakcija sve ove priloge u okviru saradnje plaća honorano iz svojih ionako malih sredstava.

Krajem 1983. godine navršilo se deset godina otkako je WDR pokrenuo prvu emisiju za naše sugrađane u SR Nemačkoj. U 1984. godini navršava se i desetogodišnjica emisije *Jugoslavijo, dobar dan* kao plod svojevrsne koprodukcije jugoslovenskih TV stanica sa ZDF. U međuvremenu pokrenute su emisije za naše radnike u Švedskoj, Holandiji i Francuskoj.

Godišnje se proizvodi 26 emisija *Jugoslavijo, dobar dan* u trajanju od 920 minuta za ZDF – SR Nemačka, a od 1982. godine i po jedna emisija *Mozaik* od 80 minuta za naše građane u Francuskoj.

Osim toga, pripremaju se redovni prilozi za emisiju *Naša domovina – vaša domovina.* Emisiju uređuje redakcija WDR u Kelnu, a emituje se dva puta mesečno po 20 minuta gotovo za čitavu SR Nemačku.

Na sličan način TV Beograd sarađuje i sa redakcijom *Aktuelnosti za Jugoslovene* na Prvom programu švedske TV. To je informativna nedeljna emisija i traje 17 minuta U toku 1982. godine poslato je oko 600 priloga u ukupnom trajanju od 1 800 minuta, a počela je intenzivna saradnja i sa redakcijom emisije *Zdravo Jugosloveni* Drugog programa švedske televizije koja je

na programu dva puta mesečno po 90 minuta. Kroz saradnju te redakcije i TV stanica u Zagrebu i Sarajevu, snimljeno je oko 340 minuta programa. Tokom 1981. godine u Holandiji je pokrenuta petominutna nedeljna informativna emisija, čijoj redakciji provremeno šaljemo priloge.

U ovom pregledu, svakako treba pomenuti i dečiju emisiju na Drugom programu švedske televizije koja kupuje priloge od jugoslovenskih TV stanica.

Pionir ove delatnosti među jugoslovenskim radio-stanicama bila je ZV Zagreb. Pre dve godine, međutim, postavljeni su temelji zajedničkog rada jugoslovenskih TV stanica na području.

Program za inostransto TV Zagreb nosilac je zajedničkih poslova. To praktično znači da koordinira, u operativnom smislu reči, materijal redakcija drugih TV stanica, prikuplja i eventualno dorađuje priloge, otprema ih stranim TV stanicama i komunicira sa redakcijama u inostranstvu.

PROGRAM NAMENJEN NESVRSTANIM ZAMLJAMA

Prema Nacrtu Društvenog dogovora u nesvrstane zemlje je poslano ukupno 140 programa, a od toga 40 posebno i namenski proizvedenih. Ovako obiman plan ni u TV Beograd ni u ostalim TV stanicama nije razmatran u odgovornim programskim telima. Do sada ove poslove je obavljala služba JRT, a povremeno se uključuje, prema mogućnostima, i RTB, čije se direktno učešće do sada svodilo samo na slanje nekoliko materijala službi JRT, koja ih je kasnije (52 kopije) distribuirala nesvrstanim zamljama. Programske zadatke ove Redakcije i oblike njenog izvršavanja, usklađivala je radna grupa koju čine urednici ovih programa u svim jugoslovenskim TV stanicama. Ova grupa redovno sarađuje i konsultuje se sa predstavnicima SSRNJ, SSJ, SIP, SKINF.

Od osnivanja Redakcije do septembra 1977. godine sve poslove je vodio jedan čovek M. Orlović, a zatim još jedan urednik u Redakciji. Redakcija je zatim dobila sekretara, još jednog urednika i pomoćnika urednika za ekonomsko-finansijsko poslovanje. U takvom sastavu se

i danas radi. Potrebe su međutim, prerasle predviđanja od pre tri godine.

Kao što je već pomenuto, finansiranje ovakvih programa je poseban problem. Poređenja radi, evo jednog podatka: Televizija Zagreb je dobila na raspolaganje u 1983. godini oko dve milijarde starih dinara, a TV Beograd 58 miliona starih dinara.

JRT – RADNA GRUPA ZA INFORMISANJE INOSTRANE JAVNOSTI PUTEM TV

Da bismo, bar donekle, imali uvid kako izgleda povratna sprega u procesu informisanja inostrane javnosti putem televizije, korističemo zvanični *Izveštaj o realizaciji programa informisanja inostrane javnosti putem televizije u periodu januar–jul 1983.*

Program informisanja inostrane javnosti za 1983. usvojen je na Skupštini JRT 25. februara 1983. U Program su, pre svega, ušle neispunjene obaveze iz prethodne godine (tj. programi koji su već ponuđeni inostranim TV organizacijama, a one potvrdile svoje interesovanje). Pored uobičajenih stavki (*Žurnal, Aktuelni prilozi)* i obaveza iz prethodne godine, u Program su uneta i dva nova projekta: *Reportaža o Kosovu TV Priština* i *AVNOJ* Filmske novosti. Za oba projekta već su počele da pristižu prijave zainteresovanih TV organizacija, ali prvi program još nije završen zbog nedostatka fimske trake. Kao i 1982, i za narednu godinu realizacija kasni pre svega zbog nedostatka filmske trake. Izvestan iznos deviza odobren je za uvoz filmske trake i video-tejpa, a za uvoz su za I i II kvartal bile zadužene TV Ljubljana i RZ JRT. Dogovori između TV centara kao i dogovori sa uvoznikom „Univerzal" Beograd trajali su prilično dugo i kada su okončani i program poručen, obustavljeno je, odnosno usporeno korišćenje odobrenih deviznih sredstava.

INFORMATIVNI PROGRAM

TV Žurnal

Za realizaciju četiti broja žurnala u 1983. godini zadužena je TV Sarajevo u saradnji sa ostalim centrima.

Prvi broj *Žurnala* zamišljen je kao skup priloga TV centara o mladima u Jugoslaviji koji bi bio poslan inostranim TV organizacijama povodom Dana mladosti. Međutim, zbog raznih problema (tehničkih, kadrovskih) žurnal nije realizovan, već je umesto njega korišćen polučasovni film *Sora Neretva* Sutjeska-filma i upućen TV organizacijama sledećih zemalja: Etiopija, Gvajana, Šri Lanka, ČSSR /Bratislava, Prag/, Zambija, Brazil, Bugarska, Iran, Peru, Egipat, Filipini, Grčka, Koreja, Niger, Kongo, Kina, SSSR itd. /ukupno 29 zemalja/.

Drugi i treći broj *Žurnala* su koncipirani i određeni u TV centrima koji će sa svojim prilozima učestvovati u njegovoj realizaciji. Bilo je planirano da ukoliko se filmska traka na vreme obezbedi oba budu završena pre septembra 1983. godine.

UNKTAD – 5 minuta TV Beograd u saradnji sa Filmskim novostima /bez tona, tekst preveden na francuski, engleski i španski/. Prilog je upućen u sledeće zemlje: Grčka, Indija, Japan, Alžir, Kipar, Australija, Holandija, Švajcarska, Španija, Italija, Turska, Engleska, Belgija, Kuvajt, Gvineja, Kolumbija, Argentina, Brazil, Meksiko, Jordan, Bangladeš, Malezija, Indonezija i druge /ukupno 50/.

Turizam – realizovaće TV Zagreb u saradnji sa TV Titograd čim dobije filmsku traku.

NAMENSKI I ADAPTIRANI PROGRAMI

Reportaža o Kosovu 30 minuta, obaveza TV Prištine. Sve pripreme, uključujući i izradu scenarija, završene su. Čeka se jedino na uvoz filmske trake.

Pesme i igre naroda Jugoslavije 2 x 30 minuta. Obaveza TV Beograd. Nabavljena filmska traka /umker/ ne može da posluži za realizaciju ovog programa, pa se čeka uvoz film-negativa.

Istorija nesvrstanosti (serija 6 x 30 minuta) TV Sarajevo, upućena Burmi, Indiji, Alžiru, Avganistanu, Bangladešu, Kipru i Italiji. TV organizacije Avganistana, Bangladeša, Kipra i Italije poslale su svoje trake, dok je ostalim zemljama trake pozajmila JRT. Tejpovi iz Pakistana, Kine, Iraka, Mađarske, Rumunije i Gane i dalje čakaju na presnimavanje u TV Beograd gde

ograničeni tehnički kapaciteti umnogome usporavaju završetak čitavog posla.

Prizren 30 minuta, TV Beograd pokušaće da zameni unutar svoje organizacije umker nabavljen za *Pesme i igre* za film pozitiv kako bi se program mogao kopirati za zainteresovane inostrane TV organizacije.

Kaval 30 minuta, TV Skopje, kopiranje će početi odmah po uvozu filmske trake.

SPECIJALNI ZAHTEVI

Folklor 30 minuta
Hilandar 30 minuta
Tanec 30 minuta
Vreme na letala 80 minuta

Titovi memoari
itd.

- TV Beograd za TV Zimbabve
- TV Beograd za TV Šri Lanke
- TV Skopje za TV Indije i TV Kine
- TV Skopje za TV SSSR /presnimljeno na njihov tejp/
- TV Zagreb za TV Kipar

Informacije i sugestije inostranih TV stanica i jugoslovenskih diplomatskih predstavništava o TV programu iz Jugoslavije
/januar - juli 1983/

BURMA

Ambasada u Rangunu predlaže da im se dostavljaju naučnopopularni i obrazovni filmovi o razvoju agrotehnike, pčelarstva itd. Imaju primedbu na dosadašnje programe što su pretežno bez tona. Odgovaralo bi im da su sinhronizovani na engleski jezik.

EGIPAT

Ambasada u Kairu obaveštava da je tamošnja televizija na Drugom programu prikazala drugi deo filma *Salut* u trajanju od 15 minuta. Egipatska TV je zainteresovana za filmske materijale o izboru druga Tita za predsednika

Republike. Filmove bi koristili u svojim emisijama *Dogodilo se danas i u prošlosti.* Zainteresovani su za ponuđenu reportažu o Kosovu.

GANA

Ambasada u Akri obaveštava da je direktorka TV GBC izrazila zadovoljstvo u vezi sa našim filmovima *Jugoslavija* i *Pod Titovom zastavom slobode* koji su emitovani u večernjem programu. Postoji veliko interesovanje za dugometražne filmove i konkretniju saradnju.

INDONEZIJA

Ambasada u Džakarti obaveštava da je povodom posete predsednika Predsedništva SFRJ Petra Stambolića na indonežanskoj TV emitovan film *Spomenici kulture Srbije, Makedonije i Crne Gore.* Na osnovu razgovora sa Generalnim direktorom indonežanske televizije Ambasada izveštava da su zainteresovani da im JRT obezbedi kraće filmove o našim prirodnim lepotama, o lovu, zaštiti šuma i sl. 25. maja 1983. u okviru večernje informativne emisije emitovana je storija o predsedniku Titu.

SIJERA LEONE

TV Sijera Leone zahvaljuje na filmovima o VII samitu nesvrstanih zemalja i Memorijalnom centru „Josip Broz Tito" i obaveštava da ih ne mogu koristiti, jer su bez tona. Traže tonske kopije na filmu ili U-matic kasete 625 PAL.

SUDAN

Naša Ambasada u Kartumu izveštava da su na sudanskoj televiziji uspostavili dobre kontakte i da su zainteresovani da povremeno prikažu naše dokumentarne filmove pod uslovom da su 16 mm i na arapskom jeziku. Ambasada smatra da je informativno delovanje preko televizije veoma značajno s obzirom na milion TV prijemnika u zemlji i velik broj nepismenih (80%).

ZAIR

Ambasada u Kinšasi izveštava da im *Mozaik* ne odgovara jer je bez tona. Skreću pažnju da, iako su materijali

dobri, veliku poteškoću predstavlja dosnimavanje muzike i teksta. Insistiraju da im se dostavljaju tonske kopije.

PORTUGAL

Ambasada u Lisabonu obaveštava da sa tamošnjom TV nemaju dobro razvijenu saradnju, što je posledica različitih partijskih uticaja i ako se u poslednje vreme osećaju izvesne promene (za dva meseca u najgledanijem večernjem terminu prikazani su filmovi *Sutjeska* i *Sarajevski atentat).* Ambasada predlaže da se JRT aktivnije postavi i da u okviru postojećih sporazuma i neophodnog reciprociteta predlaže svoje materijale i koristi portugalske...

Ovaj napis trebalo je da upozna čitaoce sa radom Redakcije programa za inostranstvo, njenim tehnološkim, organizacionim, kadrovskim i kreativnim mogućnostima a donekle i sa reagovanjem stranih televizija na programe koji im se dostavljaju. Svakako da ovaj obiman i delikatan posao od izuzetne važnosti i značaja za našu zemlju zaslužuje i analizu. Nije potrebno naglašavati da smo među osnivačima nesvrstanosti i da smo jedinstvena samoupravna socijalistička zemlja u svetu, pa bi i naše informisanje moralo da bude uzor. Ali, to je posebna tema kojoj ćemo posvetiti pažnju u nekom sledećem napisu.

JEDAN POGLED UNAZAD – PRILOG IZ ARHIVE

Zanimljivo je pogledati kako su razmatrane i planirane mere na suzbijanju komunističke propagande među našim radnicima u inostranstvu pre nešto više od pola veka kada je jasno uočavana opasnost od nove ideologije usmerene na promenu postojećeg sistema. U jednom takvom dokumentu iz arhiva Vojnog istorijskog instituta JNA – Arhiva bivše jugoslovenske vojske (Br. 2, Fasc. 2, List 3, Kutija 74), koji je razmatran i u nekim našim predstavničkim organima, uočava se preciznost, opredeljenost i preduzimljivost u zaključcima pomenute komisije mada izveštaj o realizaciji ovih predloga nije pronađen.

Početkom tridesetih godina niko nije ni pomišljao na televiziju ali je zato oslonac bio na štampu i specijalne listove, čitaonice, domove i kulturna društva. Čini nam se da je ovaj dopis u inverznom smislu aktuelan u situaciji kada preovlađuju drugi sadržaji i tendencije. Opreznost koja je pre pedeset godina postojala u odnosu na prokomunističku propagandu van zemlje, sada treba da bude sagledana kao mogućnost njene suprotnosti.

Fransoa Difurne

FELJTON: AUTOPSIJA JEDNOG USPEHA

Televizijske serije koje se dan za danom prikazuju u svetu, ne prestaju da budu najgledanije emisije. One su najčešće romantične priče sa motivima iz svakodnevnog života, sapunske opere (Soap opera), kako ih u Americi popularno zovu, sa dvojakim značenjem: prvo, što su njihovu realizaciju nekada omogućavali sponzori, najčešće fabrikanti sapuna, i drugo, zbog lakog stila fabule koja podseća na operetski libreto.

Feljton kao pojam francuskog je porekla. Prvi put je objavljivan u štampi od 1800. Od tada kao posebna rubrika može se naći i kod nas u novinama, kao podlistak, aktuelna tema pisana lakim stilom, pristupačnim širokoj publici. Motivi mogu da budu istorijski, putopisni ili naučni. Sa takvim sadržajem feljton je prihvaćen i u našem TV programu i razlikuje se od žanra koji se najčešće prihvata u svetu kao filmovani roman u nastavcima.

Kritika ovaj TV program ne ceni mnogo, mada je kod publike veoma popularan. Ali, ne zaboravimo da su među autorima feljtona – popularnog romana u nastavcima, nekada bili i malo poznati pisci Balzak i Dostojevski. Budućnost će pokazati da li će se neki značajan stvaralac pojaviti i u istoimenom TV žanru.

Sociolozi televizije nikako ne bi smeli da zanemare analizu feljtona. Televizijski feljtoni predstavljaju privilegovanu formu „nove kulture" koju lansiraju sredstva masovnih komunikacija. Niko ne može da negira njihov značaj koji se ogleda u obimu emitovanog programa i opštem uspehu kod gledalaca.

Feljtoni nesumnjivo predstavljaju efikasno sredstvo informisanja, obrazovanja, a najčešće, zabave. Trebalo bi se pozabaviti ovim žanrom emisija, jer one tretiraju najozbiljnije i najurgentnije tendencije televizije: permanentno obrazovanje, profesionalnu, ekonomsku i društvenu informaciju. Zbog toga je ovde skicirana ukupna „kritika" feljtona različitim pristupima da bi se analizirali razlozi i značaj ovakvog uspeha.

ČINJENICE

Broj časova televizijskog programa posvećenog feljtonima povećava se redovno već godinama. Ovakav uspeh feljtona odvija se na štetu drugih rodova, jer se vreme ukupnog televizijskog programa nije proporcionalno povećavalo. Jasno je da se ljudi odgovorni za programsku politiku u cilju udovoljavanja ukusu publike, koja očigledno voli ovu vrstu spektakla, odlučuju za feljtone. Aktuelni televizijski feljton ne zadovoljava se više ulogom književnih novinskih feljtona objavljivanih u novinama krajem XIX veka: bili su to kratki isečci događaja koji su se svakodnevno nudili publici. (Jedino verna ovoj tradiciji je *Epizoda*, od petnaest minuta, koja se emituje svake večeri.)

Janique aimée (Voljena Žanik) i *La demoiselle d'Avignon* (Devojka iz Avinjona) vrste su popularnih feljtona koji zadovoljavaju interesovanje francuske TV publike za priče slične onima koje su slušali u detinjstvu. Svakodnevni događaji, komplikovanost radnje koja poštuje vreme, ritam života... Bez sumnje interesantno bi bilo napraviti psihološku analizu ukusa proticanja vremena: kakvom tajnom ritmu podležu ove priče, u kakve snove one odnose odrasle.

Nasuprot imitiranim američkim serijama *(Nepodmitljivi, Osvajači)* sada se fabrikuju serije sa epizodama od jednog sata koje jedanput sedmično pričaju kompletnu priču *(Arsen Lupen, Vidok)*. Serije zaslužuju naziv feljtona zato što vezu između različitih epizoda obezbeđuje ista ličnost koja iz priče u priču nameće svoje prisustvo, svoj stil. U stvari, osim ovog kontinuiteta, epizoda od 45-50 minuta liči na tradicionalnu dramu

koja mnogo lakše uspeva da osvoji publiku nego epizoda od 15 minuta[1].

Spoj dva prethodna žanra posmatraćemo kroz *Fransoa Gajara*, kombinaciju popularnog feljtona i serije – svakodnevne epizode koja obrađuje jedan „događaj" nedeljno. Originalnost ovog feljtona, za sada najvećeg uspeha ovog žanra, leži u istovremenoj evoluciji glavne ličnosti i uticaju njenog privatnog života na njeno profesionalno ponašanje.

Na ovaj način se (ali na to ćemo se vratiti) objašnjava težnja za verodostojnošću ličnosti koja više nije stereotip: heroj – supermen iznad ljudskih svakodnevnih problema. „Uspeli smo" – govorili su Mae i Granže kada su televizijski gledaoci poistovećivali glumca sa herojem; publika je u toj meri verovala *Čoveku iz Pikardije* (L'homme de Picardie) da je glumac Kristijan Barbije dobijao pisma koja su se odnosila na heroja feljtona Dirtola. Primao je pisma u kojima mu se, na primer, nudio posao. Što se Pjera Santinijea (negativne ličnosti) tiče, on je dobijao preteće poruke upućene „advokatu".

Heroji su umorni: svakodnevni uspeh više im mnogo ne leži. Fransoa Gajar traži da „upozna istinu"... što mu uvek ne polazi za rukom ali to ne umanjuje istinitost epizoda emitovanih svake večeri.

UTISAK REALNOSTI

Uspeh feljtona počiva na činjenici da televizijski gledaoci mešaju realnost i fikciju; zbog toga oni poistovećuju glumca sa likom koji igra. Ova činjenica ima uticaja na podelu uloga: čuveni glumci vrlo su poznati da bi bili uverljivi. Realizator *Čoveka iz Pikardije* Žak Erto (Jacques Ertaud) ovako objašnjava zašto je izabrao Kristijana Barbijea za ulogu Dirtola.

„Da smo, na primer, izabrali Žana Gabena za ulogu Dirtola, gledaoci bi pre videli Gabena nego Dirtola. A kako široka publika nije poznavala Kristijana Barbijea ona ga je identifikovala sa Dirtolom."

[1] Anri Granže, autor *François Gaillard ou la vie des autres* (Fransoa Gajar ili život drugih), u jednom intervjuu o svom poslu.

Uloga feljtona i njegovog mesta u celokupnom programu navodi na zaključak da neposredna blizina feljtona i televizijskog dnevnika nije slučajna. Prema izjavama nekih realizatora ne bi trebalo da bude razlike u tonu, pa prema tome ni u percepciji, između sveta feljtona i realnog života televizijskih vesti. Feljton, koji se nalazi u programskoj shemi ispred dnevnika, treba da igra ulogu „lokomotive" za ostali deo večernjeg programa.

On otvara apetit stvarajući nam optimalne uslove za nastavak programa. Da li je preterano ako se kaže da feljton igra donekle ulogu Pavlovljevog refleksa?

Za televizijskog gledaoca koji je neprestano bombardovan slikama, realnost se stalno meša sa fikcijom. Kakav je stvarni značaj mitraljeskih rafala koji se čuju za vreme televizijskog dnevnika? Da li njih televizijski gledaoci percepiraju na različit način od onih koje će čuti u večernjem feljtonu?

ŠTA ŽELI PUBLIKA

Na osnovu anketa i istraživanja, gledaoci traže „realistički" feljton sa radnjom iz svakodnevnog života. Tačnije, oni žele „priče koje bi mogle da se dogode – ali osobama koje imaju sasvim različit život" od njihovog.

Čudno, uspeh zavisi od ovog dvojstva: traži se izuzetna situacija, ali u kojoj publika može da se prepozna. Ne traži se bajka već „stvarno realistička priča" sa logičnim tokom radnje, ali sa, ipak, malo ulepšanim i romantizovanim zapletom.

Gospođica iz Avinjona primer je moderne bajke koja hvali sreću „daleko od metroa, prepunih autobusa, malih i velikih nesreća". Publika ceni ne sasvim jasan odraz svog ličnog optimistički viđenog života – sve treba dobro da se svrši: „Potrebna je mala sličnost sa istinom", „Ova je priča mogla da se dogodi u svim sredinama" (iz pisama gledalaca).

U ovom svetlu, feljtoni koje publika voli shvaćeni su kao realne priče. Zahvaljujući feljtonu publika može da mašta da će napustiti realnost. Neprepoznatljivost,

nelogičnosti, nesreće – nisu dobro prihvaćene, jer, u tom slučaju, fenomen projekcije-identifikacije koji se nalazi u osnovi ovakvog spektakla – ne realizuje se: nemoguće je prepoznati se u licima ili situacijama suviše čudnim. Čovek može da se identifikuje samo sa „sličnom osobom".

„Od feljtona se, svesno ili nesvesno, osim razonode, traži i informacija: prikazujući bilo nepoznata mesta, način života ili nove porodične, društvene, moralne, obrazovne modele... Iz feljtona se često nešto nauči" (jedna gledateljka). Na pitanje: „Da li po vašem mišljenju feljtoni mogu da pomognu da se bolje shvate problemi svakodnevnog života?" 63% ispitanih osoba odgovorilo je: „često".[2]

Nikako, dakle, ne bismo mogli da zanemarimo dokumentarni aspekt; feljton se, bez svake sumnje, javlja kao rasadnik saznanja. Televizijski feljton – odsjaj života, ali kakvog? Verno ili lažno ogledalo? Da li se publika u njemu stvarno prepoznaje ili u njemu vidi, a da toga i nije svesna, samo svoju ličnu idealizovanu sliku?

SLIČNO

U najnaivnijem smislu „slično" je veoma blisko „realizmu", znači onome što odražava realnost – što joj je slično: slično ili pravo. U drugom smislu „slično" izražava „javno mnenje", ono za šta većina ljudi „veruje da je realno". Svaki razgovor, svaka priča treba da se odnose na izvesnu predstavu, ili koncepciju stvarnosti. „Slično" u jednom delu je vrsta maske koju na sebe navlači neka priča da bi odgovorila na ono što se od nje očekuje.

„Slično" se podudara sa pojmovima morala, konvencija i lepog ponašanja, znači – poštuje se norma. Shvatiti i opravdati ponašanje jedne osobe znači moći se na nju osloniti. Otuda spontana i sistematična osuda svakog

[2] Service des sondages de l'O.R.T.F., 1970.

ekstravagantnog ponašanja jer ono izlazi iz okvira društvenih i moralnih normi.

Istovremeno, „slično" služi i kao „princip izjašnjavanja". Da bi gest bio prihvatljiv treba da bude poznat; ovo zajedništvo mogli bismo nazvati „mudrost nacije". Paradoksalno, „ekstravagantno" je privilegija realnog. Priča, nasuprot, isključuje slučajnost, bar iz televizijskog feljtona. Nepredvidljivost sadrži opasnost jer odvodi gledaoca van ustaljenih puteva ustanovljene tradicije i konvencija. Na kraju, *sve ne može da se kaže* na televiziji kao na nekom drugom mestu.

IDEOLOGIJA FELJTONA

Da se zaključiti da sličnost ostvaruje najefikasniju cenzuru, nesvesno to je autocenzura, koja režira feljtone i određuje „mogućnosti realnog" na televiziji. Autocenzura u ime ustaljene kulture vrši selekciju izvesnih aspekata realnosti koje bira da bi nam prikazala na već određen način ono što odgovara i publici i društvu. Na osnovu sličnoga, cenzura se javlja u vidu ideologije. Šta je ideologija feljtona? Skup predrasuda koje, ne samo da se odražavaju prevashodno pri izboru tema, već odlučuju i njihov način obrade. Ideologiji je u velikoj meri stalo do *forme* koju koristi sadržaj da bi se izrazila.

Ideologija se kamuflira izborom rečnika teksta (reči, ton, način izražavanja) a transformiše i uglove snimanja, montažu, izbor plana, položaj ličnosti i njihovo izražavanje. Na primer, u vrlo strašljivoj tipologiji feljtona, unapred se zna i prepoznaje prema tonu i prema jeziku policajac, nastavnik, profesor, oficir, majka porodice, bolničarka... Svaka ličnost izražava način bitisanja koji odgovara već napravljenoj idealnoj slici o profesiji ili o državi. Međutim, Fransoa Gajar izazvao je skandal zaljubivši se u kradljivicu, jer je „uprljao sliku advokata" (protesti gledalaca – advokata). Zar je nemoguće da se takav događaj desi u životu?

Ovo znači da ideologija nameće čitavu viziju sveta. U popularnom feljtonu *Voljena Žanik* reč je o provincijskoj

devojci iz građanskog staleža, mudroj, patrijarhalno vaspitanoj, požrtvovanoj bolničarki, besprekornoj u svakom pogledu. Bila je zaljubljena u mladog inženjera Bernara Talona koji ju je misteriozno napustio uoči veridbe. Tokom priče ona će pokušati da razjasni događaj i ustanoviće se da je Bernar Talon prevario. Ranjena u ljubavi i ponosu, ona bi mu oprostila... da su televizijski gledaoci dozvolili! Ogromna većina nije želela da se Žanik uda za Bernara – njenog „nedostojnog" verenika. Pošta je zapljusnula rekaciju. Otkrila je iznenađujuće reakcije.

Od momenta kada su autori odredili provinciju za mesto ljubavi devojke „na svom mestu" ne postoji pravilo koje bi mogli da prekrše. Društvene definicije: malograđansku sredinu, profesiju glavne junakinje (bolničarka), suparništvo dveju verenica i njihovih porodica, konkurenciju kuća iz predgrađa i dvoraca skorojevića... uglavnom je obrazlagala ženska publika koja je u temi istovremeno videla ubedljivu realnost i realnost o kojoj je maštala. Pod uslovom da se sasvim dosledno poštuju pravila igre! Odnosno kôd sličnosti.

Odakle opšte nezadovoljstvo kada autori žele da završe feljton tradicionalnim hepiendom: Ljubavne priče same u sebi nose preciznu ideologiju: podrazumevaju „ljubav uvek trijumfuje", „oni koji se vole predodređeni su jedno za drugo", „ljubav je jača od svega", „to je na nebu zapisano", „ljubav je brak". Ovo su uzorci pretpostavki koje nesvesno određuju stavove i mišljenja onih koji nemaju snage da kritikuju ove izkaze i žive u društvenim, moralnim, psihološkim konvencijama... Kao da ljubav uvek pobeđuje, kao da postoje samo brakovi iz ljubavi! U svakom slučaju pošto je Bernar izneverio svoju verenicu Žanik, on više nije bio nje dostojan.

Feljton *Fransoa Gajar* podleže istim kriterijima istine i laži, svrstavajući ličnosti u „dobre" i „loše". U prvom delu *Rene* , vanbračno dete koje je pravi otac usvojio bez znanja supruge i sina kojima nikada nije smeo da prizna grešku iz mladosti, reč je o pobedi istine. „Logički" rasplet mogao je samo da približi dve žrtve, Renea i njegovu majku. Neprijateljstvo se kategorički sručilo na krivca, jer se poštenje i vernost nameću kao

„sveti", „tabu" imperativi. Da poverujemo da u perspektivi ovog morala nema oproštaja za bilo kakva skretanja. U ovom momentu govori se o izbavljenju. Evo moralističkog rečnika, sasvim teološkog: „Bernar je iskupio svoju grešku prema Žanik i smatram da je dostojan da bude član njihove porodice".

Drugim rečima, „ljubav se zaslužuje", prema vrlo dobro poznatoj formuli – a koja se teško verifikuje u realnosti! „Treba završiti brakom"... Jer Žanik se tokom celog feljtona borila da ponovo nađe „svog Bernara". „Tako je to trebalo da se završi". Odlazak mladoženje izaziva nelogičan rasplet događaja – neistinit – dakle, neprihvatljiv. „Čovek sebi stvara predstavu o nevesti koja zrači od sreće" jer mlada mora da zrači od sreće! I u pravcu stečenih načina mišljenja, samoća izgleda kao kazna, obično rezervisana za „loše". Tako i Ševijona, na kraju *Renea* (prve epizode *Fransoa Gajara)* kamera hvata kroz ogradu u njegovoj praznoj i opusteloj bašti. Zlo izoluje ljude. Suprotno, sreća se ogleda bar udvoje: podozrivo se gleda na svako individualno otuđenje. Nenormalno je jer nije „pravilo". Drukčije rečeno, nema spasa van braka – bar na televiziji! „Žanik bi morala da se uda za Bernara, jer verujem da bi sama bila nesrećna".

„Priznajem da mi se Bernar mnogo ne dopada, ali na kraju on se ipak iskupljuje. Pokazao se malo hrabriji, mogli biste bar da izmenite kraj ili da je udate za dra Lorena ili Dažua. Ali nikako je ne ostavljajte samu" (devojčica od deset godina).

Zbunjuje ovako visok stepen komformizma! Treba ipak priznati da društvo zasnovano na porodici dozvoljava male i retke izuzetke: a žena se – opšte je poznato – potvrđuje i dokazuje kroz materinstvo. To je kompletna ideologija; jer „to je tako", u ime jedanput za svagda postavljenih principa koji podržavaju ovakav stav.

SNAGA JAVNOG MNENJA

Najviše smeta javno mnenje. Fransoa Gajar to sasvim dobro zna: on se u poslednjoj epizodi bori za i protiv Madlene „kradljivice". Advokat, ipak plemenit, može li

„pristojno" da voli i još da oženi okrivljenu osobu? Skandal javnog mnenja, nezadovoljstvo čak i roditelja heroja: „Nešeć nam valjda to učiniti"! Skandal televizijskih gledalaca i profesionalnih institucija: „neuobičajena" ljubav Fransoa Gajara nanosi znažan udarac dostojanstvu profesije. A zašto da ne? Zasluga feljtona Granžea i Maea upravo se ogleda u težnji da se izađe iz okvira „sličnosti" običnih feljtona. Nova činjenica u tipologiji heroja: *Fransoa Gajar* napreduje i svojim „ličnostima" diktira nekonformističko ponašanje zbog autentičnosti.

Već od prve epizode feljton je pobudio izvesno uznemirenje postavljajući pitanje „kraja". Obično, u dobroj klasičnoj priči početak i završetak pružaju polje posebno bogatih obeležja, jer na najbolji način predstavljaju dva izuzetna događaja. Smisao svakog detalja ovde je prenaglašen kako bi se odmah i bez dvoumljenja moglo da ustanovi o čemu i o kome je reč Naprotiv, daleko od toga da naglase „činjenice" i akcentuju znake koji su jasni, Mae i Granže odlučili su se pre za dvosmislenost i neodređenost kako bi zaveli gledaoce. *Fransoa Gajar* ne izvodi zaključak ni u jednoj epizodi. Šta će se desiti sa glavnim ličnostima? TV gledaoci ne znaju. Uostalom, gde treba staviti konačnu tačku nekoj priči? *Fransoa Gajar* ima smelosti i ne zaključuje: heroj se zadovoljava da interveniše u životima drugih, kao što usputno činimo i mi sami. Pruža istinitiju sliku o heroju jer on izvršava dela koja iznenađuju. Ali, treba znati da publika ne voli neobične i originalne priče jer je one ili uznemiruju ili čine da se osećaju prevarenim.

Tokom desetogodišnjeg istraživanja nije utvrđena značajnija evolucija stavova televizijskih gledalaca prema feljtonu. Evo sakupljenih dokaza: tokom 1963. godine opšta konstatacija: „Očekivali smo feljton sa ciljem... Nadali smo se da će nam *Žanik* doneti zadovoljenje. Ali, to se uopšte nije dogodilo. Publika ovo uopšte ne voli" (grupa mladih ljudi). „Očekujemo da će budući feljton biti veseliji i da će imati kraj". „Što se mene tiče *Voljena Žanik* se nije završila... Potreban je nastavak sa venčanjem Žanik i Bernara, ognjištem, porodičnim životom čak i decom" (devojčica od

petnaest godina). „Treba nam pružiti pravi kraj – kraj iz koga ćemo zapamtiti osmeh lepe neveste".

Godine 1972. televizijski gledaoci su još uvek teško prihvatali „otvoreno" završavanje serije. Naviknuti smo, dakle deformisani, kad smatramo „kreatora" svemoćnim. Postojala je težnja da se poštuju heroji: nismo mogli da prodremo u njihove misli niti da naslutimo tok koji će pratiti njihovu egzistenciju. Međutim, naša volja za „saznanjem" vrlo je uska, što pokazuju pisma televizijskih gledalaca pri kraju prve epizode *Fransoa Gajara*. Ali, šta će mu se desiti: „Nalazim da situacija uopšte nije regulisana ni posle pete epizode". „Ovo dokazuje da se ljudima posvećuje malo pažnje, prepuštaju se tužnoj sudbini...". „Bilo bi moralno da advokat oženi majku". „Činjenica da feljton nije završen uverava me da otac nema dobru ulogu, mogla mu se dodeliti i mnogo bolja". Brak se u feljtonu javlja kao apoteoza, krunisanje, jer je po definiciji, srećno stanje. Porodični život daje sliku modela. Feljton je zatočenik predstave, ali treba imati oči da bi se shvatilo u kojoj meri institucionalizovana porodica trpi udarce i doživljava suprotstavljanja. Zbog čega TV publika toga ne bi bila svesna?

Ukoliko feljton predstavlja pravi život – zbog čega se publici i sviđa, zašto su izbori tema tako pojednostavljeni? „Sve je dobro" je filter koji deformiše sliku koju televizija pruža o nama samima. (Ovakvo tvrđenje evidentno pretpostavlja da je savest publike „lažna", dok je savest autora „istinita". I to je moguće, ali treba reći.)

TELEVIZIJA – OGLEDALO ŽIVOTA

Popularni roman pruža san, foto-roman *La maison de papier* (Kuća od hartije) je serija koja se zaglibila u „sličnost" zakona, konvencija, pravila žanra... unapred se oglašava kao „zatvoreno delo". Definiše oblast stereotipa.

„Sredstva masovnih komunikacija u svojim sadržajima mnogo koriste popularan porodični, nacionalni stereotip, što doprinosi zadržavanju individua u

komformizmu u odnosu na grupu, i orijentisanju različitih mišljenja i stavova koji predstavljaju javno mnenje na *status quo*" (Cazeneuve, *Les pouvoirs de la télévision*).

Daleko od toga da pruži nove modele – za nova ponašanja – televizijski feljton svaki put i sve više zatvara u moralne, društvene, osećajne alijenacije.

ZAŠTO STVARATI STEREOTIP

Svako ponašanje od momenta kada postaje „primerno" teži da se ponavlja. Kada su izvesni gestovi, reči, izvučeni iz svog prvobitnog konteksta i kada se automatski umnožavaju, prisustvujemo fabrikovanju standardnog „proizvoda": model ili preporuka koji crpe svoj „autoritet" iz kvaziapsolutnog i univerzalnog karaktera carstva u određenoj civilizaciji. Stereotip uvodi vladavinu komformizma: omogućava da se bez problema nađu odgovori na probleme egzistencije, skoro nesvesno: favorizuje „najkomfornije" prilagođavanje različitim situacijama. Sticanje sličnih stavova stvara „stereotip", od momenta kada nisu više plodovi slučajnosti, ni mašte, već činjenice automatske integracije jednog modela u društvo. Ne treba zaboraviti da je svako novo ponašanje „revolucionarno" prilikom svoje pojave, izloženo riziku da se, pre ili kasnije, pretvori u stereotip. Stvar je dana kada će „nešto sasvim posebno" razvojem običaja i ideja postati „slično".

Nevažni i šokantni stavovi našeg vremena imaju veliku šansu da se nametnu kao modeli sutrašnjice... Ako bismo razmišljali o prirodi ljudskog duha, postavili bismo pitanje da li aktivitet stereotipa karakteriše njegovo funkcionisanje. Da li će stereotip biti osnovna kategorija naše inteligencije?

KAKO IZAĆI IZ „SLIČNOG"

Smrt sličnog odgovara apsolutnom momentu istine (Kristijan Mec – Christian Metz). Istina označava bekstvo ka „drugoj strani", perspektivu novog pogleda.

Kuća od drveta (La maison des Bois) Morisa Piala, autora filmova *Golo detinjstvo* i *Nećemo ostariti zajedno* oduševio je svežinom tona i prirodom razgovora: samo „prave" osobe, kompleksne i dvosmislene kao život, ne stereotipne. Ovaj feljton pokazuje da je uvek moguće izaći iz određenog kôda. Ali ne iz svakog kôda.

Autentičnost jednog dela meri se njegovom slobodno shvaćenom „umetnošću". Ona briše konvencionalne ograde običnog „učenika" da bi rekla više. A svako „različito" delo ide dalje na putu istinitog.

Ogledalo verno, ogledalo koje deformiše; „zatvoreni" kôd sličnoga ili „otvoreni" kôd kreativne mašte koja najbolje favorizuje fenomene identifikacije karakteristične za masovnu kulturu?

Još jedanput pisma televizijskih gledalaca povodom feljtona *Voljena Žanik*, nude široko polje studija zapanjujuće spontanih reakcija ove vrste. Na primer: „Sada ništa više ne mogu da učinim, feljton je završen, a ja nisam zadovoljna!" „Nadamo se da ćemo kroz nekoliko dana ponovo na ekranu naći poznate ličnosti i nastaviti da ih gledamo...Maštale smo tokom pedeset epizoda. Mnoge devojke od osamnaest-dvadeset godina volele bi da budu na mestu Žanik pored mladića kao što je Bernar."

OPSENA SLIKE

Postepeno su analizirani i drugi elementi koji su se javili tokom istraživanja. Prvo, pod pojmom feljtona javlja se jasno osećanje nemoći i frustracije, posebno zbog nezadovoljavajućeg „lažnog kraja". Publika zahteva „obaveštenja". Uostalom, svakodnevni sastanak transformiše ličnosti iz feljtona u prave prijatelje, u meri u kojoj se govori o „kontaktu" sa osećanjem da se lica sa ekrana poznaju kao osobe koje su se stvarno srele. Odatle familijarnost koja nastaje kao posledica ove „blizine", u stvari sasvim fiktivne. Mnogo je jača misteriozna konfuzija između heroja i gledaoca: projektovana identifikacija javlja se u punom svetlu („biti *na mestu* Žanik", „ja se isto zovem Žanik"; „devojka Žanikinih godina").

Najzad, potreba maštanja pokreće delikatno pitanje odnosa realno – imaginarno. Zbog čega maštanje? Kako feljton obezbeđuje ovu funkciju?

Na početku paradoks: traži se deo imaginarnog u okviru realističkog dela. Publika ne prihvata umetničke feljtone obrađene na osnovu zakona realnosti. Ipak, autori smatraju da jednostavno slikanje realnosti ne privlači, jer da je „kao u životu" ne bi donosilo ništa posebno novo niti zabavno. Klasična slika televizijskog gledaoca premorenog od briga nameće pravo na maštanje, „malo bekstvo", na bekstvo u „ružičast život"!

Kako se ponaša feljton u smislu izmirenja ova dva načina: realizam i bekstvo. Dominik Sent-Alban (Dominique Saint Albam) autorka *Božića na četiri strane* (Nöel aux quatre vents) izjavljuje: – „Važna tačka je svakako realizam svakodnevnog života... Realizam je sastavni deo vremena koje teče... znači da su ličnosti feljtona i gledaoci istim ritmom živeli mesecima. Osim ovog realizma, ipak postoji nešto o čemu se mašta. *Božić* je romantična priča velike strasti, lude ljubavi... I još, tema je putovanje koje dozvoljava maštanje".

Svakako, mašta se razvija shodno temi koja se obrađuje, ili još jednostavnije, osobi koja mašta nije čak ni stalo do slike. Na početku, bilo šta rekli realizatori, konstatuje se značajno interesovanje za sliku svakodnevnog života kao da je poklonjena slika svakodnevnog „natprirodnog" života mnogo jača od realnog promenila ovaj objekt. A opčinjenost foto--genijem (ili televizijskim genijem) rezultat je poetskog kvaliteta bića i stvari.[3]

Ukoliko je prvobitna radoznalost upućena odsjaju stvarnosti, znači da slika svojim „hipnotičkim" karakterom preovladava našim čulima.

„Idem u bioskop kao što se i uspavljujem". Na ekranu, neopipljive i brzo pokretne slike defiluju kao naši snovi. Neka dela, čak, ponovo dobijaju analognu strukturu nesvesnog iz zadatka da izraze „pojmove koji ne mogu

[3] CT. Edgar Morin, „Le cinéma ou l'homme imaginaire".

da se rečima iskažu". Nalazimo se u toplom, u pomrčini smo, u zagrljaju udobne fotelje. Maštajući, oslobođeni sami sebe, malo pospani, prodiremo u ogroman i misteriozan prostor nesvesnog. Da bi objasnio isti fenomen Makluan (MacLuhan) govori o „Narkhose". Zarobljenici mita o Narcisu gledali bismo se začuđeni našim „dvojnikom". Uostalom, ovo mrtvilo koje nas ostavlja nedodirljivim, nemoćnim, neodgovornim u našoj poziciji „gledaoca" postaje takođe naš sistem odbrane: postaje vitalno pitanje umrtvljavanja centralnog nervnog sistema koje se produžava prekomernom ekstenzijom sredstava masovnih komunikacija.

FUNKCIJA FELJTONA

U svim vremenima kultura je crpla svoj uspeh iz izvora nezadovoljstva društva: u proizvodima kulture traži se ono što se ne nalazi u realnosti. Na ivici sna i maštе, život se iznenada čini lepim... Sve se dešava kao da je društvo dramatizovalo izvesne uloge u cilju stvaranja ili konsolidovanja koherentnijeg društva nego što je postojeće.

Odatle dolaze dva moguća stava u odnosu na spektakl: potvrditi „društveni status" zahvaljujući upotrebi stereotipova, hvaleći postojeće „vrednosti" koje susrećemo svuda oko nas, ili „pravi" spektakl smatrati za *catharsis* – odnosno čistilište koje odmah odvaja predstavnike zla iz društvenog života u cilju stvaranja prave slike svojih želja i strasti.[4] Ali shvatimo dobro da *catharsis* stvara sliku koja ne odgovara uvek vrednostima ni društveno prihvaćenim normama. Naprotiv. „Čistilište" postoji u želji za unutrašnjim oslobađanjem ili u smislu integracije u sasvim jasno određenu grupu.

Da li televizijski feljtoni treba da budu „istiniti", oslobađajući spektakli? Feljtoni, onakvi kakve je francuska TV publika videla, retko izlaze iz psihološke, moralne, društvene, sličnosti, olakšavajući na taj način identifikaciju. Čovek se projektuje u sebi sličnom.

[4] Jean Duvignaud, *Spectacle et societé*, ed. Gouthier – médiation.

Pregled feljtona omogućava da se svrstaju u dve serije: oni u kojima dominiraju snažne strasti mogli bi da se nazovu „zlato i osveta", a sadrže priče o nasilju, ubistvu, novcu i one zvane „ljubav i brak", potpuno romantične priče sa jednom jedinom temom. Svet muškaraca protiv sveta žena: svakom njegovo mesto prema ustaljenom redu stvari. Šta to u stvari znači? Svakako da postoji potreba za modelima tokom odrastanja i sazrevanja. Ali, društvo nameće već gotove modele ponašanja u koje se mora zakovati da bi se odgovorilo uobičajenoj pretpostavci. Sredstva masovnih komunikacija – sredstva izražavanja kulture – nameću ogledalo naše idealne slike: požrtvovani i radni otac, odana i potčinjena supruga, gazda koji dobro vodi svoj posao, časna udovica, nepodmitljiv sudija... U cilju da se zagnjuri u iluziju kao da je to *isto kao* u životu.

Ako je Žanik mogla da posluži kao primer – znači da je ona lažno emancipovana, jer je odgovarala tradicionalnom modelu mlade idealne devojke, zaljubljene i čiste, nežne i poslušne, koja je iznad svega cenila čestitost svoje porodice. Da li je Žanik model za naše vreme?[5] Šta donose sentimentalne prepirke heroine ovog foto-romana!

Fransoa Gajar označava progres, i pored cenzure, on tretira briljantne teme sadašnjosti: „usvajanje", „šapat Orleana", razvod i, oh skandala, zakonitu ljubav advokata sa kradljivicom. Zašto da ne?

Realnost prevazilazi maštu, jer „istinitost" koja ozakonjuje čitavu priču, isključuje slučaj, ekstravagantnost, nepredviđeno, sve u ime normi i društveno priznatih konvencija. Ali, zar ne može sve da se dogodi? Dakle, ovaj feljton sa svakodnevnim i autentičnim slikama uznemirio je mase. Zar to nije dokaz da se publika ne zadovoljava bajkama: ili se žele istinite priče u kojima se čudnovat događaj ne kamuflira iza konvencija „sličnosti": laž „lepih priča", „lepih feljtona", onih koji uzimaju sliku realnog da bi „činili istinito", odnosno bili „uverljivi". U ovom slučaju, identifikacija leži na obmani.

[5] Ko smo to „mi"? Izgleda da autor želi da nametne svoje modele publici ne dozvoljavajući da ih ona sama izabere? *Prim.red.*

FENOMEN PROJEKCIJE-IDENTIFIKACIJE

U ovim uslovima čemu pripisati začuđujući fenomen projekcije-identifikacije? Ovde se pristupa važnom, ali vrlo misterioznom pitanju. Zadovoljićemo se da otvorimo samo perspektive za istraživanja.

Za Makluana kvalitet televizijske slike favorizovaće „učestvovanje u dubini", jer kako nije savršena, ona će nastojati da je osoba koja je gleda upotpuni i poboljša. S druge strane, ona ima potrebu za novim, ličnim kontaktom, sa direktnom okolinom, prijateljima, poznanicima, „svim učesnicima" istih slika. „Televizija podstiče diskusiju". Ovom činjenicom ona ljude upućuje jedne na druge više nego što su to oni činili do sada: „Svi moji prijatelji došli su da vide kraj" - piše strasni gledalac *Voljene Žanik*. U isto vreme, ovi heroji postaju „pozvanici" i teme razgovora.

Svakako je *Božić na četiri strane* odgovarao očekivanju velikog dela publike, pisala je autor Dominik Sent-Alban. Za vreme emitovanja dobila sam petnaest-dvadeset hiljada pisama.

Nepoznato je koji mehanizam nekog gledaoca stavlja „na mesto" heroja koga razume - u čudnoj mešavini realnog i imaginarnog? Verovatno je da će neka psihološka studija iz oblasti audiovizuelne komunikacije ustanoviti taj neverovatni transfer. U stvari, šta je kultura ako nije zbir simbola, mitova, slika koji prodire u intimu svake individue i oformljuje njeno ponašanje.

U ovom slučaju biće izvesne osmoze između našeg dubokog ja i heroja koji imaju iste kulturne vrednosti kao što su naše. Ko je „dvojnik" nas samih koji nas fascinira? On predstavlja - u neku ruku - idealnu sliku, model koji nam je stvorilo obrazovanje, društvo, kultura.

Dakle, kakav model se nudi masama? Treba se ograničiti na „mitologiju" televizijskih feljtona: kauboje, trgovce, direktore koji trijumfuju, moderne devojke sa puno para ili čuvene porodice prošlog veka dobro zaštićene u starim dvorcima... Naprotiv, *Fransoa Gajar ili život drugih* samim podsećanjem na svakidašnjicu gledaoce je

mirno mogao da vrati njihovim stalnim poslovima. Evo mamca za živu i komunikativnu televiziju.

Povodom pozorišta Žan Duvinjo je pisao: „Autentična pedagogija svakog spektakla nastoji da ustanovi još ne-potvrđene stavove, još ne-doživljena ponašanja", jer „učešće gledaoca u pozorištu pomaže da se stvori slika osobe koja se menja sa društvenim uslovima". Ovo je primenljivo i na televiziju, ali treba izaći iz ustaljenih staza. Jedan izlaz možda predstavlja ponovno ustanovljavanje dinamike stvarne mašte. Jer, mašta je izazov postojećoj kulturi.

(François Dufournet, studija objavljena u časopisu „Télévision et éducation", UNESCO, januar 1979).

Prevela s francuskog
Mira Kun

Mjuriel G. Kantor

LJUBAV I RAD PO PODNE

Američke TV serije

Najveći deo američkih intelektualaca ne poznaje komercijalnu televiziju ili vrlo oštro kritikuje njen sadržaj. Te kritike mogu da imaju više oblika: radikalne pretpostavljaju da zabavne emisije favorizuju društveni *status quo,* a sociološke da su u sadržaju žene i nacionalne manjine prikazane na stereotipan način. Uzrok ovakvih kritika je dvostruk: nesposobnost da se teme i sadržaji izmene i osporavanje gledanosti televizije zbog nasilja i diskriminacije, čega ima u američkom društvu. Iako, nesumnjivo, najveći deo (praktično sav) zabave komercijalne televizije može da se smatra osrednjim i lošeg kvaliteta na estetskom planu – ona je za široku publiku stvarno zabava. Razonodu na američkoj televiziji ne treba posmatrati kao „socijalan problem" što najviše istraživača čini, značajnije je prostudirati zabavu kao formu umetnosti tesno povezane sa interesima poslovnog sveta u SAD. To je komercijalno sredstvo, pa se može očekivati šta televizija podržava kao *status quo.* Naivno je i prostodušno verovati da će sredstvo koje se direktno finansira iz komercijalne reklame uključivati sadržaj koji bi bio revolucionarne, političke prirode.

Mnogi istraživači su sugerisali da sadržaj televizije ne treba da određuje promenu, već da pre treba da pruža sliku promene strukture društva. Oni veruju da je sadržaj kulturni indikator, ogledalo odnosa snaga koje se nalaze u samom društvu (v. Gerbner, 1972). Da bi podržali ovu pretpostavku istraživači često analiziraju serije i filmove emitovane od 20.00 do 23.00 časa, u vreme kada je gledanost televizije najveća i kada se publika sastoji od odraslih i dece. Serije koje se emituju tokom dana, zajednički nazvane „sapunske opere" najveći broj kritičara ne poznaje.

Popularnost i mogući uticaj američkih serija na kulturu drugi je razlog zbog kojeg sociolozi studiraju njihov sadržaj.

Međutim, isto je tako značajno ozbiljno posmatrati kulturne i zabavne serije emitovane tokom dana. „Sapunske opere" nisu samo značajne za sociologiju kao primer odraza različitih normi i onoga što je dodato američkom društvu, one su dopunski ako ne i idealan primer na koji način televizija menja istovremeno ukus publike i oglašivača. Ozbiljno istraživanje o sapunskim operama može da pokaže kako se njihov sadržaj, prvobitno namenjen domaćicama, prilagođavao materijalnim i društvenim uslovima publike kojoj je namenjen.

Ovaj članak, deo opširne studije o umetničkim delima koja se obraćaju ženama, obradiće dva pitanja: jedno će pokazati da se sapunska opera menjala kako se menjala i njena publika, a drugi će razmatrati promenu publike u vezi sa stalnom popularnošću sapunskih opera. Od svih formi pisanih umetničkih dela namenjenih ženi, sapunska opera je najpopularnija. Međutim, sentimentalni domaći engleski romani romantične ispovesti slični su u meri u kojoj događaji i broj žena imaju prioritet nad interesovanjem muškaraca. Dakle, umetnička dela usmerena su na preokupaciju domaćice: ljubav, brak i, od skora, zaposlenost, više nego na druge kategorije.

Svakoga dana skoro 10 miliona ljudi, od čega 85% žena, gleda dnevne serije. Od vremena kada je sapunska opera prvi put prikazana na mreži nacionalnog radija, pa do naših dana, dnevne serije nastavile su da privlače gledaoce održavajući svoju popularnost kroz drugi svetski rat i kasnije kada je radio zamenjen televizijom. Mnogi posmatrači su verovali da sapunska opera neće moći da bude prihvaćena na televiziji, ali ona se, lako transponovana, brzo razvijala.

ŠTA JE SAPUNSKA OPERA

To je dramska TV forma obrađena u serijama i svakodnevno emitovana na tri TV komercijalne mreže -

ABC (American Broadcasting Company), CBS (Columbia Broadcasting System) i NBC (National Broadcasting Company) tokom popodneva. Tri mreže dopiru do svih oblasti marketinga u SAD preko 600 udruženih stanica. Ove mreže zajedno predstavljaju glavne izvore informacija i zabave za američke gledaoce. Programi koje nude vrlo su slični. Tokom popodneva su konkurentski kako bi serijama privukli publiku.

Jedina karakteristika sapunske opere je da je to jedini dramski program koji se svakodnevno emituje (pet puta nedeljno) a snima se video-tehnikom u TV studijima malo pre emitovanja. Iako su i druga dramska ostvarenja realizovana video-tehnikom, najveći deo se proizvodi dosta meseci pre nego što se prikazuje publici. Sapunska opera emituje se tokom cele godine, pet puta nedeljno i retko podleže mogućnosti da je zamene neke specijalne emisije (obično vanredni događaji, kao značajna sednica Ujedinjenih nacija ili Kongresa).

Dnevna televizija ima svoje korene u komercijalnom radiju. Pošto je publika obično u kući, a kako oglašivači žele da dopru do američkih domaćica, komercijalni radio je evoluirao u televiziju, prikazujući ono što interesuje publiku koju sponzori žele da privuku. Vreme emitovanja ovakvih radio-programa tokom dana preneseno je na televiziju. Na vrhu njihove popularnosti na radiju 1941-1942 između deset časova ujutro i šest časova uveče, serija namenjena ženi mogla je da se sluša svakih četvrt sata na jednom ili na više nacionalnih kanala (Stedman, 1977) i konstatovano je da je 40% svih žena bilo među redovnim slušateljkama svakodnevnih sapunskih opera (Lazarsfeld, Stanton, 1944). Čak i za vreme drugog svetskog rata, kada se mnogo žena zaposlilo, publika sapunskih opera ostala je velika.

Serije dramskih emisija kao forme zabave nisu bile nove, već je forma koju su one dobile na radiju bila nova. Razvijanjem sapunskih opera radio je sebi prilagodio jednu od glavnih formi književnosti. Koreni sapunskih opera mogu da se nađu u engleskim sentimentalnim romanima 19. veka. Svaka sapunska opera ima jednu karakterističnu crtu: zaplet ličnosti u priči koja traje i nikad se ne završava. Novele govore o

običnim ljudima a događaji iznose njihov svakodnevni život. Kao i u engleskim sentimentalnim romanima, melodramama, ličnosti sapunske opere pojavljuju se u melodramskim epizodama koje se prepliću. Najveći deo ima takvu strukturu da u širokom smislu povezuje dve ili tri porodice.

Karakteristika koja razlikuje sapunsku operu od drugih TV formi je ta što se najveći deo akcije razvija u dijalozima. Dakle, sapunska opera može da se smatra kao radio u slikama. Forma je skoro ista 1980. kao što je bila i 1940. godine. Ličnosti se nalaze na radnom mestu ili u porodici i međusobno razgovaraju. Ritam je spor, a više intriga ili podintriga prolaze u isto vreme. Serije obično počinju u punoj krizi, a elementi intrige postepeno se uvode. Svaki zaplet određenog programa se razvija različitim ritmom izbegavajući da se konflikti jasno pokažu. Dakle, razvoj jedne priče uglavnom polako ulazi u neku drugu, a zapleti koji se nastavljaju čine često sastavne delove konflikata koji su delimično rešeni.

Ritam i različite krivulje zapleta utiču na privlačnost sapunskih opera i predstavljaju destruktivne elemente koji razdvajaju ovaj program od drugih TV žanrova. Kao kontrast drugim serijama, sapunska opera nema kraj. Na primer, *Životna ljubav* (Love of life) emitovana na američkoj televiziji od 1951. godine a nestala sa ekrana tokom zime 1980, nije se završila već je jednostavno prekinuta.

Forma koja se razvijala četrdesetih godina posebno odgovara onim časovima emitovanja kada nema mnogo gledalaca. Mada ima ljudi i dece u publici, sapunska opera je namenjena domaćici i nastavlja da se proizvodi za njen ukus, za ženu od 18 do 49 godina koja je po podne kod kuće.

Spor ritam razvijao se zbog žalbi domaćica koje nisu mogle da prate brže priče, emitovane na početku – tridesetih godina. Na televiziji kao i na radiju, moguće je izostaviti praćenje epizoda tokom sedmice a da se, pamteći glavni sadržaj priče, može nastaviti gledanje sa interesovanjem, posle propuštenih emisija.

Međutim, zbog onih koji žele da neposredno budu u toku radnje – mnogi listovi kao „Saop opera Digest" i neke novine pričaju svakodnevno događaje za one koji su propustili izvesne epizode. Ipak, osim za centralnu grupu, najmanju, koju predstavljaju najvažniji gledaoci sapunskih opera, najveći broj „zaljubljenika" su povremeni gledaoci sposobni da razumeju ono što se dešava čak i ako su udaljeni od svojih prijemnika više nedelja. Isto tako, pošto ima mnogo dijaloga a malo radnje, domaćica – TV gledalac može da prati radnju obavljajući svoje poslove, nije prisiljena da sedi pred prijemnikom tokom celokupnog trajanja emisije.

Sve sapunske opere traju bar trideset minuta a neke i šezdeset. Jedna od njih *Jedan drugi svet* (Another World), traje svako veče 90 minuta. Sapunske opere radija češće traju 15 minuta. Ukoliko su serije na televiziji duže, vremenski interval od 15 minuta ipak dominira, a sastoji se od 12 minuta umetničkog programa i oko 3 minuta komercijalne reklame. Između 13.00 i 15.00 samo tri TV mreže emituju sapunske opere. U poređenju sa drugim mrežama ABC emituje najveći broj – posvećujući svakog dana tri sata ovom žanru. Oglašivači se obraćaju domaćicama a proizvodi za koje se pravi najveća reklama su sapun i drugi artikli za domaćinstvo. Velika preduzeća sapuna i kozmetičkih preparata ne reklamiraju proizvode samo za vreme emisija, već su i vlasnici društva za dopunsku proizvodnju koje proizvodi sapunske opere za televizijske mreže.

Publika može da preskače emisije i po nekoliko dana a da ne oseti ozbiljnu prazninu u kontinuitetu kad se vrati gledanju. Sapunska opera na radiju sastoji se samo iz dijaloga, a zapleti se odvijaju brže nego na televiziji. Do usporavanja već spore forme na televiziji delimično dolazi i zbog izmene publike.

SADRŽAJ

Ukoliko se forma prikazivanja samo neznatno promenila, izmene u samom sadržaju značajne su tokom niza godina. Ove izmene pokazuju razvoj američkog

društva, seksualno oslobađanje žena, i povećanu zaposlenost žena. Treba da bude jasno da se ne sugeriše da su ove izmene nastale zahvaljujući sapunskim operama, već upravo suprotno. Da bi se zadržalo interesovanje auditorija i da bi se privukle žene kao potrošači, sapunska opera je uvek pratila paralelne tendencije u najširem društvu. Tokom četrdesetih godina Džejms Tjuber (James Thuber) opisao je pouke sapunskih opera insistirajući na skromnom, čistom i nevinom moralu žena. Za savremenu sapunsku operu model je danas praktično suprotan. Seksualni sadržaj sapunske opere se proširio. Danas se više ne govori o moralu i o nevinosti žena kao što se govorilo četrdesetih godina. U četrnaest TV sapunskih opera, emitovanih tokom jedne sedmice, koje je analizirao Kacman (Katzman) početkom 1970. godine, nalazi se osam slučajeva bračnog neverstva, jedan slučaj bigamije, četvoro dece nevenčanih roditelja i drugi romantični problemi koji uključuju neverstvo i predbračne veze. Rouz Goldsen (Rose Goldsen) u studiji o sapunskim operama u prvoj polovini 1975. godine nalazi osam razvoda, dva slučaja bigamije, četiri bračna para razdvojena, šest razvoda u planu i dvadeset i jedan par koji živi ili spava zajedno a da nije venčan. Dve žene imaju više od jednog seksualnog partnera, a više dece je rođeno da se i ne zna ko im je otac.

Iako je porodica od uvek bila centar sapunske opere, ove dimenzije i značaj promenjeni su tokom poslednjih trideset godina. Radiofonske serije govorile su o porodici, roditeljima – majkama, očevima, bakama, dedama, tetkama. U serijama sadašnjeg vremena govori se o lekarima, bolničarkama, ljudima koji se bave pravom, advokatima, klijentima i pacijentima koji predstavljaju interpersonalnu mrežu ličnosti. Scena se preselila iz porodice i od roditelja u kancelarije i u profesionalnu aktivnost. Iako se ljudi najčešće prikazuju u radnim situacijama, ne vide se u momentu kada obavljaju svoj posao. Oni govore, diskutuju, imaju avanture, ranjeni su, bolesni ili ubijeni, ćaskaju, nervozni su i plaču. Ličnosti na radiju upravo su radile slične stvari, ali na televiziji ovi poslovi se obavljaju u kancelarijama, luksuznim radnjama i bolnicama kao i kod kuća.

Akcent koji se stavlja na nasilje, koje je retko deo radijske sapunske opere, druga je značajna promena. Kacman izveštava da u u njegovim udijama sapunska opera ima tri pretnje ili primera nasilja, dva ubistva, legalnu trgovinu drogom i nešto malo drugih nepoželjnih i kriminalnih aktivnosti. Ubistvo je najčešće uzrok smrti. Iako su nasilje i scene seksa na američkoj televiziji evidentni, vrlo su kompleksni za detaljno razmatranje u ovako kratkom članku. Kritičari su uvek bili uznemireni sadržajima nasilja u večernjim serijama a u poslednje vreme seksualni kontekst ovih serija, filmovanih, pozorišnih i drugih umetničkih dramskih dela, povećan je. Iako su seksualni odnosi van braka često predmet ovih popularnih sredstava masovnih komunikacija (uključujući umetničke programe koji se obraćaju ženama) seksualna sloboda u sapunskim operama postala je normativ. Svet porodice i lokalnog obeležja u kome su vernost i devičanstvo bili visoko valorizovani pretvorio se u jedan drugi svet u kome veridba i norme povodom venčanja i ponašanja pre braka više ne postoje.

Iako se seks i nasilje provlače kroz modernu sapunsku operu, gledaoci shvataju činjenicu da je sve to povezano u melodramu, jer najveći deo je strukturiran oko odnosa između dve ili tri porodične celine u širokom smislu reči. Pedesetih godina i u većem delu šezdesetih godina, najveći broj žena prikazan je kao domaćice. Ipak, tokom poslednje decenije sadržaji su pokazali sve više da žene prave karijeru. Prikazano je dosta žena lekara, pravnica i poslovnih žena, ali najviše njih javlja se u ulozi bolničarki, sekretarica ili domaćica. Stav prema ženama koje rade uglavnom je pozitivan. Ketrin Vejbl (Kathryn Veibel) podvlači da dobre i loše ličnosti pokazuju slične vrednosti, bez obzira na njihov pol. Crte karaktera koje se smatraju dobrim uglavnom su ženske: ljubav, požrtvovanje, porodična lojalnost, spremnost na patnju i žrtvu. Loše crte karaktera smatraju se muškim uključujući prekomerno angažovanje u poslu, zanemarivanje porodice i brakolomstvo.

PUBLIKA

U ovom radu naglašavano je da su forma i sadržaj sapunskih opera evoluirali kako bi odgovarali potrebama

i željama domaćica koje ih gledaju. Četrdesetih godina, kada je sapunska opera bila vrsta zabavnog programa za mnoge žene, mnoge od njih bile su u kući, brinule su se o domaćinstvu i deci. U to vreme samo 16% žena starijih od 15 godina je radilo a najveći broj žena koje su radile van kuće bile su neudate. Danas, više od polovine ovih žena starijih od 18 godina radi, a mnoge od njih su odane i majke maloletne dece. Povećana zaposlenost žena uticala je na sapunsku operu. Broj televizijskih gledalaca tokom dana smanjio se u poslednjoj deceniji. Ovo smanjenje još uvek se ne smatra ozbiljnom pretnjom za nastavljanje prikazivanja sapunskih opera ali, ukoliko se poveća, ono to može da postane. Do sada, sapunske opere su emitovane u sate koji odgovaraju potrebama izvesnih žena koje rade kao i domaćicama, jer mnoge žene ne rade puno radno vreme, što im omogućava da budu delimično i televizijske gledateljke. Druge na posao nose radio-prijemnike koji mogu da hvataju FM koji prenose ton televizije, dok treće nose male TV prijemnike na radno mesto. U vreme oko ručka praćenost programa se znatno povećava.

Radnici u kući, specijalno kućni personal, uključuju TV prijemnike (obično prijemnike poslodavaca) tokom radnog dela dana. Dakle, priroda rada žena i priroda televizije kao i radija sa slikama omogućavaju održavanje jednog dela publike sapunskih opera.

Međutim, najveći deo gledalaca još uvek predstavljaju domaćice. Ukoliko samo polovina žena radi, drugi deo je u kući i predstavlja potencijalnu publiku. Svakako da među TV gledaocima ima i muškaraca. Službe za istraživanje procenjuju da u ovoj publici ima 15% muškaraca; njihov broj raste sa godinama i odlaskom u penziju. Veliki broj gledalaca su i ljudi mlađi od 25 godina, najveći deo među njima su studenti, od kojih se neki hvale da školski raspored prilagođuju omiljenim sapunskim operama. Ali, oglašivači se uglavnom interesuju za žene i radnike u domaćinstvu kao potrošače koji će kupiti proizvod koji oni reklamiraju jer je najveći deo ovih proizvoda namenjen održavanju kuće ili dece, njihovoj higijeni i zdravlju.

Ozbiljna istraživanja o sapunskim operama mogu da pokažu kako se sadržaj serija namenjenih domaćicama istovremeno izmenio i ostao isti kao na početku. Ne slikajući odnose moći u širokom društvu, kao što to čine večernje emisije, sapunska opera prikazuje izmene u najužoj zajednici ženskog sveta. Porodica i ljubav su centar zbivanja. Definicija greha se izmenila, ali patnja ličnosti se nastavlja. Kao sve masovne kulture, sadržaj sapunskih opera može da se okvalifikuje kao kič, neangažovan i uglavnom pasivan. Ali, kao što je već objašnjeno, sapunska opera nikada nije zamišljana da zadržava pažnju niti da aktivnije angažuje TV gledaoce. Njeni sadržaji još uvek su na temu koja posebno naglašava patnje. Ali, poslednjih petnaest godina razlozi za patnju su se izmenili.

Najveća promena u američkom društvu posle drugog svetskog rata je povećano učešće žena na radnom mestu. Ova promena se odslikava bolje u sapunskim operama nego u bilo kom drugom umetničkom žanru. Ipak, umesto da se radno mesto pokazuje kao teren za nadmetanje-utrkivanje, kao mesto na kojem se bori – njegova slika se izmenila kako bi odgovarala predstavama žena o radu van kuće. Najčešće, poruka pokazuje da su se u sapunskim operama porodično ognjište i radno mesto sjedinili. Televizijski umetnički večernji programi predstavljaju svet muškaraca. Sapunska opera, bilo da govori o ličnostima na radnom mestu ili u porodici, nastavljajući melodramu 19. veka, uvodi lica koja se bore i pate zbog ličnih problema: ljubavnih, bračnih, razvoda braka, vernosti i neverstva.

LITERATURA

Brown L. (1971), *Television: The Business Behind the Box*, Njujork, Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Cantor, M. G. (1980), *Prime Time Television: Content and Control*, Beverli hils, Kalifornija, Sage Publishing Co.

Gerbner, G. (1972), „Violence in Television Drama: Trends and Symbolic Functions", str. 128-187 u: G.S. Comstock and E.A. Rubinstein (eds.), *Television and*

Social Behavior, Vol. I; *Media Content and Control*, Vašington, D.C., United States Government Printing Office.

Goldsen, R.K. (1977), *The Show and Tell Machine: How Television Works and Works You Over*, Njujork, Dial Press.

Lazaarsfeld, P.E. and F.Stanton (1944), *Radio Research 1942–43*, Njujork, Duell, Sloan and Pearce.

Stedman, R.W. (1977), *The Serials: Suspense and Drama*

Stedman, R.W. (1977), *The Serials: Suspense and Drama by Installments* (2nd ed.), Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press.

Thurber, J. (1948), *The Beast and Me and other Animals* (abrégé), Njujork, Avon Book Division, Hearst Corporation.

Weibel, K. (1977), *Mirror Mirror: Images of Women Reflected in Popular Culture*, Njujork, Anchor Books, Anchor Press/Double-day.

Etudes de radio-télévision, RT Belge, januar 1980.

Prevela s francuskog
Dušanka Točanac

Monika Rektor i Alucio Ramos Trinta
BRAZILSKI TELEVIZIJSKI FELJTON

Šta je TV novela? Bukvalno značenje pojma jeste „roman na televiziji" što podrazumeva sredstvo prenosa – televiziju, i jedan način saopštavanja – roman.

TV novela je najrasprostranjeniji oblik naracije u Brazilu, kao uostalom i u više hispanoameričkih zemalja. U svom formalnom obliku, ona je pobednica brazilske televizije, jer čini kičmeni stub svakodnevnih programa malog ekrana u velikim urbanim centrima.

Televizijski spektakl u epizodama emituje se između 18.00 i 22.00, u vreme nazvano „elitno", kada je većina prijemnika uključena. Brazilski feljton se razlikuje od francuskih televizijskih serija, od melodrama (sapunskih opera) ili od američkih TV novela koje se u nastavcima svakodnevno prikazuju. I to zato što se emisija ne daje tokom dana, jer program ne nudi neka marka sapuna, i što njen stil nema ničeg zajedničkog sa operskom fabulom.

Tako je, što se tiče njegove morfologije, televizijski feljton brazilskog tipa rezultat kvalitativne integracije jednog romansiranog teksta (scenario), filmske tehnike slike (tok, krupni planovi itd.) i početka pozorišne interpretacije. Treba, ipak, naglasiti da je, za razliku od pozorišnih predstava ili bioskopskih filmova, feljton, jedno potpuno otvoreno delo, u smislu što ga činjenica da se svakodnevno prikazuje, čini osetljivim na sve uticaje. On je, prema tome, neka vrsta romana u nastavcima gde je svako poglavlje zamišljeno u funkciji sopstvene dinamike priče, s jedne strane, i reakcije publike, s druge. Nasuprot onome što se dešava u Sjedinjenim Državama, gde u melodrami igraju malo kvalifikovani glumci (oni se obraćaju jednom specifičnom auditoriju koji je velikim delom sastavljen od žena koje ne rade ili koje imaju slobodnog vremena tokom poslepodneva, kad završe s domaćim poslovima),

brazilska novela okuplja najbolje glumce, najbolje dramaturge i najbolje reditelje iz pozorišta, te privlači milione gledalaca. U tom smislu, ona čini vezu između fantastičnog sveta televizije i brazilske društvene stvarnosti. Zahvaljujući njenoj svakodnevnoj difuziji, ona je u isto vreme slična stvarnom životu i u mogućnosti je da ga asimiluje. T.S. Eliot je pisao da ljudski duh ne podnosi veliku dozu stvarnosti. Dakle, fikcija koja se ovde daje ima takve rafinmane realnosti, da može postati stvarnija nego sam život. Njegovo prilagođavanje, kao kulturnog proizvoda, emocionalnim potrebama gledalaca, jedan je od glavnih razloga njegovog uspeha.

Artikl „psihološke konzumacije", priča u epizodama donosi TV gledaocu bekstvo, emocionalno oslobađanje, empatiju. Feljton eksploatiše karakteristične teme narodnih umotvorina i daje stvarnosti dodatnu dimenziju koja ostavlja samo usku granicu između realnosti i uobrazilje. On mobiliše osećanja publike i izaziva, bez teškoća, njena plačna osećanja identifikacije sa tuđim mukama – svojim sopstvenim slučajem. Ova svakodnevna *love story* izgleda da nema konkurenta u naklonosti brazilske publike. Televizijski gledalac u dramatičnoj akciji bira parametre koji mu dozvoljavaju da analizuje sopstveni život, što sa njegove strane povlači nova ponašanja i izmenu navika. U pozorišnom komadu je, pre svega, važan tekst; film zavisi od talenta reditelja; u slučaju TV novele, težina umetničkog i popularnog uspeha leži uglavnom na ličnostima – glumcima.

U prvoj analizi ovog oblika popularne dramaturgije otkrivamo sledeće antiteze:

1. TV novela nasuprot romanu (suprotnost između dva jezika: televizije i književnosti),

2. roman nasuprot drugim TV emisijama,

3. TV novela nasuprot radio-romanu (prenos različitim sredstvima masovne komunikacije).

Vidimo najpre da se TV novela razlikuje po specifičnostima svog govora: podeljena je na poglavlja, kao i roman, ali potrošač nema materijalne mogućnosti

da pređe po svojoj volji sa jednog poglavlja na drugo; svaka emisija je podeljena na tri dela (unutrašnja deoba) u koje se ubacuju reklamne poruke; interval od 24 časa odvaja jedno poglavlje od sledećeg i, najzad, od subote do ponedejka nijedna epizoda ne dolazi na ekran. Ritam njenog stvaranja, sasvim poseban, dovoljan je sam po sebi da pokaže da se ova emisija razlikuje od svih drugih tipova emisija.

TV novela dolazi od „feljtona" pisanog u XIX veku i, još bliže nama, od brazilskog radiofonskog romana čiji je pad otpočeo tokom pedesetih godina sa uvođenjem prvog televizijskog kanala. Rođene iz fuzije dva stara književna oblika – pisanog feljtona i pozorišta, i moderne tehnike – radija, prve televizijske drame su mnogo ličile na pozorišne predstave. Kasnije, one su našle nov oblik izražavanja zahvaljujući tehnici video-traka koja je poboljšala kvalitet slike i tako učinila TV novelu bliskom filmskom jeziku.

Jedan nov senzibilitet pojavio se sa serijom *Beto Rokfeler (Beto Rockefeller)*. Dramaturg ove serije uneo je novine obogaćujući svoje delo velikom dozom realizma. Koristeći snimanje u eksterijeru koje daje dinamiku priči, on se prihvatio jedne moderne nacionalne teme i doveo je na scenu prvog antiheroja brazilskog televizijskog feljtona. Podražavao je dijaloge tekuće konverzacije i gestovi su dobili u živosti. Najzad, stavio je akcenat na brazilski život u velikom urbanom centru. Iz sveta čiste fantazije, televizijski feljton je tako prešao na svakodnevicu, a negdašnji veliki heroji ustupili su mesto prosečnom Brazilcu koji je godinama sanjao o društvenom unapređenju koje će od njega načiniti jednog od srećnih izabranika.

Moćni televizijski kanal TV Globo, koji se tada pojavio, pružio je TV noveli tehnička i materijalna sredstva za njeno proširenje. Korišćenje dekora omogućava predstavljanje bilo kog grada sveta, od Njujorka do Lisabona.

Postojanje ovih različitih faktora učinilo je od TV novele brazilski fenomen sa velikim uticajem u zemlji koji se sada, takođe, emituje u Portugaliji i u mnogim zemljama španskog jezičkog područja Latinske Amerike.

Može se reći da je TV novela našla svoj put onoga dana kada je, napuštajući uvezene kulturne modele, uzela za polaznu tačku brazilsku kulturu (reč kultura ovde ima značenje u antropološkom smislu čitavog ljudskog postojanja) u svetu, težeći da je transformiše.

Da bi razumeli televizijski feljton kao društvenu pojavu, potrebno je razmotriti ga u njegovim različitim aspektima:

Prvo, *proizvodnja:* ona obuhvata kriterije izbora tema, *scenario,* detalje postavljanja na scenu, igru glumaca, dekor, osvetljenje i fotografiju, krajnju montažu itd. U tom stadiju, glavni element je zaplet. Autor televizijskog feljtona se nalazi pred drukčijim problemom nego autor knjige. Knjiga je proizvod, televizijski feljton je tehnika. U ovom poslednjem slučaju autor piše skup poglavlja (od 20 do 30) koja se beleže na video-traci; sledeća celina se zatim radi vodeći računa o:

1. indeksima gledanosti,

2. igri glumaca (usled izvanredne igre, sporedna uloga može da stavi u zasenak glavnog glumca),

3. cenzuri (kulturni i politički nadzor svake vrste koji vlada u datom trenutku).

Indeks gledanja je povratna sprega koju TV gledalac daje stanici emitovanja, a ova autoru. Televizijski feljton je već upoređivan sa brodom koji se pusti u more bez tačnog odredišta. Publika igra ulogu „kopilota" jer, u izvesnoj meri, ona takođe upravlja spektaklom. Njena reagovanja zaista menjaju sudbinu ličnosti i određuju čak i završetak priče. Producent učestvuje u izgradnji celine, pošto je on taj koji odobrava fondove i tehničku ekipu. Najzad, reditelj feljtona obezbeđuje postavku na scenu. Konačni proizvod se javlja kao kolektivna tvorevina koja udružuje autora, producenta, reditelja, glumce i publiku; on se rađa iz kreativnih sposobnosti mnogih ličnosti udruženih jednim visoko produktivnim stimulansom. Takva „industrijalizacija" aktivnosti ima bez sumnje kao posledicu obavezu Produkcije da planira svoj rad i da dela u saradnji sa ostalim odeljenjima televizijskog kanala. Pošto televizijski feljton u nekim svojim aspektima ima oblik komercijalnog proizvoda,

preporuke odeljenja za marketing, na primer, veoma su važne. Mesečni troškovi proizvodnje su visoki i televizijski kanali su primorani da u svojim programima ustupe mesto reklamama ukoliko žele da im investicije budu rentabilne.

Zatim, *distribucija - konzumacija:* ovaj sektor obuhvata ukupno trajanje serije (šest meseci, prosečno), vreme prikazivanja (sadržaj svakog feljtona određuje se u funkciji njegovog vremena prikazivanja na televiziji). U 19.00 odvajamo se od stvarnosti i uticaj izmišljenog raste. Nasuprot tome, neorealistička tendencija se ocrtava, ličnosti su verovatnije, dakle složenije na psihološkom planu. Vodi se računa o indeksu praćenja koji je posebno važan u tom vremenskom terminu.

Najzad, postoje karakteristike *na planu komunikacije:* jezik, struktura, poruka, itd. Brazilski televizijski feljton odražava sliku društva - složene strukture, sirovog materijala na koji čovek interveniše svojim idejama ili svojim ponašanjem.

Čovek pokušava da objasni prirodu društvenih pojava sa kojima se sukobljava i njihove posledice, počev od sistema ideja koje predlaže. Ove ideje, zatim, utiču na viziju koju akteri produkcije daju o svetu, dok sistemi ponašanja osvetljavaju oblike odnosa kolektivne prirode koji se uspostavljaju između društvenih aktera u obavljanju njihovih društvenih delatnosti. Kombinacija ova dva sistema čini ideologiju, nivo organizacije poruka, koja se obično javlja istovremeno i u obliku i u sadržaju TV novele.

Feljtoni koji postižu najveći uspeh su svakako oni koji obrađuju društvene probleme i konflikte našeg doba, jer daju gledaocu mogućnost direktne identifikacije u pogledu vremena, akcije i mesta. TV novela je sredstvo izražavanja koje iznosi bogatstvo ljudskog senzibiliteta, a istovremeno i dragocene kulturne informacije prikazujući društvenu stvarnost kao što su postojanje klasa i društvenih funkcija, profesija, vrednosti, načina života, običaja, itd. Tako je gledalac ponovo stavljen u norme društvenog života koje je društvo kojem on pripada uspostavilo. Da bi bolje prikazali šarolikost društvenih odnosa, producenti TV novele integrišu u

svoju priču svakodnevne doživljaje prosečnog Brazilca neprekidno rastrzanog između sna i jave.

Glumci, neosporno, stiču popularnost preko ličnosti koje tumače – postaju akteri koji šire izvestan oblik kulture. TV novela na taj način doprinosi jačanju etičkih i religioznih stavova brazilskog društva, njegovog ukusa, lestvice vrednosti i psiholoških dispozicija.

Ukoliko se baci kritički pogled na TV novelu, može se osloniti na analizu koju je dao Alhidas Hreimas. TV novela se može uvek proučavati, počev od glavnih ličnosti. Svaki protagonist je jedan društveni predstavnik, a grupa predstavnika može da ispuni jednu istu funkciju. Na primer, tri glumca koji igraju pozitivne uloge: pomoći svom bližnjem, činiti dobro, učiniti nešto za dobrobit drugog, zajedničkim crtama čine ono što se zove „dejstvo".

Kao nijedan drugi tekst, TV novela može da ima bar šest „dejstava":

D1 – subjekt ili heroj,

D2 – cilj radnje,

D3 – mozak akcije ili

D4 – izvršilac radnje,

D5 – pomoć ili podrška i

D6 – rival ili izdajica,

što omogućava da se zamisli sledeća shema: jedna ličnost (D1) iz materijalnih razloga ili ne (D2) učini nešto (D3) što koristi nekom trećem – pojedincu ili društvu (D4); usput će dobiti nadoknadu (D5) ali će se i sukobiti sa preprekama (D6).

Glumac može da preuzme jednu ili više uloga u isto vreme, i da bude u izvesnom odnosu sa drugim ličnostima. Ovaj odnos može biti jednostavan, kada sadrži samo dva elementa. U datom odnosu, elementi mogu da predstavljaju zajedničke karakteristike (spajanje) ili suprotne (razdvajanje). Razdvajanje može da bude suprotno ili kontradiktorno, *belo* i *crno* imaju zajedničku boju; istovremeno, *belo* je suprotno *crnom*, i

kontradikcija *belog* je *ne-belo* (bilo koja boja, uključujući tu plavičasto belo). Tako, jedan glumac može biti *pošten*, a drugi *nepošten*. Ali oboje mogu postati *nepošteni*, što bi bilo kontradiktorno prvoj kvalifikaciji. Ovaj logični ram uključuje „igru maski", izmenu uloga, promenu „dejstva" i njegova nam analiza omogućava da pokažemo neke kolektivne nesvesne reakcije koje ostaju nezapažene pri površnom posmatranju.

Tako, odnosi među ličnostima idu od prostog ka složenom. Oni mogu biti:

1. odnosi društvenog položaja – to su oni koji prikazuju profesiju, bogatstvo, materijalna očekivanja, slobodno vreme,

2. odnosi među ličnostima – sa dominacijom sentimentalnih tema kao što su nedostatak ljubavi, porodične veze, ljubavni odnosi,

3. odnosi između činjenica i naracije,

4. odnosi između ličnosti različitog ponašanja,

5. odnosi grupa, tj. unutrašnji i međuodnosi malih ili velikih društvenih grupa.

U pogledu strukture, vodeći računa o pokretljivosti kamere, osnovni model televizijskog feljtona bazira se na dihotomijama: postoje prostorne opozicije i suprotnosti načina života. Kamera se pomera s jednog mesta na drugo; svaki prostor odgovara jednoj grupi koja pripada jednoj društvenoj klasi i jednom sloju određenog doba starosti koji se sukobljavaju sa jednim specifičnim problemom.

Televizijski feljton uvek počinje tako što nam pokazuje jednu na izgled dobro organizovanu situaciju. Kasnije se otkriva postojanje konfliktnih odnosa između ličnosti i, na kraju, sve se sređuje: rešenje konflikata je, ako ne otkriveno, bar nagovešteno. Otkrivaju se prema tome tri momenta u odvijanju priče; organizacija – dezorganizacija-reorganizacija. Ovaj poslednji stadij postiže se kada harmonija vlada među protagonistima drame, u momentu razrešenja krize i kada pozitivne vrednosti trijumfuju. Tok akcije se uspostavlja u funkciji vitalnih vrednosti i moralnog kôda društva. Njihovo

kršenje je uzrok neprilagođavanja i konflikta. Društvo uglavnom teži da ponovo potvrdi svoje dominantne vrednosti i predstavlja ih kao da one „prirodno" dolaze od uspostavljanih situacija, tako da njihovo kršenje vodi takođe „prirodno" ka nesreći.

U tim vrednostima porodica zauzima najvažnije mesto. Što se tiče pojma „sreće", on je uglavnom iznad pojma „bogatstva" – mada je jedan često uslov za drugi. Gledalac je tako doveden u situaciju da prihvati postojanje jednog stereotipnog sistema društvenih vrednosti – ideje da „dobro trijumfuje nad zlom", na primer – opravdavajući društvena pravila koja važe i odgovaraju na očekivanja društva. Dobro trijumfuje, ljubav je kraljica i tako se ponovo ravnoteža uspostavlja. Grešnici su kažnjeni i gledaoci mogu radosni da se vrate svojim svakodnevnim dužnostima.

Fenomen komunikacije proizlazi ovde iz momentalne identifikacije sa stvarnošću. TV novela emituje ono što gledalac očekuje da ona saopšti. Opšti uspeh tog oblika masovnog komuniciranja lako se objašnjava: efekat poruke deluje posredstvom podataka sa kojima se gledalac odmah identifikuje i koji imaju snagu svake prefabrikovane slike.

Zato je pojam kreativnosti ovde vrlo relativan. Autor TV novele ovde brine ne samo o zapletu, već i o njenom vizuelnom i auditivnom sadržaju. On piše dijalog i daje uputstva o vizuelnoj kompoziciji, dekoru i kretanju glumaca. On je u direktnom kontaktu sa publikom, jer je televizijski feljton sredstvo komuniciranja i može, zbog te činjenice, da trpi stalne modifikacije. Da bi odredio psihološki razvoj svojih ličnosti, autor radi u saradnji sa rediteljem koji, uvek vrlo zauzet snimanjem pet ili šest poglavlja koje treba da preda svake sedmice (u stvari, on ih snima u bloku, a ne jedan po jedan), teži da postane običan tehničar, i čak, u izvesnim slučajevima, član ekipe kao i ostali.

Vidimo, dakle, da se TV novela javlja kao *tekst* koji je razvijen u govor, tj. kao jedna organizovana celina materijalnih oblika (slike u pokretu, muzika itd.). Tekst ima dva aspekta: storiju i audiovizuelni jezik. Storija, to

je priča o onome što se događa u fiktivnom svetu feljtona. Audiovizuelni jezik je skup kadrova. Svaki kadar je slika koja se u neprekidnom pokretu razvija od trenutka kada kamera počinje da snima dok se ne zaustavi.

Kreativnost se pojavljuje na nivou korišćenja vizuelnih, auditivnih i verbalnih elemenata. Kako smo videli, vizuelni čin se obrađuje na različite načine, prema specifičnostima svakog vremenskog prikazivanja. U 19 sati, iluzija je kraljica. Kamera izbegava krupne planove, izbacuje se realizam. To je čas kada deca gledaju televiziju, a cenzura preporučuje da se ona poštede slika sa bračnim i društvenim problemima kao što je preljuba, na primer. Lica su pristojno obučena, nema scena bede, stanovi su čisti. Televizija ispunjava svoju didaktičku ulogu. Beda je ovde ocrtana u svom najdostojanstvenijem vidu, a istaknuti su i njeni pozitivni aspekti. Slika će se zaustaviti na skromnoj ali pristojnoj sobi koja će poslužiti kao model gledaocima koji se nalaze u istim uslovima.

U 20 časova režija postaje neorealistička, u smislu koji joj daje italijanski film. Zlo se pojavljuje u okviru koji ne ostavlja nikakvu sumnju u svoju neprijateljsku prirodu; novi bogataši u vili kičerajskog stila, itd. Auditivni jezik nadgrađuje sliku. Slavni kompozitori i muzičari učestvuju pronalaženjem odgovarajuće muzičke teme za svaku od glavnih ličnosti. Uspeo feljton automatski lansira muziku koja ga prati i prodaja ploča silovito raste. Uvek u auditivnom domenu, pribeležimo usput da nedostatk zvuka stvara efekat napetosti; promena zvuka, na primer, omogućava da se nasluti da će se važan događaj odigrati.

TV novela se drži istovremeno realizma (prenošenje svakidašnjice na video), i svog uticaja na gledaoca da bi prihvatio prezentirane modele, gura ga da kupi svaki proizvod koji se hvali u reklamnim intervalima i čak, u izvesnim slučajevima, da se bavi sportom – u *Igrajte sa mnom* prikazuje plesni studo i sugeriše mu da pazi na svoj fizički izgled i u istom duhu da kupi sportsku opremu.

Feljton se oslanja na očite istine, preterano naglašavanje, ponavljanja. Ovo sredstvo favorizuje istovremeno linearni razvoj i spontanost komunikacije, i zato ga naveliko koriste *mass media*. To je novi tok, jedno ponavljanje, novi vid komunikacije uobičajenim kanalom. Ovaj postupak će uvek biti oblik imitacije, jer se ono što nam se prikazuje neprekidno ponavlja, bez obzira na stepen originalnosti, umetnosti i invencije koja mu se dodaje.

Brazilskoj TV noveli, koja se smatra fenomenom društvene komunikacije, može se pristupiti iz više uglova. Ona zaista čini kompleksni „značajni mehanizam", materijalnu konstrukciju koja nosi značenje i predstavlja jedan način viđenja predmeta. Ali ono što je pred TV publikom je više „predmeta", jer je celina uvek složena. Želimo time reći da će se, počev od našeg gledišta, od mesta gde se nalazimo stvoriti predmet. Ako pođemo od sadržaja, stići ćemo do *poruke*, ukoliko, nasuprot tome, pođemo od totalne *strukture*, od unutrašnje igre mnogobrojnih oblika i sadržaja uzetih kao značajni mehanizmi (kodovi, jezici, ideologije) koji su stvorili poruku, TV novela će biti teorijska konstrukcija koju je jedno drugo stanovište stvorilo. Svaki pristup je punovažan. Dovoljno je posmatrati „predmet" na kritički način i biti sposoban objasniti ga.

Što se tiče telegledaoca, njegovo učešće je zabava. Za njega je TV novela igra koja stavlja u pogon ljudska osećanja koja se lako mogu asimilovati iziskujući samo slabo intelektualno učešće, ali, nasuprot tome, mnogo emocija. Malo brinući o većoj ili manjoj psihološkoj koherenciji ličnosti, on traži da pobegne putem sna iz teške realnosti života punog zamki. Gledalac prati na svom malom ekranu prestavu primarnih osećanja i osnovnih poriva ljudskog bića, kao što su strast, delirijum i izbacivanje iz ravnoteže. Odslikavanje opštih mesta, srednje klase velikih gradova, njihovih drama i njihovih težnji, preterani sentimentalizam koji karakteriše ovu vrstu feljtona, naveliko osvaja Brazilce. Tako su mnogobrojni televizijski feljtoni inspirisani mitom Pepeljuge, na primer. Njihova komunikaciona snaga proizlazi iz toga što odslikavaju istraživanje, više

ili manje svesno, društvenog penjanja koje će omogućiti ličnostima da prevaziđu sopstvene klasne uslove i sopstvene granice. Oni prevode naš svakodnevni san.

Veliki deo magije ovog spektakla dolazi, bez ikakve sumnje, od njegovog emitovanja u epizodama, postupka koji je uvek uživao naklonost publike. Prema nekim kritičarima, TV novela je stigla do svoje tačke zasićenja u Brazilu, dok je za druge ona u toku sporog obnavljanja, ništa ne gubeći od svoje primarnosti kod gledalaca. Godine 1978, Rede Globo iz Rio de Ženeira je emitovao jedno slobodno delo modernog pisca, Lauro César Diniz-a, nazvano *Magično ogledalo - ljubavni koktel.* Pokušavajući da uspostavi kontrapunkt između realnosti i fikcije, autor uzima za temu samu TV novelu, pokazujući intimni život autora, glumaca i reditelja koji oko nje gravitiraju. Naslov *Magično ogledalo* se odnosi na ekran i na televizijsku mašineriju a *Ljubavni koktel* je ironična aluzija na osećanje prisutno u svim feljtonima, kao da se ovaj žanr definitivno pretplatio na romantiku. Ali, zbunjeni odsustvom linearne potke, prosečni TV gledaoci nisu prihvatili emisiju, i zabeležen je pad indeksa gledanosti. TV novela je TV novela.

(„Diogène, br. 114, April-Jun, 1981,
Pariz, Gallimard)

Prevela s francuskog
Nada Obradović

Dr Mario Plenković

MOGUĆNOSTI I PERSPEKTIVE RAZVOJA RADIJA

Kada se u Beogradu prije niz godina na međunarodnoj konferenciji razgovaralo o perspektivi radija u 80-tim godinama, onda su konstatirane slijedeće perspektivne mogućnosti daljeg razvoja radijske javne komunikacije:

1) dalja demokratizacija javnog radijskog komuniciranja,

2) s tim u vezi decentralizacija u sistemu upravljanja,

3) opća planetarizacija radijskog komuniciranja zbog usavršavanja radijskog hardvera i

4) prijelaz sa sistema jednosmjernog na dvosmjerno komuniciranje.

Tretirajući danas ponovno ovu futurološku temu o perspektivama razvoja radija u nas i u svijetu nužno je najprije se osvrnuti na ondašnje procjene i tek nakon toga se upustiti u dalje racionalne prognoze na osnovi ekstrapolacije hardverskih i softverskih izgleda radijskog komuniciranja do kraja ovoga stoljeća.

Procjena da će se radio u nacionalnim i međunacionalnim okvirima dalje podruštvljavati i demokratizirati, kako programski tako i tehnološki, pokazala se u potpunosti točna, jer se radio u svim zemljama demokratizira. Na relaciji unutar država i nacija vrši se tako sve veća profilacija radijskih programa. Naime, radio želi da bude u što većoj funkciji životnih potreba i interesa građana. S tim u vezi je primijećena i sve veća participacija građana ne samo u prijemu nego isto tako i u diseminiranju informacija. Zahvaljujući svemu tome i ekstrapolirajući te trendove može se konstatirati da će se radio sve više pretvarati u javnu diskusionu tribinu građana radi usuglašavanja njihovih stavova i međusobnog razumijevanja.

Što se pak decentralizacije sistema upravljanja radiom tiče, i to se predviđanje pokazalo realnim, jer raniji centralizirani državni sistem upravljanja sve više se zamjenjuje sistemom nacionalnih, regionalnih i strukovnih reguliranja radijske službe. Kao što sadašnje stanje u tom pogledu daje naslutiti, čini se da će se procesi decentraliziranja uprave radija i dalje nastaviti, jer svugdje u svijetu bilježimo činjenicu sve većeg pojavljivanja lokalnih stanica.

Problem planetarizacije radija je također dobro uočen. S obzirom na sadašnji razvoj i daljnja tehnička usavršavanja radijskog prijenosa signala (satelitski sistemi, kabelski sistemi itd.) može se konstatirati da će se usporedo s maksimalnom demokratizacijom i decentralizacijom radija razvijati i procesi njegove informacijsko-tehnološke unifikacije. Naime, lokalna, nacionalna i općeljudska razina javnog komuniciranja će se na zadovoljavajući način dijalektički prožimati. Svijet će se, zahvaljujući neslućenom tehničkom razvitku u prijenosu signala, nužno kretati ka slobodnijem protoku informacija, a to je pretpostavka kako za bolje razumijevanje pojedinaca i nacija međusobno, tako isto i za stvaranje demokratskog, racionalnog svjetskog javnog mnijenja u oblicima sve dubljeg političkog povezivanja naroda u jednu općečovječansku zajednicu.

I, na kraju, valja konstatirati da se ostvarilo i tehnološko predviđanje da će radio do kraja XX stoljeća zamijeniti svoj dosadašnji oblik monološkog, jednosmjernog diseminiranja informacija dvosmjernim dijaloškim oblicima. Istinu govoreći, mi se danas tek nalazimo u revolucionarnim transformacijama monološkog radijskog diskursa u dijaloški i polifonijski diskurs, ali su ti procesi afirmirani i danas postaju dominantan oblik razmišljanja i ponašanja kreatora radijskog izraza i radijske retorike.

Što se sada, na osnovi ovoga što je ostvareno i prognozirano, može reći za razvoj radija u slijedeće dvije decenije, tj. do njegova ulaska u XXI stoljeće?

Promatrajući radio u razvoju sistema javnog komuniciranja uopće, može se pretpostaviti da će radio u trećoj informacijskoj revoluciji, koja je već otpočela,

postati zaista planetarni sistem telediskusije građana. Zahvaljujući razvitku hardverskih prijenosnih sistema radio će na početku XXI stoljeća omogućiti verbalnoj komunikaciji potpunu pobjedu prostora i vremena. Naime, ljudi će podjednako moći verbalno komunicirati u sve tri vremenske dimenzije i na cijelom prostoru što ga mogu percepirati (pa čak i do krajnjih kozmičkih prostranstava). Kao što je poznato, na početku svoje povijesti, kad su tek osvojili verbalnu komunikaciju, ljudi su mogli da zvučno komuniciraju samo u prezentu i na vrlo skučenom prostoru (50-100 m udaljenosti). I u tim komunikacijskim okvirima svijet je ostao sve do izuma sistema daljinskog verbalnog komuniciranja pomoću elektronskih prijenosnih uređaja. Najprije, i to zahvaljujući izumu magnetskog zapisa zvuka, čovjek je pobijedio dimenziju prošlosti, pa je mogao komunicirati i sa prošlim generacijama koje su iščezle a ipak ostavile svoje akustičke poruke. Nakon toga, pojavom bežičnog prijenosa radijskog signala početkom XX stoljeća, došlo je i do konačne pobjede prostora. Naime, otada ljudi s lakoćom komuniciraju na velikim razdaljinama. Danas se te tehničke tekovine konačno ustaljuju i stvaraju se praktični hardverski sistemi koji omogućuju ljudsku verbalnu komunikaciju u svim vremenima i svim prostorima. Zahvaljujući tim znanstveno-tehničkim tekovinama stvaraju se realne pretpostavke i za proširivanje društvene zajednice do općečovječanske zajednice na cijeloj planeti. Povijesti su poznati plemeniti projekti utopista koji su svojom ingenioznošću davno prije pretpostavljali prevladavanje klasnih i nacionalnih okvira u jednom jedinstvenom čovječanstvu, ali se njihove koncepcije nisu mogle ostvariti. Ne zato što su bile neispravne, nego prvenstveno stoga što za njih nije bilo nužnih tehničkih pretpostavki, u prvom redu upravo zbog toga što nije postojao takav jedinstveni sistem javnog komuniciranja kao što su radio, televizija, suvremene elektronske novine i drugi sistemi brzog i potpunog razmjenjivanja informacija. I Marks je uvijek upozoravao da ideje postaju realne snage kada u potpunosti zahvate mase. Prema tome, može se bez pretjerivanja reći da i o sistemu javnog komuniciranja ovisi kada i kojim tempom će se ostvarivati humaniji i viši oblici ljudske zajednice.

Kao što je poznato, danas je i tehnički razrađen jedan sistem sveobuhvatnog i efikasnog javnog komuniciranja u području razmjene znanstvenih informacija. To je UNISIST sistem koji je prvi prototip svjetskog sistema javnog komuniciranja. On se, kao što nam je svima poznato, malo pomalo, i unatoč nerazumijevanju pojedinih vlada i zatvaranju nacionalnih informacijskih sistema, razvija. I on će nužno pridonijeti daljem proboju novog svjetskog sistema javnog komuniciranja na bazi pune ravnopravnosti informacijskog protoka demokratičnosti, objektivnosti i odgovornosti uz poštivanje osnovnih ljudskih prava. Uvođenje svjetskog informacijskog sistema se političkim sljepilom može samo kočiti ali ga se nikako neće moći zakočiti. Da je to istina, možemo vidjeti i na slučaju razvoja Gutembergova sistema tiskanja. Prije njegove pojave sve su informacije bile zatvorene, tajne, elitne i pohranjene u rukopisima (skriptama) koje je posjedovao samo mali broj ljudi. Međutim, čim se tisak pojavio u XVI st. on je u potpunosti revolucionirao pisani diskurs i demokratizirao ga do te mjere da je danas pisana informacija praktički dostupna svakom građaninu. To što je onda učinio Gutemberg danas dalje čine radio, televizija, kompjutori i drugi elektronski mediji javnog komuniciranja. Nitko prema tome neće moći zaustaviti tokove treće informacijske revolucije.

Kao što vidimo i prema najnovijim projektima, primjer izvještaj Mekbrajdove komisije (UNESCO) *Mnogo glasova - jedan svijet*, planetarizacija i demokratizacija radija je poprimila već tehničke i pravne konture, te se o uspostavljanju novog informacijsko-komunikacijskog sistema vec raspravlja i u organima kao što su Ujedinjeni narodi.

Zahvaljujući svemu tome danas se stvarno shvaća kako je informacija najveće bogatstvo jednoga naroda, da je informacija moć (dokaz su za to Švicarci, Japanci i drugi narodi koji nemaju prirodnih sirovina, a ipak svojim radom i stvaralaštvom prestižu one koji imaju velike rezerve resursa a nemaju potrebnog informacijskog fonda). Prema tome, izgradnja sistema javnog komuniciranja predstavlja prioritetne zadatke svakoga društva i svjetske zajednice kao cjeline, jer je za društvo

komunikacijski sistem isto što u organizmu predstavlja centralni nervni sustav.

Kad je posebno riječ o samoupravnom socijalističkom društvu kao što je naše, onda se pred njega u još imperativnijoj formi postavlja problem izgradnje sveobuhvatnog sistema javnog informiranja i komuniciranja, budući da se tek u sprezi modernog komunikacijskog sistema i samoupravne društvene organizacije najefikasnije mogu ostvariti svi ti povijesni i progresivni tehnički i društveni zahvati u smislu što boljeg i potpunijeg međusobnog povezivanja ljudi. Za nas zato uopće ne bi smjela biti alternativa da ili ne ići na maksimalni razvoj i demokratizaciju sistema javnog komuniciranja i u njemu radijskog podsistema, nego bi trebalo sve tehničke, financijske i društvene snage usmjeriti u izgradnju jednog takvog sveobuhvatnog sistema.

Kao što je poznato, Jugoslavija je bila jedna od prvih zemalja u svijetu koja se zalagala za izgradnju novog privrednog svjetskog sistema. Danas se isto tako među prvima zalaže i za izgradnju novog informacijskog svjetskog sistema, jer uviđa da se bez dobre komunikacije, bez brzog protoka informacija, bez dvosmjernosti i totalnosti komuniciranja ne može ostvariti ni novi privredni sistem, budući da su uvijek u povijesti politički i privredni sistemi bili u funkciji komunikacijskih sistema kao što su, obrnuto, i komunikacijski sistemi uvijek u punoj povezanosti s društvenim i privrednim sistemima.

Ako je, dakle, planetarizacija, demokratizacija i samoupravna transformacija društva i njegova komunikacijskog sistema ne samo realna pretpostavka daljeg razvoja društva, privrede i sistema javnog komuniciranja, nego i stvarnost koja se pomalo ostvaruje, onda je nužno da se u tom pravcu usmjere daljnje mjere za afirmaciju modernog komunikacijskog sistema.

S obzirom na posebnu novinu koja se očekuje u slijedećoj deceniji, to je potpuno premašivanje jednosmjernosti u javnom komuniciranju. I taj je zahtjev teoretičarima komuniciranja već ranije bio evidentan.

Međutim, on se nije mogao ostvariti zbog nerazvijenosti sistema komuniciranja, posebno njegova hardverskog podsistema. Kako je danas tehnički i taj problem riješen, nužno je dosadašnji sistem jednosmjernog komuniciranja zamjenjivati dvosmjernim sistemom. Jednosmjernost, kao što je poznato, pogoduje klasnom i državnom raslojavanju čovječanstva, pa prema tome pogoduje i sistemima zatvorenog komuniciranja u kojima manjina (vladajuća klasa) „informira" stanovništvo o onim informacijama koje su poželjne samo s njenog stajališta. Na taj se način istina vjekovima u sistemima javnog komuniciranja prikrivala, iskrivljavala ili direktno negirala. Što sve nije učinjeno da se čuje i druga strana (audiatur et altera pars), ali je protivna strana uvijek sprečavala slobodan protok informacija i na taj način čuvala svoje parcijalne, klasne interese. I to je bilo moguće sve dok se tehnički nije ostvarila mogućnost dvosmjernog komuniciranja na daljine. Zato je sasvim razumljivo što se danas više ne može sprečavati razmjena informacija ometanjem prijema radijskih poruka ili sličnim sistemima. Umjesto, dakle, negativnog restriktivnog odnosa prema informacijama radio i ostali sistemi javnog komuniciranja zato trebaju prilaziti oblicima zdrave konkurencije, tj. oni se moraju boriti za objektivnost, istinitost informacije, a na bazi okupljanja najširih slojeva građana koji na radiju kao svojoj tribini razmjenjuju iskustva, raspravljaju o svim problemima i, zahvaljujući mehanizmima usuglašavanja stavova, sporazumijevanju i postizanju konsenzusa, dolaze do najoptimalnijih informacija koje postaju podloga za racionalno donošenje odluka i ponašanje u svim sferama rada, života, društvenog upravljanja i samoupravljanja. To je *conditio sine qua non* i za dalji razvoj samoupravljanja koje postaje općeplanetarni društveni sistem.

S obzirom na ono što neposredno dolazi mislim da je upravo ta samoupravna preobrazba radija najvažnija karakteristika bliske budućnosti. Naime, u predstojećim godinama će se do kraja napustiti sistem tzv. dirigiranog, jednosmjernog komuniciranja putem radija i sve više će se uvoditi sistemi dvosmjernog dijaloškog induktivnog komuniciranja što je posebno nužno u samoupravnim

socijalističkim društvima koja ostvaruju povijesni korak naprijed da čovječanstvo konačno pređe iz vremena kada je manjina vladala većinom u novo doba kada će prvi put biti ostvarena maksima *Vox populi, vox Dei.* Kako je dvosmjerno induktivno komuniciranje realna pretpostavka i konačne pobjede samoupravljanja, to se na principu *dvosmjernosti i induktivnosti* treba da zasnivai sadašnja preobrazba sistema javnog komuniciranja od sistema za informiranje, obavještavanje radnika u sistem samih neposrednih proizvođača za njihovu vlastitu razmjenu iskustava i racionalno donošenje odluka na bazi usuglašavanja, sporazumijevanja i konsenzusa.

No, da bismo mogli krenuti još jedan korak dalje u pravcu samoupravne transformacije radija, nužno je modelirati sistem radijskog komuniciranja prema tome povijesnom stajalištu da sistem radijskog komuniciranja bude vlasništvo neposrednih proizvođača, njihovo sredstvo za racionalno sporazumijevanja i permanentno korigiranje stavova koje praksa više ne podržava. U knjizi *Demokratizacija masmedija* ja sam još 1980. razradio jedan opebilni model samoupravne transformacije svih suvremenih medija, pa tako i radija. Taj model je sada još aktualniji nego što je bio prije tri godine. Ukratko ću navesti njegove konture.

Gotovo na istim stajalištima, da samo istaknem, stoje T. Kurtović, F. Vreg, P. Novosel i drugi naši komunikolozi koji polaze od osnovnog principa induktivnog procesiranja informacija. Dok su svi stari klasni modeli bili deduktivni, oktroirani, koji su informacijski tok usmjeravali odozgo prema dolje, iz centra prema periferiji i smisao im je bio samo da građani budu pasivni primaoci odaslanih informacija „radi znanja i ravnanja", samoupravni model se bazira na principu induktivnog procesa informacija. To je njegova kardinalna i povijesna razlika i prednost, jer, zahvaljujući induktivnom uopćavanju informacija, informacije koje se nalaze u javnom kanalu permanentno su izložene provjeravanju od strane svih građana. U tom se procesu one oslobađaju vlastite slabosti i nakon verifikacije na nizu horizontalnih instanci kao i na nekoliko bitnih vertikalnih prečišćivača dobivaju

dignitet objektivnog rukovodstva za praksu. S druge pak strane, takve uopćene informacije na potpuno demokratskoj osnovi nisu više ove ili one grupe ili sloja, nego najširih narodnih slojeva. Prema tome upravo zahvaljujući primjeni principa induktivne strukturacije informacija ostvaruje se povijesna intencija da cijela društvena zajednica bude istinski autor valjanih informacija i svih bitnih odluka što su donesene na takvim informacijama.

Kao što je poznato, ovaj princip induktivne generalizacije i vrednovanja informacija tehnički ne bi bio izvodiv kada ne bi postojao takav hardverski sistem koji omogućuje da se monolog u javnom komuniciranju zamijeni *dijalogom*. No čim je radijska tehnika uspješno riješila i taj problem pred društvom je otvorena neslućena perspektiva neposrednog demokratskog komuniciranja na velikim daljinama. Treba samo sada iskoristiti te mogućnosti i strukturirati sistem javnog komuniciranja u nekoliko stratifikacijskih mjesta gdje se informacije usuglašavaju i posreduju.

Koliko bi samoupravni induktivni sistem javnog komuniciranja trebalo da ima stratifikacijskih podsistema? Prema našem mišljenju, i posebno s obzirom na naše specifične društveno-političke i nacionalne potrebe, novi samoupravni radijski sistem bi trebalo da se sastoji od sedam hijerarhijskih podsistema u kojima bi se mogla obavljati potpuna verifikacija svih induciranih informacija. Prva i najšira razina radijskog javnog komuniciranja je komuniciranje unutar radnih organizacija. Dosadašnji sistemi razglasa bi u tom smislu trebalo da se transformiraju u javne tribine na kojima se mišljenja iznose i ujedno podvrgavaju javnoj kritici, te tako dolazi do zajedničkih stavova na demokratskim osnovama. Druga razina radijskog komuniciranja je mjesna zajednica koja osim radnih obuhvaća i sve životne probleme građana. Ta lokalna radijska mreža se, kao što je poznato, sve više širi i dalje će se širiti u tribine građana koji mogu na jednom zajedničkom mjestu (radijskoj tribini) da rasprave sve svoje životne, rekreativne, zdravstvene, stambene i druge probleme. Treća razina uopćavanja informacija u sistemu radijskog javnog komuniciranja je općinska. Na toj se razini

nužno moraju usklađivati posebni interesi raznih radnih organizacija i mjesnih zajednica, pa je nužno da se redakcije općinskih radijskih stanica osposobe za takav složen i odgovoran sistem induktivnog uopćavanja informacija koje će predstavljati ono zajedničko što sve građane na određenom teritoriju međusobno povezuje i potiče ih na zajedničke akcije. Četvrta razina je regionalni podsistem u kome se taj proces dalje nastavlja u smislu pronalaženja onoga što širu regiju povezuje u jedinstvenu radnu i životnu sredinu. Na petoj, republičkoj (nacionalnoj) razini se u procesu indiciranja informacija otkrivaju zajednički interesi naroda i narodnosti koji žive u dotičnoj republici, pronalaze perspektive za koje se cijela zajednica zalaže radi ostvarivanja višeg standarda i kulturnijih uvjeta rada i života. Budući da je cijela jugoslavenska zajednica federacijska, tj. zajednica zbratimljenih naroda i narodnosti, na šestoj federacijskoj razini ostvaruje se najviša razina uopćavanja zajedničkih potreba, interesa i stavova, što postaje baza zajedništva, zajedničkih napora, zajedničke borbe i zajedničkih pregnuća. I ta zajednička informacijska baza je ono istinsko zajedništvo u svim svojim vidovima. To zajedništvo više nije nametnuto niti iznuđeno niti predstavlja majorizaciju, odnosno eksploataciju jednih od strane drugih, nego *modus vivendi* najracionalnijeg zajedničkog življenja u uvjetima različitih nacionalnih, kulturnih i drugih povijesnih specifičnosti. Kako ni Jugoslavija nije apsolutna društvena zajednica, nego samo jedan od segmenata općeljudske zajednice, to se na razini sedmog segmenta informacijskog induciranja ostvaruje sveopća povezanost Jugoslavije s drugim zemljama i cijelim svijetom. Kao što je poznato, Jugoslavija se ne zatvara nego postaje otvorena, demokratska društvena socijalistička zajednica koja informacijski daje i prima, tj. koja je komunikacijski aktivna.

Interesantno je napomenuti da se sa stajališta ovoga modela danas raspravlja i u okvirima Ujedinjenih naroda kad se želi uspostaviti svjetski komunikacijski poredak. Kao prvi impuls u tom smislu se razmišlja o stvaranju jedne radijske stanice OUN koja bi emitirala samo ono što je općeprihvatljivo i za što se opredijeli najveći broj

zemalja članica. Ta stanica bi mogla putem satelitskog prijenosa signala ostvariti planetarnu komunikaciju na svim poznatijim jezicima. U drugoj etapi bi se putem radija mogao ostvariti i teleparlament, tj. časovito postizanje suglasnosti i konsenzusa, odnosno testiranje svjetske javnosti u vezi sa svim bitnim svjetskim pitanjima i bez sazivanja Generalne skupštine. Sadašnji sistem usuglašavnja stavova u eurovizijskoj mreži, kad se radi o ocjenjivanju prezentiranih pjesmi, najbolji je primjer koliko se brzo taj postupak može ostvariti. Na osnovi toga komunikološki futurolozi predviđaju i kao četvrto u daljnjoj budućnosti uspostavljanje istinskog svjetskog predstavništva u okvirima Ujedinjenih nacija. Međutim, da bi se do toga željenog cilja došlo, nužno je da svaki narod pođe najprije od sebe i u vlastitim okvirima transformira stare komunikacijske sisteme.

Kao što se iz svega rečenog može razabrati, radio u naredna dva decenija očekuju revolucionarne promjene, promjene koje će ga dovesti u red prioritetnih društvenih potreba, jer će on, moderniziran i usavršen, postati solidna osnova jednog potpunijeg komuniciranja i lakšeg ovladavanja generacijskim fondom radnog iskustva čovječanstva.

Tomislav Gavrić

O SPECIFIČNOSTIMA RADIO-DRAME

I

Kao savremeno umetničko sredstvo izražavanja radio, na izvestan način, otkriva artističku formu teatra. Švajcarski istoričar pozorišta Oskar Eberle smatra da zvučne igre vode poreklo od formi religioznog teatra; u liturgiji Svete Petke, na primer, Pasija se ne predstavlja vizuelno već auditivno. U nekim od verskih igara, koje se još mogu videti kod primitivnih naroda Malezije, akteri – vrač i njegov pomoćnik – nalaze se u kolibi, nevidljivi, a ostali ispred kolibe slušaju poruku. Napuštajući pisani kod, radio nam prenosi jedan oblik oralne poruke. On je, neki kažu, projekcija za slepe; vizuelni prostor ustupa mesto sonornoj radnji. Bežeći od realizma radio nas odvodi u apstrakciju, ili kako bi Ludvig Vitgenštajn (Ludwig Witgenstein) rekao, u jezičke igre. Žan Polan (Jean Paulhan) je govorio o oralnoj poeziji koja bi odgovarala jednom kaligramu prostora. Radio može da proizvede utiske slične snovima. Fenomenološka analiza radija, po Gastonu Bašlaru (Bachelard), podrazumeva dva istovetna plana: plan svesnog i plan nesvesnog. Oni se otkrivaju slušaočevoj pažnji kao dva uzastopna stanja jednog istog procesa: uranjanja u logosferu, u predeo neprestanog delovanja reči. Radio je delotvoran za slepog slušaoca, a inspirativan za auditivnog i maštovitog. On je u neposrednoj vezi sa nesvesnim predelima čovekovih „produžetaka opštila". U mraku i na radiju reči postaju bogatije čak i od arhitekture. Tu se vraćaju sva svojstva gesta koji štampana stranica oduzima jeziku. Slušajući radio mi moramo da dopunimo sva naša čula, a ne samo čulo vida. Maršal Makluan (Marchall McLuhan) tvrdi da je uho hiperstatično u poređenju sa neutralnim okom, „uho je netrpeljivo, zatvoreno i isključivo dok je oko otvoreno, neutralno i asocijativno". Suprotno tome Bašlar tvrdi da vid kazuje mnogo stvari odjednom, dok uho vrši razumniju selekciju.

II

Emitovano u etar radio-dramsko delo nije samo „stvar" za jedno veče, još manje sredstvo kolektivne ceremonije, predstava u stolici. Efekti radio-drame protežu se do u beskonačnost, ona nema kulise. Radnja radio-drame je kao i svako mesto ovoga sveta: isečak celine predstavljen u beskonačnom horizontu. Scene se odvijaju svuda i na svakom mestu. Kroz igru se pokazuje da je svet scena našeg bivstvovanja, projekcija naše svekolike egzistencije. Ako je beskonačan prostor događanja u vremenu, onda se svet iskazuje kao mesto našeg delanja u situacijama. Gledaoci, takođe, učestvuju u radio-drami; oni su svedoci događanja, jer njihovo prisustvo je biće-u-svetu. Imaginarna scena nije predstavljanje stvarnog sveta, već je naprotiv, reprezentativna za svet scene i situacije uopšte. Scena oličava prostornost našeg, kako bi Martin Hajdeger (Heidegger) rekao, „u-svetu-biti". Ona je ovde i sada kao scena i kao igra; ono što se u njoj dešava prisutno je u jednom drugom vremenu i na jednom drugom mestu. Stolica i kut prostora su isto što i „ornament salona".

III

Ehologija (nauka o šumovima) dosta pomaže u komponovanju radio-dramske strukture; šumovi vozila u pokretu, galop konja, žuborenje reke, buka motora, metež gomile itd. omogućuju slušaocu koji se prepusti akustičkoj iluziji radio-drame da ne poseduje nikakve predstave vizuelnog karaktera. Njegovo privremeno duhovno odsustvo iz empirijskog sveta realnosti može se, uslovno rečeno, uporediti sa stanjem slušaoca klasične muzike. -„Estetička kontemplacija stvarnih predmeta"- veli Žan-Pol Sartr (Jean-Paul Sartre) - „jeste struktura paramnezije u kojoj stvarni predmet funkcioniše kao analogon sebe samoga u prošlosti". Dok slušamo neku Betovenovu simfoniju nama može smetati čak i prisustvo izvođača, jer nam oni, u neku ruku, nameću vizuelizaciju drugačiju od one koju bismo imali da je slušamo na radiju. Odlučujući efekat radio-drame nije, kako pokazuje Velerštof Diter (Wellerschoff

Dieter), rezultat „igre uloga" ili šumnih metafora, već sublimacije i rafiniranosti akustičkih kompozicija.

IV

U radio-studiju mogu se igrati pozorišni komadi naravno uz neminovna skraćenja kada su u pitanju dugačke sekvence. Sa vizuelnog gledišta, radiofonski teatar stvara kod slušaoca intimnu želju da radnja teče glatko; kad je reč o radiofonskom filmu stvar stoji nešto drukčije, jer je u njemu podela na sekvence komplikovanija i neminovno „razbijena" u manje blokove koji na taj način onemogućavaju kontinuirani tok vizuelizacije. Ritam pokreta scenske radnje, kako primećuje Etjen Surio (Etienne Souriau), rapidno zamenjuje ritam „mentalne slike". Gabrijel Žermine je još 1925. godine predviđao da će slušaoci u bliskoj budućnosti biti pretplaćeni na posebne radio-novine koje će svojim čitaocima, to jest slušaocima, pomoći da bolje razumeju radnju radiofonskog komada. Takođe će se, smatrao je, koristiti pripovedač-komentator koji će slušaocu opisivati scene. Danas se, međutim, raspolaže tehnikom koja omogućava promenu ambijenta; reč iskazana u replici ili šum mogu da promene smisao čitavog komentara; muzika može da pojača ili smanji intenzitet scene tako što se prvo snimi, pa onda emituje. Razvoj stereofonije povukao je za sobom i pitanje originalne muzike komponovane specijalno za radio-dramska izvođenja. Posle snimanja na ploču pa prelaska na magnetofonsku traku radio usvaja i neke osobenosti filmske tehnike. Epilog neke radio-drame može, slično filmskoj slici, da bude razrešen u zamračenom prostoru. Zvučni planovi se prenose na vizuelne; u mikrofon se transponuju srednji i krupni planovi. Žorž Godeber realizuje „psihološku montažu" Rasinove *Berenike*. Hose Bernar i Žan Vilfrid uvode stereofonski prosede: jedan mikrofon ili dva stereofonska kanala prelamaju se kroz monoauralno a odmah zatim binauralno slušanje.

V

Reditelj radio-drame mora da stvori zvučni prostor; on kreira prisustvo. Slušaočevo uho prevodi subjektivnu realnost „režući" deo zvučnog prostora koji, psihološki, postoji samo za njega. U radio-drami mikrofon evocira prostor prisustva; ono je za njega realnost našeg duha. On raspolaže postupcima koji modifikuju slušaočevu percepciju: nadimpresija, deformacija glasa, ubrzavanje i usporavanje glasa pomoću magnetofonske trake, muzički inserti koji stvaraju čudne zvuke, montaža itd. Reditelj kreira zvučnu arhitekturu; on je tvorac ritma. U svemu tome, naravno, dragocenu pomoć mu pružaju dramaturg, snimatelj tona i muzički saradnik. Žan Kokto (Jean Cocteau) je tvrdio da radio-dramu ne treba snimati u jednom dahu već kroz proces akumulacije zvučnog materijala; u tom slučaju radio-režiser je sličan filmskom režiseru sa kamera-stilom. Radio-reditelj mora da beleži na tekstu indikacije koje je zapazio tokom čitanja, a i ideju radiofonskog oblikovanja teksta drži u glavi od samog početka snimanja. Radiofonsku knjigu režije je mogućno neprestano dopunjavati.

VI

Radiofonski pisac mora imati u vidu neka pravila koja, na izvestan način, odvajaju njegov posao od posla pisca pozorišnog komada ili filmskog scenarija. Rečenice moraju da budu kratke, a dugačke sekvence razdvojene. On mora da piše tekst „visokim glasom" da bi slušalac bez većih napora razumeo strukturu dela. Sintaksa mora da bude tečna, diskurzivna, zvuk jednostavan ako se želi da odgovara stvarnosti, umeren u poetskom stilu. Radio-dramsko izvođenje je mogućno samo u okvirima jedne, konvencijom uspostavljene, formule. Dramska radnja ima formu pripovedanja koje se odigrava u fragmentima. Dijalog je kraći i kompleksniji nego u pozorištu ili pak u svakodnevnom govoru. Kritika je za *Mlečnu šumu* Dilena Tomasa (Dylan Thomas) utvrdila da poseduje „zvučnu verbalnu strukturu" koja stvara boje, mirise, dah vetra. Iako su danas u upotrebi svi načini pripovedanja (flešbek, unutrašnji glas, scene

snova itd.) slušalac mora sâm da pronađe Arijadninu nit pripovedanja i shvati gde scena počinje a gde se završava. Pisac može da pogreši ako piše samo dijalog zanemarujući ukupnu strukturu radio-drame. Pošto radio-drama ne prikriva tišinu već se iz nje rađa kao poseban događaj, ona traži kreativnog slušaoca. Ona je „igra za glasove"; njena izražajna sredstva moraju da budu ekonomična ali nikako siromašna, jer računa sa slušaočevom sposobnošću da stvara predstave pa je zato ne treba koncipirati naturalistički. Za stvaranje akustičkog prostora dovoljni su minimalni efekti. Zbog svojih osobenosti radio-drama pruža izvanredne mogućnosti koncentracije pažnje na jedan izolovan glas, za monolog (posebno unutrašnji) i dijalog. Teže je, međutim, realizovati duže prisustvo i izdiferencirati više glasova, što ne znači da se u najnovijim ostvarenjima stereofonske drame to i ne pokušava. Glavni princip dramaturgije jeste: svaki eksperiment je dopušten ako ima smisla. Dok je u pozorištu monolog dosadan, na radiju dobija svoje pravo mesto u formi naracije. Glas može da pripoveda priču u prvom licu u formi dugih monologa (monodrama). Pisac treba da dozvoli interpretatorima da i sami oblikuju tekst, a slušalac da se bez većih objašnjenja pripovedača prepusti odvijanju drame. Dramska radnja ne bi trebalo da bude gola ilustracija unapred izvedenih zaključaka. Iako nezaobilazne u razvrstavanju radio-dramskog stvaralaštva, žanrovske klasifikacije ne bi trebalo da predstavljaju smetnju za slušaoca. Akcioni i unutrašnji monolozi „razbijaju" tradicionalnu dramaturgiju približavajući radio-dramski komad romanesknom pripovedanju. Jedan od prvih teoretičara radio-drame Žak Kopo (Jacques Copeau) smatrao je da se treba osloboditi straha od teksta i da uspeh poduhvata sa radio-dramom zavisi, u prvom redu, od inspiracije stvaralačkog tima. Oslobođena spoljašnjeg materijala koji je teatru nametnut u obliku dekora i kostima koji mogu na sceni da nadoknade glumčevo neumeće, radio-drama postaje „sveta golina" pročišćena kroz rediteljeve kreativne intervencije. Tako tekst stiče svoj sopstveni realitet koji je garant intenzivne koncentracije. Jedan glumac može da čita sve glasove u radio-drami, mešajući njihove boje, intenzitet, varirajući ritam i pokret, čime

se postiže homogenost čitavog toka mišljenja. Izgovor, visina glasa i izbor reči s druge strane, izazivaju fizičke reakcije kod onih kojima su upućene. Pisani tekst počiva *in actu;* on postoji tek u trenutku izgovaranja i njegova prava vrednost neodvojiva je od tog izvođačkog uslova. Radio-dramom je mogućno ponovo vaspostaviti izgubljeno jedinstvo grčkih protagonista koji su igrali svoje uloge pod maskama.

VII

Za posao radiofonskog glumca se, u zanatskom smislu, može reći da se u biti dosta razlikuje od posla glumca u pozorištu. Neki glumci imaju glas koji je prosto predodređen za pojedine uloge, ali „težak" da bi se mogao podneti u kontinuiranom izvođenju. „Okrugli" glasovi oblikovani za teatar, na radiju sugerišu iskrenost a „debeli" gojaznost. Pošto se glumac „prenosi" u sličan posao, jer su mu likovi neposredno dostupni, mogućna su snimanja na radiju uz manje probe. Čitanje uloge ispred pulta za snimanje i nekoliko proba omogućavaju premeštanje prostora ispred mikrofona u polje neprekidnog snimanja. Magnetofonska traka omogućava snimanje u neredu; pojedine sekvence se mogu snimati satima uz neprekidna ponavljanja. Glumac praktično nema vremena da kreira radnju: na reditelju je da usaglasi njegove pokrete u etru i omogući da svaki glas odgovara liku komada, kako se ne bi došlo u situaciju da slušalac eventualno upoređuje dva glasa. Po rečima Odet Aslan (Odette Aslan) dve teškoće stoje pred radiofonskim glumcem: kreiranje *ex abrupto* i promenljivost glasovnog aparata. Potrebno je već posle prvog čitanja dešifrovati osnovnu ideju komada, to jest onoga što treba da bude konačna interpretacija. Reditelj može da dâ samo vrlo uopštene indikacije i uputi glumca u pravom smeru. Može se dogoditi da glumac nema precizno određen glas pa interpretira „iz jednog". Ako je rečenica dugačka, memorizacija je otežana i glumac mora da izvrši podcrtavanja u sintaksi rečenice, jer se pri snimanju može dogoditi da izmakne pažnji ili, pak, ne uspe veza s drugom rečenicom koja se nastavlja na sledećoj stranici. Snimanje ne smeju da ometaju

spoljašnji šumovi, niti kašljanje, ili zastoji kod glumaca. Udaljenost od mikrofona je fiksirana za ceo tok snimanja, a harmonijska funkcija svakog glasa je pokazatelj glumčevog senzibiliteta. Kod ponavljanja u svakoj sekvenci polazi se od znaka, to jest indikacije koja je neophodna zbog odvojenosti studija i tehnike: reditelj kao dirigent daje ton čitavom snimanju. Kada se igra neka emocionalna scena potrebno je paziti da se ne zapadne u patetiku, a posebno treba imati u vidu da sa promenom boje glasa tekst gubi u „čitljivosti". Kad reditelj naumi da umetne neku muzičku frazu u govornu sekvencu, glumac se tada prekida u svom glasovnom kontinuitetu. Ako glumac može da podnese takvu situaciju njegova unutrašnja emocija ga eksteriorizuje iz toka scenskih događaja. Ako igra celu sekvencu na muzičkom fonu, sa manjim greškama, može se dogoditi da počinje iz početka jer nije više u stanju da prati muziku. Reditelj ili snimatelj tona mogu ga svakog trenutka opominjati da uspori ili ubrza, zadrži ili promeni boju glasa. Pošto su studio i tehnika odvojeni „zvučnim zidom" glumci stalno moraju da imaju na umu da glumac koji treba da „krene" ne vidi kabinu kad polazi iz drugog ugla studija, jer nema zvučnog signala koji bi pokrenuo njegovu budnost. Pošto nema dekora i kostima gledaocu se mora snažno dočarati zvučni prostor, to jest osećaj zvučnog prostora. Kad želi da se označi ulazak ili izlazak glumca glas se izostavlja a zamenjuje ga određeni šum koji ton-majstor ubacuje, naročito ako se posle zatvaranja vrata glas odvaja (u stereofonskim dramama), kad „kreće" jedan a govori drugi glas. Može se dogoditi da glumčev glas posle prepodnevnog snimanja u radio-studiju, uveče kad se pojavi na sceni postane „pospan", prigušen i nejednako zvučan. Malo snažnije disanje u mikrofon i glas postaje astmatičan. Glumac mora neprestano da kontroliše boju svoga glasa, a kad se približava mikrofonu treba da ga snizi ako je to u interesu čitavog snimanja.

Odnos glumac-slušalac je izmenjen zato što se glumac obraća putem mikrofona. Retorička konvencija se ovde zasniva na onome što je Aristotel u *Retorici* nazvao „pravom snagom ubeđivanja", *enthumeme*, jer se u igri pred gledaocima (slušaocima) nameću stavovi. Pošto se

radio-drama razlikuje od govorništva, autentifikacija konvencija je neophodna da bi se izrazila posebna vrsta stavova. Ova je dimenzija, kako pokazuje Elizabet Berns (Elizabeth Burns), zajednička za sve predstavljačke umetnosti: shema autentifikacije se mora neprestano izmišljati da bi se supstancijalizovala bit retoričkog nastojanja. U radio-drami mikrofon je gledalac: on drži slušaočevu pažnju čije je uho sada zamena za čulo vida. Boja glasa na radiju je umerenija nego u pozorištu, ali ništa manje zvučna. Da bi se glumac približio slušaocu potrebno je mnogo više napora da bi bio ubedljiv nego na pozorišnoj sceni. Sve što ne može da se izrazi, niti pokaže rukom, pokretom tela, licem, nogama, mora da se postigne glasom. „Pozorišno predstavljanje je oslobađajuće; radiofonsko predstavljanje je ‚pobačeno' predstavljanje".

LITERATURA:

1. Jean Paulhan, *Diction poétique et radiophonie*, CERT 12, 1957.

2. Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Presses Universitaires de France, 1970, Pariz.

3. Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire, psychologie phenomenologique de l'imagination*, Callimard, 1975, Pariz.

4. Helga Pohl, *Théâtre radiophonique avant la radio*, CERT, 12, 1958.

5. Wellerschoff Dieter, *Bemerkungen zum Hörspiele*, Akzente 4, 1972.

6. Etienne Souriau, *Univers radiophonique et esthétique comparés*, CERT, 1954.

7. Jacques Copeau, *Pour une esthétique de la radio*, CERT, 1954.

8. Odette Aslan, *L' acteur au XX siècle, Evolution de la technique, Problème d'éthique*, Seghers, 1974, Pariz.

9. Elizabeth Burns, *Conventions of Performance*, Theatricality Longman, London, 1972, Pariz.

Sekvenca iz radiofonske montaže komada Žana Koktoa
Strašna deca u radio-adaptaciji Agate Mel

Indikacije	Planovi Šumovi	Muzika	Tekst
Srednja intonacija: akcenat na promeni tona. Ponovo predstavljanje „odozgo"	Fiksiran plan. Enterijer kočija. Mikrof.traka Kočija nastavlja put	Usporavanje	Treća sekvenca (nastavak). Elizabet će poludeti. Reći ću joj ko je Dargelos. Biće po mome. Ona ne zna ali ima stila. Dobila si što zaslužuješ. Učini to. Neću više o tome. Treća sekvenca bis. Zašto patiš zbog ovog izroda, ubice u belom odelu. Ženski glas Dargelos je lepa. Privilegije lepote pripadaju samo onima koji je ne pokazuju. Žerar Popni se stepenicama. Pozivaju ih uvek u slučaju nesreće. Devojčica je zaglavila glavu u liftu. Odneli su merdevine do prozora da bi izvukli decu koja su pustila gas na trećem spratu. Pol Kriješ. Zamaraš me. Ne želim da igram igru. Žerar Stigli smo. Evo tvoje kuće Četvrta sekvenca Žerar Sedi na banketu*
Plan br. 8 nestvarni glasovi se mešaju sa „poetskim" tonom	Fiksiran plan. bezbojan ambijent, traka u uglu studija 38	Ubrzavanje	
Plan br. 9 ibid.	Ibid 7 kočija vatrogasci	Prestanak	
Plan br. 10 dug „travelling" prati tekst „akcenat na koracima"	„travelling" se spušta. Na dvorišne stepenice kamene terase. Soba studija 38 spoljni studio. Mikrofonska traka 55A		

*Navedeno prema: Maurice Cazeneuve, *Radio, cette inconnue*, Colin, 1973, Pariz.

Primedbe uz sekvencu iz montaže

1. M.Kaznev upotrebljava filmske termine za „planove", za mikrofon „travelling".

2. Šum kočija determiniše dva odlomka treće sekvence. Ambijent je ublažen da bi se dočarala širina polja.

3. Treća sekvenca bis. Imaginarno se pretapa sa muzičkim sadržajem: drugačiji zvučni ambijent. Muzika naglašava tišinu sekvence koja se završava dimuniendom.

4. Šum za vatrogasce. Šum kočija najavljuje dolazak konja.

5. Put do Žerarove sobe predstavlja se šumovima iz dvorišta. Terasa i stepenište imaju drukčije šumove.

Mihailo Tošić
RADIO U REVOLUCIJI

(II deo)

SARAJEVO, 1943.

Usred okupiranog Sarajeva grupa ilegalaca uspostavila je stalnu radio-vezu sa Vrhovnim štabom koristeći se službenom radio-stanicom zrakoplovstva Nezavisne Države Hrvatske.

Zahvaljujući ogromnoj hrabrosti ovih ljudi svakodnevno su razmenjivane poruke obaveštajne sadržine. Posle prelaska Vrhovnog štaba na Vis, 1944. godine, ilegalci su počeli da rade na snažnijoj italijanskoj vojnoj radio-stanici „Biga". Kao i u slučaju drugih ilegalnih radio-stanica koje su emitovale svoje poruke iz okupiranih gradova, i rad sarajevskih ilegalaca svedoči o izuzetnoj hrabrosti ljudi i širini i snazi narodnooslobodilačkog pokreta u Sarajevu.

Zanimljivo je da je za rad ovog ilegalnog radio-centra vezano i ime slavnog Vladimira Perića – Valtera.

MOSKVA, SEPTEMBRA 1944.

„Slobodna Jugoslavija" je 1942. godine počela sa emisijama na slovenačkom jeziku (urednik Marija Preger), a od septembra 1944. i na makedonskom. Urednik i spiker tih emisija bio je poznati glumac Ilija Džuvalekovski čija smo sećanja na ta vremena objavili u prvom delu ovog teksta.

Zanimljivo je da početak emitovanja programa „Slobodne Jugoslavije" na makedonskom jeziku nije prošao bez primedbi Bugara. Iako su se drugovi Tito i Dimitrov dogovorili o emitovanju na makedonskom jeziku, saradnici bugarske radio-stanice „Hristo Botev" nisu se mirili s tim i pokušavali su na sve moguće načine da to spreče.

„Slobodna Jugoslavija" je istovremeno počela sa vestima na češkom, francuskom i engleskom. Tradiciju emitovanja na stranim jezicima preuzela je, posle oslobođenja, Radio-Jugoslavija koja danas emituje 80 časova programa nedeljno na devet jezika, na kratkotalasnom i ultrakratkotalasnom opsegu.

BEOGRAD, 10. NOVEMBRA 1944.

Najveću zaslugu što se Radio-Beograd javio samo dvadeset dana posle oslobođenja, prema opštem mišljenju, imaju inženjeri i tehničari.

Okupator je, uz pomoć ljotićevaca koji su vršili poslednje obezbeđenje, oktobra 1944. uništio uređaje studija u Ulici kneza Miloša (današnja zgrada SIP) iz kojeg je za vreme okupacije emitovao „Zender Belgrad", kao i predajnik u Makišu koji je zajedno sa antenom bačen u vazduh. Neprijatelj je očigledno želeo ne samo da uništi tragove, već i da onemogući brzu obnovu Radio-Beograda.

Podeljeni u nekoliko ekipa, inženjeri i tehničari prikupljali su trofejni materijal, sklapali predajnik snage 300 vati, postavljali emisionu antenu, osposobljavali studije u Ulici kneza Miloša i ozvučavali grad.

Ljubiša Jovanović, član Kazališta Narodnog oslobođenja Jugoslavije, najavio je 10. novembra 1944. godine u 12.30 časova prvi put:

„Govori slobodna radio-stanica Beograd, govori iz slobodne prestonice Demokratske Federativne Jugoslavije, slobodna narodna radio-stanica prvi put slobodno govori".

PRIZREN, NOVEMBRA 1944.

Od zarobljenih, delimično uništenih neprijateljskih radio-stanica, mladi tehničari – entuzijasti u Prizrenu i Prištini uspeli su, odmah posle oslobođenja, da sastave uređaje i osposobe ih za rad. Radio-Priština bila je snage 5 vati i imala 500 gramofonskih ploča (zaplenjenih od neprijatelja), dva gramofona, dva studijska pojačivača, antenu, jedan radio-aparat i deset zvučnika.

DRAŠKO JANIĆIJEVIĆ (tehničar koji je osposobio stanicu u Prizrenu): Sve je počelo 1944. godine s jednim razglasnim centrom u Prizrenu. Na početku smo ozvučavali grad zvučnicima jer je na Kosovu bilo malo radio-aparata. Ljudi su se okupljali oko tih zvučnika i slušali vesti na albanskom i srpskohrvatskom, a kasnije i na turskom...

Vesti sa fronta stizale su do naše redakcije iz raznih krajeva koji još nisu bili oslobođeni. Ponekad i preko Radio-Beograda. Dešavalo se da smo pojedine informacije saopštavali tako što smo u rano jutro sačekivali prvi autobus i molili prvog putnika koji je imao neki dnevni list, da nam novine pozajmi da se njima poslužimo.

Celokupan program odvijao se uživo tako da su u pet sati ujutro u studiju morali biti spikeri, pevači, pa i ceo orkestar – radi izvođenja programa. Muzički program je sačinjavala uglavnom partizanska i masovna muzika. U muzičkim emisijama učestvovao je često i hor 46. divizije.

Od početka oktobra 1946. Radio-Prizren se oglašava kao Radio-Priština, pošto su uređaji i ekipa radio-poslenika prethodno preseljeni.

CETINJE, NOVEMBRA 1944.

Dve nedelje posle oslobođenja, 27. novembra 1944. počeo je sa emitovanjem Radio-Cetinje. Bila je to treća jugoslovenska radio-stanica (posle Dubrovnika i Beograda) koja se oglasila u oslobođenoj zemlji.

U to vreme još su se vodile borbe u Crnoj Gori i zapadnim delovima naše zemlje. Podgorica (Titograd) je

oslobođena 19. decembra, a zatim Kolašin, Bijelo Polje, Berane i Pljevlja.

TOMISLAV BASTAĆ (nastavnik muzičkog vaspitanja, kao član „porodičnog okteta" nastupao je u prvim emisijama Radio-Cetinja: Bilo je malo radio-aparata, ljudi su slušali Radio-Cetinje na ozvučenim ulicama i trgovima. Sjećam se, kad su vijesti bile dobre, ljudi ispod zvučnika hvatali su se u kozaračko kolo, pjevali i plakali od sreće.

Pored vijesti sa bojišta emitovali smo i informacije o dobrovoljnim prilozima za ranjenike, otvaranju škola u oslobođenim mestima, književnim večerima, zatim naredbe Vrhovnog štaba i druga Tita koji je slao zahvalnice brigadama za oslobođenje gradova i sela.

Bile su radosne i one vijesti kad stiže hrana i odjeća za gladni narod. Nama se činilo da nas čuje čitav svijet, a čuli smo se na nekih 150 kilometara od Cetinja...

SKOPLJE, 28. DECEMBRA 1944.

Toga dana, samo dva meseca po oslobođenju grada koji je još bio sav u ruševinama, počeo je sa emitovanjem Radio-Skoplje. Grupa entuzijasta je na samom početku rada ostvarila prenos sa II zasedanja ASNOM-a (Antifašističkog Sobranja Narodnog Oslobođenja Makedonije). Zbog nedostatka kablova, radio-stanica se nalazila u potkrovlju zgrade Narodnog sobranja, a prve reči „Zborue Radio Skopje" izgovorio je prvi direktor Vlado Maleski koji je bio i reporter tokom prenosa.

SARAJEVO, 10. APRILA 1945.

MARIJAN DUGANDŽIĆ (ilegalac, član ekipe tajne radio stanice): Sva tehnička oprema i radio-stanica su sačuvane do oslobođenja Sarajeva i zemlje. Čitav materijal ostao je na licu mjesta i predat je jedinicama narodnooslobodilačke vojske u Sarajevu. Tu je bila i radio-stanica „Biga" koja je kasnije upotrebljena kao radio-stanica grada Sarajeva.

Naša poslednja depeša je glasila: *Sarajevo oslobođeno, Valter poginuo. Završavamo radio-vezu sa vama.*

VLADIMIR PEČAR (reditelj Radio-Sarajeva, učesnik u prvoj emisiji 10. aprila u 16.00): Prve reči bile su: „Smrt fašizmu – sloboda narodu! Ovdje Radio-Sarajevo na talasu 235 metara" ...

Posle toga odsvirali smo jedan marš i emitovali prve vijesti. Sa vijestima nije bilo problema, bilo ih je veoma mnogo, trebalo je mnogo toga saopštiti građanima tek oslobođenog grada. Sa muzikom je bilo teže. Dešavalo se da se neka ploča i dva puta u toku jednog sata emituje koliko je tih dana trajao naš program...

Ljudi su stavljali radio-aparate na prozore i svi su pratili program. Čijeli grad je odjekivao...

ZAGREB, 5-8. MAJA 1945.

IVO VULJEVIĆ (direktor Dvorane „Vatroslav Lisinski" u Zagrebu, u toku rata ilegalac u radio-stanici): Mi smo se već 5. maja okupili u radio-stanici rano izjutra i odmah smo razoružali stražu i postavili svoje čuvare. Ispred zgrade smo skinuli šve table po kojima bi se zaključilo da je tu neka radio-stanica.

Neprekidna kolona neprijateljske vojske danima se povlačila prema zapadnoj granici pored same zgrade radio-stanice. Zauzeli smo sve krovove okolnih kuća, sve do današnjeg Kvaternikovog trga. 8. maja, oko 11 časova počeo je pravi pakao. Ustaše su jurišale, mi smo se branili i uzvraćali im. Neprijatelj je bio poražen, nije uspio uništiti zgradu i postrojenja Radio-Zagreba.

Nekako u isto vreme dok se vodila bitka za studijsku zgradu u Vlaškoj ulici, sa odašiljača preko Save javio se kapetan Jure Devčić i objavio građanima radosnu vijest da jedinice Jugoslavenske narodne armije stupaju na tlo grada Zagreba.

LJUBLJANA, MAJA 1945.

Ljubljana je bila oslobođena u noći između 8. i 9. maja. Nekoliko časova po oslobođenju, tačno u 6.00 ujutro,

Jelka Lašić, nekadašnji saradnik „Kričača", javila je preko vojnog odašiljača da je Ljubljana slobodna. Oko 9 časova bio je osposobljen i predajnik Radio-Ljubljane koji je okupator pokušao da uništi pri bekstvu, a spiker Štefka Vendramin je počela program iz studija rečima: „Tukaj Radio-svobodna Ljubljana" ...

NOVI SAD, 29. NOVEMBRA 1949.

Na Dan Republike, 29.XI 1949. godine počeo je sa radom Radio-Novi Sad i to na pet jezika istovremeno: srpskohrvatskom, mađarskom, slovačkom, rusinskom i rumunskom.

JON MARKOVIĆAN (prvi urednik emisija na rumunskom): Sredstvima sa kojima se raspolagalo u početku mogao se nabaviti samo davač jačine pola kilovata. Po svemu sudeći, mogao se čuti na razdaljini od nekih desetak kilometara. To, međutim, mladi i malobrojni kolektiv nije znao i radio je nekoliko meseci pre zvaničnog otvaranja sa puno entuzijazma. Istini za volju, tog dana, 29. novembra 1949, mada su vršene prethodne probe, trofejni davač se bio uzjogunio i do par minuta pre početka svečanosti otvaranja nije hteo da radi. Kvar je, ipak, na vreme otklonjen i stanica je počela da radi ...

Od oslobođenja je prošlo gotovo četiri decenije, mnogi gradovi će ove jeseni obeležiti taj jubilej.

Danas u našoj zemlji radi preko 200 radio-stanica sa snagom predajnika od nekoliko hiljada kilovata. Samo Radio-Beograd emituje pet programa preko odašiljača snage 2.610 kW. Jugosloveni imaju preko 10 miliona radio-prijemnika, što znači da na svako domaćinstvo dolaze skoro po dva prijemnika.

Emil Smasek
POSLERATNA SLOVENAČKA RADIO-DRAMA

Radio-drami, tom pastorku slovenačke dramaturgije, kojoj slovenački književni istoričari još nisu posvetili ni najskromniji prilog u svojim knjigama, počinje da se posvećuje pažnja. Jezik radio-drama, makar književno donekle i kvalitetan, štampan se predstavlja u nepotpunom, osiromašenom obliku. Čitalac može da upozna – kao i kod štampanog izdanja svakog dramskog dela – samo jezik i autorove skromne naznake za izvođenje, znači bazu na kojoj reditelj gradi zvučnu sliku radio-igre, kojom nadgrađuje tekst. Postoji i razlika između govornog i pisanog teksta: samo glumčeva interpretacija može da oživi autorov lik do sugestivne ubedljivosti; ponekad se reči potpuno preobražavaju, na primer dodavanjem specifičnih narečja ili prenošenjem, prepričavanjem. Reditelju stoji na raspolaganju širok dijapazon prirodnih i u radio-studiju veštački stvorenih zvukova i šumova kao i muzike, pomoću kojih se stvaraju akustičke predstave realnih ambijenata i nerealnih svetova. Elektronika menja glumčevu boju glasa i brzinu govora ili glas udvaja, triplira – sve sa ciljem da autorova misao prodre u što impresivnijem obliku do slušaoca. Pri tom radio-reditelj može isto koliko i reditelj u pozorištu, na filmu ili na televiziji da ostvari svoju viziju predstave – u ovom slučaju „zvučne predstave".

Predstavljanje odlomaka istih radio-drama u raznim domaćim i stranim izvođenjima pokazalo je kako mogu da budu različiti kod iste drame interpretacioni i zvučni koncepti raznih reditelja, zavisno od toga koliko su različitih sredstava upotrebili prilikom oblikovanja radio-drama. I konačno, tu je i radio-slušalac, potencijalni čitalac knjige. Radio-drama je živa samo u trenutku kada je radio-stanica emituje preko svojih radio-predajnika i

ako je slušalac prati preko svog prijemnika. Nasuprot pozorištu, gde nema predstave ako u dvorani nema publike, radio-dramu ipak sluša masa pojedinaca od kojih je svaki prima na svoj način. Svako sluša „svoju" radio-dramu, jer dopunjuje akustičke utiske sopstvenom vizijom. Predstavljena drama budi različite slike, i na to kakve su te slike ima veliki uticaj njegovo životno iskustvo i njegovo lično doživljavanje sveta. Kod radio--drame slušalac je aktivan koautor igre – zato je radio--drama najčistije pozorište slušaočeve fantazije. Radio--drama, koja je svojom zvučnom realizacijom i slušaočevim sudelovanjem u njemu probudila snažan doživljaj, može mu se prilikom čitanja učiniti neočekivano skromnijom, bledom, nezavršenom. Idealno objavljivanje radio-drame bilo bi „objavljivanje" na gramofonskoj ploči sa dodatnim tekstom za one koji žele da se udube u suštinu scenarija. Takve, više ili manje komercijalno neuspešne gramofonske ploče, izdavale su do sada samo neke strane radio-stanice kojima je afirmacija njihovih dramaturških i izvođačkih predstava donela finansijske gubitke. Pri tom su birana na prvom mestu eksperimentalna dela u kojima je pre svega značajna zvučna realizacija, a autorski tekst je samo polazište za radiofonsko stvaranje. Štampano izdanje radio-drame obično sadrži govor kome je težište na dijalogu i osnovni je povod za objavljivanje književne vrednosti pojedinih dela.

Prilikom izbora tekstova za ovaj zbornik rukovodio sam se tim principom, u nadi da će takvi tekstovi i u književnom izdanju privući čitaočevu pažnju i tako rasterati moje sumnje. U knjizi su sabrane radio-drame za odrasle – radio-drame za decu spadaju u omladinsku literaturu i zahtevaju poseban tretman – i prirodno je da su u obzir došle samo drame od stvarnog značaja. Zbog skromnog obima zbirke moralo se odustati od objavljivanja radio-komedija i satiričnih tekstova, iako bi izbor takvih tekstova bio veoma potrebna dopuna u predstavljanju slovenačke radio-drame.

Njen prvi period seže do sredine pedesetih godina. Drame nastale u tom vremenu neposredan su odraz odnosa u našem tadašnjem kulturnom i političkom

životu. Proživljavanje rata tako se duboko utisnulo u svest slovenačkih umetnika da su pokušavali, svaki na svom području, da predstave građu vezanu za narodnu revoluciju. I tematika prvih slovenačkih radio-drama uzimana je skoro bez izuzetaka iz narodnooslobodilačke borbe. Na to je uticao „duh vremena", ali i vrlo konkretne programske potrebe ljubljanske radio-stanice, naročito prilikom uređivanja prazničnih programa. Značajno je da su prve radio-drame napisali „ljudi sa radija" koji su poznavali zakonitosti medija, kome mora da se podređuje dramaturgija radio-drame. Pioniri slovenačke radio-drame su dugogodišnji saradnik Radio-Ljubljane Frane Milčinski i Vasja Ocvirk.

Radio-drama *Strme stepenice* Franeta Milčinskog emitovana je 26. aprila 1949. godine. To je bila prva posle rata izvedena originalna radio-drama u Jugoslaviji. Iste godine na talasima zagrebačkog radija pojavila se radio-drama *Konvoj* koju su napisali Ivan Hetrih i Borislav Slanina, isto tako „ljudi sa radija", dok su druge jugoslovenske radio-stanice nastupile sa izvornim tekstovima kasnije, između 1954. i 1958. godine.

U *Strmim stepenicama* u priču nas uvodi pripovedač, stari partizan, a zatim se u dramskom obliku odvijaju događaji u šumskom bunkeru, u kome se kriju teški ranjenici, komesar, lekar i partizanka Tanja sa ranjenim detetom. Svi su u istom prostoru, mada događanje prelazi sa jedne grupe na drugu, što omogućava prikazivanje pojedinaca u poverljivim razgovorima kroz koje se otkrivaju njihovi intimni doživljaji. Spoljna napetost - na primer, iznad bunkera glasovi belogardejaca koji su čuli dečji plač – pojačava konflikte među ljudima u bunkeru, od osetljive moralne dileme šta učiniti sa bebom koja može svojim plačem da ih izda, do poslednjeg obračuna starog planinca i sina bogatog kmeta, koji hoće da izda bunker. Tekst nosi obeležje patetičnog posleratnog uzbuđenja koje slušaoca nije zbunilo ni onda kada se emitovano poetičan pasaž završavao agitacionom parolom. Ovom radio-prvencu treba priznati odmerenu strukturu, dobro ocrtane likove, tečan dijalog i spretnu upotrebu radiofonskih sredstava, među kojima je veliku ulogu odigrala muzika; iznad svega je značajna autorova

humana ispovest. Uprkos osnovnoj dramatično zaoštrenoj situaciji *Strme stepenice* su podešene na tiše tonove, približuju se kamernoj drami koja svojom intimnošću odgovara radiju. Upravo ta težnja: prelaz od spoljne na unutrašnju dramu, od zvučnog prikazivanja događanja do prikazivanja doživljaja prilikom događanja, koje srećemo već u prvoj radio-drami Frana Milčinskog, značajna je za nastojanja i najbolja dostignuća slovenačke radio-drame

Druga radio-drama Franeta Milčinskog, *Dobri stari pijanino*, bila je prvi put na programu 1. januara 1953. I ovde drama počinje pripovedanjem – ovoga puta priča pijanino – zatim sledi niz zvučnih prizora iz ilegalnog rada u Ljubljani i u vozu prema Novom Mestu, kuda je nemački oficir poneo pijanino, a onda ga rekviriraju partizani misleći da je unutra radio-stanica. Zatim pijanino savesno prati partizane po mitinzima sve do oslobođenja, kad i odsluži svoj vek. Drama je mnogo lakša od dramski zgusnutih *Strmih stepenica*, pijanino je u njoj dramaturško pomagalo koje veže pojedine akcione i humorne epizode. Dubljih ljudskih problema, o kojima je autor govorio u *Strmim stepenicama*, u ovoj drami nema.

Vasja Ocvirk je došao iz partizana posle oslobođenja pravo u Radio-Ljubljanu, gde je bio šef informativnog odseka, urednik literarne redakcije i, na kraju, dramaturg radio-drame. Između 1951. i 1953. godine napisao je sedam izvornih radio-drama, sve sa tematikom iz narodnooslobodilačke borbe: *U šest posle pobede*, *Živi i mrtvi*, *Kada bi pali oživeli*, *Petrolejka se ljulja*, *Avioni, avioni*, *Prikovani Peter Klepec* i *Grob neznanog junaka*. To su polučasovne emisije koje su zbog dramskog dijaloga, jedinstvenog mesta i vremena, vrlo slične jednočinkama, mada mnoge nemaju izrazitu dramsku fakturu, već su zbog dužeg pripovedanja, odnosno ispovesti glavnih ličnosti, u suštini epski komponovane. Tako kod većine Ocvirkovih drama nalazimo nekakav mešani epsko-dramski oblik. U prvom delu radio-drame *Živi i mrtvi* (1952) u štabu nervozno očekuju povratak patrole koja bi već morala da se vrati, ali je nikako nema. Na kraju, jedini se vraća ranjeni vođa patrole

Tarzan i priča kako je prilikom iznenadnog napada neprijatelja, u kome su svi drugi članovi patrole poginuli, slučajno ostao živ. Priču sačinjava drugi deo drame. Autoru nije stalo samo do obnavljanja događaja već, pre svega, do prikaza doživljavanja njegovog junaka. Pod utiskom smrti drugova Tarzan veruje da je morao i on da pogine i da je kriv zato što je ostao živ, a u njemu se budi i strah da su drugovi počeli da sumnjaju u njega. Osetljiv za ljudske dileme Ocvirk prikazuje krizu preživelog borca koga – objektivno nedužnog – proganja osećanje krivice.

Slično je rađena i radio-drama *Avioni, avioni* (1953). I ona se sastoji iz dva dela: prvi deo je daleka ekspozicija u kojoj za vreme bombardovanja italijanskih aviona smrtno ranjeni vođa patrole Ferjan u prisilno izabranom zaklonu razgovara sa saborcem. Taj razgovor prekidaju – tu je Ocvirk uspešno upotrebio specifične radiofonske efekte – Ferjanova priviđenja, muzičkim akcentom ujedinjen nerealni ženski glas koji mu nagoveštava smrt. To je glas izdajnice koju je Ferjan morao svojevremeno da likvidira. U drugom delu drame saborca zamenjuje ranjena bolničarka koja je tajno zaljubljena u Ferjana. Ovaj joj poverava zbog čega je sve vreme bio tako mračan i šta ga je mučilo: bio se zaljubio u lepu izdajnicu, ali kada je na usamljenom putu shvatio da bi mu se podala samo zato da bi spasla svoj život, ubio ju je. Osetljivog Ferjana, koji nosi uspomenu na svoja erotska osećanja kao težak teret, samo smrt može da spase osećanja krivice.

O krivici je reč i u Ocvirkovoj najboljoj radio-drami *Kad bi mrtvi oživeli* (1952). Autor ju je postavio u određeno mesto i vreme: „Radnja se događa danas nege u Suhoj krajini". I u ovoj drami reč je o događaju iz prošlosti, mada ga autor ne obnavlja kroz epsko-ispovednu formu. *Kad bi mrtvi oživeli* je radio-drama građena po uzoru na analitičke drame, u kojoj se kroz dramske konflikte polako razotkriva događaj iz prošlosti koji posle odlučujuće scene utiče na razrešavanje osnovnog konflikta dramskog dela. Ova Ocvirkova drama ima, pored opredeljenosti za mesto i vreme, izraziti karakter balade. Nekoliko godina posle rata dolazi kasno noću

seljaku Trlepu i njegovoj porodici tajanstveni stranac, bivši partizan, sličan Prislijevom (Prestley) *Inspektoru na odmoru*. Stranac bi hteo da sazna gde je za vreme rata nestala tročlana patrola koja je išla u selo, ali se nije vratila. Svake noći u isto vreme dolaze iza kuće mrtvi partizani i ćuteći koračaju pored prozora. Stranac ih poziva u kuću i njihovom pričom primorava Trlepa da prizna svoju krivicu iz rata. U strahu za život i kuću pokleknuo je pred italijanskim okupatorom, ubio je u kući svu trojicu partizana i zakopao ih iza kuće. Trlep je pokušao da zaboravi svoj zločin, ali priviđenja mu ne daju mira i tek ga stranac dovodi do oslobađajućeg priznanja.

Baladični ton ovde radio-drame može potpuno da oživi samo uz zvučnu sliku. Kod drugog izvođenja 1960. godine – magnetofonska traka sa snimkom prvog izvođenja iz 1952. godine bila je izbrisana – glumci su Trlepa, njegovu ženu i ćerku govorili u narečju, a u skladu sa tim i promenili pojedine reči da bi postigli veću prisnost u dijalogu. Uspehu doprinosi i muzika koja sugestivno naglašava mračnu atmosferu drame. Sve te novine sama reč ne može da prenese, mada će Ocvirkova drama u književnom izdanju dostojno predstaviti slovenačku radio-dramu iz vremena posleratnih početaka.

I radio-drama Jožeta Javoršeka *Povratak u Jugoslaviju* (1953) retrospektivno seže u ratno vreme. Reč je o razmišljanjima slovenačkih predratnih socijalista i ratnih političkih emigranata, koji se posle rata vraćaju u Jugoslaviju. Neprijateljska propaganda ih je odvraćala od povratka i sada, u vozu, obnavljaju sećanja na događaje zbog kojih su se odlučili na povratak.

Ratnu temu obrađuje Jane Kovačič u drami *Voz br. 612*, koja je nastala 1956. godine. Drama prikazuje razvoj kočničara Mihe, neutralca, koji neće da se meša u politiku, ali obavlja neke manje poslove za Osvobodilnu frontu dok ga sami događaji ne dovedu do sudbonosne odluke. Kad sazna za smrt aktivista fronta, i njegovo unutrašnje opredeljenje sazreva. I u ovom delu reč je o moralnim problemima koji su središna tema slovenačkih radio-drama iz NOB u prvim godinama posle rata. U

strukturi drame oseća se podvojenost: unutrašnji monolozi glavnog junaka su u mnogim pasažima, već od početka, vrlo tanani prikazi njegovih osećanja, a što se više približava kraj preovlađuju opisi spoljnih događaja, koji u suštini traže filmsku predstavu; i neki igrani prizori zahtevaju optičku dopunu radi jasnoće. Tako je ova drama delom tipično radiofonska, a delom daje utisak filmskog scenarija.

U svom početnom razdoblju sve do 1957. godine samo tri radio-drame ne obrađuju rat ili aktuelnu tematiku. Godine 1953. na programu su bile dve: *Tic Mikola,* koju je napisao Pavle Kastrin, sentimentalna priča o čovekoljubivom lekaru iz predratne Ljubljane, koji se brine za siromašnu decu iz čatrlja i zbog toga dolazi u konflikt sa ženom iz bogate građanske porodice i njenim društvom, i *Tužna priča sa Soče,* koju je napisao Saša Vuga, tada radio-spiker, romantična melodrama koja se događa pre rata u Posočju pod Italijom; govori o devojci koja je poludela, jer je pokušao da je siluje neki Italijan koga je zatim njen otac ubio. Spretno je građena radio-drama *Goldoni* koju je 1957. godine napisao radio-reditelj Fran Žižek, povodom 250.godišnjice rođenja italijanskog komediografa. Goldoni leži u Parizu na samrtnom odru a spoljne događaje toga vremena – francuska revolucija koja u kući izaziva brigu za materijalnim dobrima – prekidaju kontrastna sećanja na odlomke iz njegovih komedija, a u prizoru Goldonijeve smrti progovara poetska vizionarnost.

Doba pretežno „kućnih autora" je time bilo završeno i pisanje izvornih radio-drama je zastalo. U to vreme su na programu ljubljanskog radija bile, osim stranih dela koja su upoznavala sa mnogim formalnim novitetima, radiofonski spretno obrađene dramatizacije slovenačkih proznih dela (tu bi trebalo pomenuti Mitju Mejaka sa adaptacijama delâ Ivana Cankara i Cirila Kosmača), sve dok Radio-Ljubljana 1960. godine nije raspisala prvi nagradni konkurs za radio-dramu. Uspeh nije izostao Iako odziv nije bio velik, nagrađeno je samo jedno delo – *Samoća velikog teatra* Matjaža Kmecla – počelo je novo doba u razvoju slovenačke radio-drame. Redovnim godišnjim konkursom radio je uspeo da pridobije za učešće nekoliko plodnih slovenačkih pisaca i s njima

počeo da razvija tešnju saradnju. Očigledan je bio i sadržajni pomak: pažnja pisaca radio-drama okrenula se od prošlosti ka sadašnjosti, nastajali su novi, društveno kritički tekstovi, a oni među njima koji su obrađivali probleme narodnooslobodilačkog rata, otkrili su autore koji su na prošlost gledali sa distance koju je sa sobom donelo vreme.

Prvenac Matjaža Kmecla *Samoća velikog teatra* (izvedena 1961) ima dva podnaslova: *Razgovor sa samim sobom* i *Jugov motiv*. Kmecl je, kao niko pre njega u Sloveniji, upotrebio mogućnosti radijskog medija i predvideo kako da akustičnim sredstvima direktno prikaže otuđenost svog junaka, mladog Klima koji nam se otkriva na više planova svoga bića. Noću se u usamljenom planinskom domu bore njegovo misleće, samoironično i uprkos svim životnim teškoćama pozitivno „Ja" i njegovo osetljivo, posustalo, do očajanja dovedeno „Drugo ja" koje razmišlja da se popne na stenu i baci u provaliju. Oba „Ja" čeprkaju po prošlosti i hoće da pronađu ono što Klima sprečava da uspe u životu. Na trećem planu – pored unutrašnjeg dijaloga „Ja" i „Drugog ja" – pratimo kroz retrospektivna sećanja puteve Klimovih neuspeha i njihove uzroke – prizore stravičnih smrti prilikom bombardovanja i streljanja talaca. Kada pred jutro u dom dolaze tri planinara, bitka u Klimi je okončana; pobedio je život, do skoka sa stene neće doći.

U drami nema tradicionalne priče, autor nam u nizu analitičkih situacija kompleksno prikazuje razdvojenu ličnost kroz proces osvešćenja i borbu mišljenja u njoj. Delo je po sadržaju i formi obogatilo slovenačko radiofonsko iskustvo, a nekonvencionalni jezički izraz dao mu je posebnu vrednost. Jedan kritičar je kod prvog izvođenja napisao: „Nisam daleko od istine ako zapišem da *Samoća velikog teatra* u slovenačkoj radio-produkciji, koja je do sada poznavala uglavnom samo površinski realizam, predstavlja značajno dostignuće i zapravo prvu modernu radiofonsku pripovest o slovenačkom čoveku".

Kao što je Kmecl u svom radio-prvencu čeprkao po čovekovoj unutrašnjosti te otkrio društvene uzroke koji su njegovog junaka doveli do raznih trauma, tako je sledećim dvema dramama, koje su nastale iste i sledeće

godine – 1961, i 1962 – svojim skalpelom zarezao u samo društveno tkivo i razotkrio bolesti koje su se u tom tkivu nalazile. Iznenađujuće je bilo što se to dogodilo kroz jedak podsmeh i oštru satiru. *Nova škola Šent Frenku* predstavlja satiru na tadašnja shvatanja koja su se javljala i u kojima se zalagalo da „obrazovne ustanove treba postaviti na proizvodne osnove". Kao i svi dobri satiričari Kmecl je naoštrio strelicu i promenio školu u preduzeće za proizvodnju kadrova, koje mora – kao svako dobro preduzeće – svoje proizvode uredno da prodaje, ako nikako drukčije ono i na vašaru.

Kmeclova višeslojna i simbolička satira *Automobili* počinje vrlo jednostavno: u malom uspavanom gradiću pojavljuje se prvi automobil i izaziva pravu automobilomaniju. Automobili nisu samo dokaz standarda, već se uzdižu iznad čoveka, od sredstva postaju cilj. Od ljubavi prema njima i njihovog veličanja polako se razvija pravi kult, vera u veliku „auto-moto--dušu" u koju je svaki građanin dužan da veruje. Iz nametnute vere rađa se diktatura: ko ne veruje u „automobilsku dušu" biće likvidiran. Kada se stvar preokrene za 180 stepeni, za krivca „auto-moto-kulta" proglašavaju jedinog preživelog pešaka koji se krio na tavanu, i to zato što ih nije upozorio, jer „oni su bili samo zavedeni". Automobili su Kmeclu simbol pomoću kojeg iskazuje svoju satiričnu parabolu o sudbini pojedinca, žrtve uniformisanog fanatizma masa za ove ili one idole.

Kmecl se prihvatio vruće teme u radio-drami *Stvar svih građana* (1964). Pošao je od slučaja u jednoj slovenačkoj srednjoj školi, o čemu je pisano i u novinama. U đačkom listu izašao je članak jedne učenice o socijalnim razlikama koje je doživela i na vlastitoj koži. Članak je kod onih koji su se osetili pogođenim, prirodno, izazvao ogorčenje i direktor škole je hteo da se zaštiti na taj način što je nastavnicu, koja je bila mentor đačkog lista, poslao psihijatru. Kmecl je preneo težište problema u psihu mladog čoveka: maturanti pišu probni zadatak iz slovenačkog jezika. Tema: „Mladost je najlepše doba". Razmišljajući šta se desilo sa đačkim listom i omiljenom nastavnicom, učenica ne piše ono što stvarno misli i oseća, već fraze o mladosti kao najlepšem dobu. Ova

najdirektnija Kmeclova optužba laži zbog intervencije (!) kod nas nije doživela radio-izvođenje, štampana je u časopisu „Problemi" pod naslovom *Za naš zajednički socijalizam.*

Kmecl je i dalje ostao veran aktuelnoj problematici, mada ju je misaono i idejno produbio. U svojim sledećim delima aktuelnu materiju nije više obrađivao u satiričnoj formi, niti je upotrebljavao primere iz stvarnog života, već je sa prikazivanjem unutrašnjeg čovekovog sveta osvetlio taj svet kroz prizmu nijansirane psihologije svojih likova. Takva potpuno unutrašnja drama je i *Pišem radio-dramu* iz 1966. godine, kojoj je dao podnaslov *Esej udvoje.* U drami teče razmišljanje autora koji želi da napiše radio-dramu o bivšem partizanu, sada poslovno uspešnom čoveku, koji je radio i u Nemačkoj da bi zaradio za luksuzan automobil – sve drugo je već kupio i automobil domaće proizvodnje mu nije dovoljno dobar. Taj lik iz autorove mašte – mogao bi biti i stvaran – oživi i počinje svim sredstvima, demagoškim i nasilnim da se bori protiv toga da drama bude napisana, ali autor uprkos pretnjama nastavlja. Drama je u suštini produbljeno razmišljanje o socijalističkom moralu i moralnim devijacijama kao i o ulozi pisca u društvu, iako ne nedostaje ni fabulativne građe koja kroz dijalog podiže dramsku napetost.

Dve godine kasnije (1968) nastala je radio-drama *Intervju.* Mogli bismo da je nazovemo dramom o traženju istine. Mladi novinar dolazi kod stare partizanke zbog „prigodnog materijala" povodom svečanosti jedne od godišnjica NOB. Ozlojeđena, usamljena žena živi kao osobenjak sa opasnim psom na udaljenom imanju. Oseća se progonjenom od seljaka, koji su pošli u partizane kasnije od nje. Po njenoj priči bili su krivi i za smrt njenog brata, partizani su ga sami osudili na smrt. Nastaje borba između dve istine – njene i seoske. Ali, postoji i treća istina, istina o njenom nećaku za koga se brinula kao za svoje dete. Mladić ne želi da živi u prošlosti i starim sukobima, ali pri pokušaju da se otrgne od jučerašnjice ubija jednog od protivnika stare partizanke – tako se krivica nastavlja u sadašnjost. Novinar dolazi do saznanja da nije moguće otkriti istinu. Kmeclova priča o neprestanom traženju istine, koju

život krije i dozvoljava da je razni činioci različito tumače izrazito je filozofski fundirana i *Intervju* je po mom mišljenju najbolje Kmeclovo delo koje je do sada napisao za radio.

Vratimo se 1961. godini. Tada je slovenačka izvorna radio-drama suštinski sastavni deo dramskog programa Radio-Ljubljane, iako je broj premijera u prethodnim godinama to negirao. Osnovna karakteristika tog razdoblja do sedamdesetih godina je društvena angažovanost slovenačke radio-drame, što ne znači i jednoličnost u književnoj formi. Nasuprot takvoj pretpostavci autori su za svoje iskaze tražili literarnu i temperamentom usmerenu odgovarajuću formu. Ukazao se širok raspon konceptualno i stilski različitog stvaralaštva. Ovde ćemo se zadržati samo kod najznačajnijih autora, dok ćemo druge, koji svojim doprinosom nisu bitno uticali na fizionomiju slovenačke radio-drame, samo pomenuti u pregledu repertoara. Pogledajmo, dakle, značajnija dela po datumima kada su prvi put izvedena.

Godina 1962, sa desetak premijerno izvedenih radio-drama bila je brojčano najbogatija. Pre svega treba pomenuti radio-dramu *Bernardek* koju je napisao Saša Vuga. To je priča o posleratnoj osveti. Usamljenik Bernardek osvećuje svog palog prijatelja, partizana Aleksandra, i ubija bivšu Aleksandrovu ženu i oportunistu koji je za veliku sumu novca, izradio idealizovan kip Aleksandra, znači onako kako mu je bilo naručeno. Bernardek tim činom pogađa samo posrednog krivca, dok su glavni krivci izopačavanja partizanske stvarnosti proračunati predsednik opštine i direktor mesnog preduzeća, koji su za vreme rata ostali kod kuće na sigurnom. Bolno je osećanje da se palima manipuliše. Vuga je napao ulizice koji znaju da iskoriste svaku situaciju. Njihov svet „novog šentflorijanstva" prikazan je kroz gorku grotesku u koju se upliću i elementi strave. Vugov jezik, uprkos realnom prizoru, prenosi sve događaje u nadrealističku sferu.

Iste godine Marjan Marinc, autor brojnih radio-drama za decu, javio se svojom prvom radio-dramom za odrasle. Marinc je pre svega humorist; iako je napisao nekoliko drama „ozbiljne" tematike, najomiljenije su mu emisije

zabavnog karaktera. U toj oblasti je bio vrlo raznolik. Ako nezgode novopečenog vikendaša u veseloj igri *Vikend* (1963) ubrojimo među lake šale, onda nam *Nedeljni ručak* (1966) u šaljivom obliku prikazuje otuđenost u porodici idilično okupljenoj oko stola, čiji članovi u stvarnosti već davno žive svako za sebe. Marinčevom pisanju ne nedostaje ni satirična bodlja. Tako u *Kandžama jednookog gusara* (1962) nalazimo satiru na komercijalna izdanja, a *Skalp vola koji stoji* (1962) predstavlja satiru na klišetirane priče o Indijancima. *Ptičja klopka* (1963), *Naslovna strana* i *Most* (1967) su zaoštrene satirične priče u kojima je Marinc uzeo za temu podmuklo intrigiranje uvređenog rukovodstva u preduzeću koje ne podnosi kritiku, preosetljivost i sumnjičavost raznih foruma i megalomansku glupost prilikom planiranja velikih investicija. Zanimljivo je da je Marinc svojim satiričnim i parodijskim tekstovima – a tako isto i u radio-dramama za decu – dao formu koja realizatoru nudi izvanredne mogućnosti za mnogostruku upotrebu radiofonskih sredstava.

Godina 1963. donela je dva značajna teksta. Janez Čuk i Jane Kavčič ostvarili su radio-dramu *In articulo mortis*. U toj najbeskompromisnijoj antiratnoj drami koja je ikad bila na programu ljubljanskog radija, prikazali su strahote rata unutar uskih razmera, umiranja u vatri i blatu, krik straha koji je ujedno krik za ljudskošću, krik umirućih, koji niko ne čuje. Radnja počinje na bojištu koje prema štapskim planovima zbog povlačenja glavnine namerno žrtvuju. Među vojnicima se našao i novinski dopisnik koga su poslali u prvu borbenu liniju. Njegov urednik se odvozi automobilom u sigurnu pozadinu gde zatiče mrtvog novinara. Dijalog između njega i ciničnog urednika pun patnje i ironije otkriva mnoge gorke istine o ljudima i njihovim na izgled uzvišenim ciljevima i njihove stvarne kukavičke i koristoljubive težnje koje rat i smrt još više potenciraju.

Kao drugu značajnu premijeru 1963. godine pominjemo radio-dramu *Vetar* Smiljana Rozmana. To je simbolična parabola o birokratskom stešnjenom svetu, o gradu u kome je život ustajao. Vlasti su izgradile oko grada visok zid da svež vetar ne bi produvao. Podanici ćuteći

podnose tiraniju, samo mladi ljubavnici žele da osete vetar. Borba mladog para sa tiranijom je neizbežna. Drama pokušava da alegorijskim i simboličkim elementima nadraste vremenska i prostorna ograničenja i teži da dostigne samu srž problema. Rozmanova drama osuđuje konformizam, društvenu hipokriziju, slepu pokornost i druge „bezazlene" poroke.

Pre toga je Rozman već napisao komediju *Specijalno zanimanje* (1962) u kojoj je na satiričan način zabeležio priču o predusretljivom čoveku koji pomaže bližnjima u nesreći, a onda se društvo na to toliko navikne da sve takve poslove prepušta njemu, sve dok dobričina pod teretom stalnog pružanja pomoći i sam ne poklekne, a tada nema nikog da mu pomogne. U radio-drami *Kuća* (1965) Rozman prikazuje neprekidnu prilagodljivost glavnog junaka i pri tom opet upotrebljava simboliku. Njegov čovek je bez sopstvenog „ja", ne menja samo oblik već i lice prema odelu i licu svojih šefova. Nađe se u položaju kada mora da pronađe svoje pravo lice, ali ga među odbačenim i prašnjavim obličjima više ne nalazi. Rozmanova metafora o komformizmu je pisana sa ironijom, skoro humorom, a drama poseduje i elemente satire.

Leopold Suhodolčan se pojavio na radio-programu 1962. godine sa satirom *S...O...S.* Među ostalim tekstovima koje je napisao za radio, verovatno je najzanimljiviji *Čovek, koji je bio* (1965). Glavni junak Janez Smuk iznenada se nađe u neprilici: niko ne želi da ga prepozna, ljudi tvrde da ga nikada nisu videli – kako na poslu, tako gazdarica, devojka... Nije upisan u knjige rođenih i uzalud se trudi da dokaže svoje postojanje, ali bez pismenog zvaničnog uverenja ni za koga ne postoji. Ni njegova smrt, kada skače s mosta, nikog ne zanima. Od osnovne zamisli, logičnim redosledom i sa elementima groteske autor plete posledice koje njegovog, od svih zaboravljenog čoveka, dovode do neslavnog kraja.

Godine 1967. među autore radio-drame uvrstio se Andrej Hing tekstom *Povratak Kortesa.* To je prvo delo iz španskog ciklusa koji obuhvata još televizijsku dramu *Burleska o Grku* i *Gluvi čovek na granici* kao i pozorišni komad *Osvajač.* Drama o Kortesovom povratku događa se dvadeset godina posle osvajanja i autor postavlja

pitanje smisla i besmisla ovog – i svakog drugog – osvajanja silom, otvara dilemu o tome da li je istina pre dvadeset godina i danas istina. Prikazuje izjalovljena očekivanja i tragiku ljudi koji su hteli da ostvare svoje ideale, a onda su nasilnim potvrđivanjem ideja postigli upravo suprotno od onog što im je bila namera, znači izvanvremenski prikazane suprotnosti ideala i stvarnosti. Dramu odlikuje detaljno obrađena psihologija glavnih ličnosti kao i jezgrovit dijalog.

Vitomil Zupan se prvi put javio na radiju 1962. satirom upravljenom na jugoslovenske filmske koprodukcije sa strancima *Smrt mesečevog zraka* i parodijskom serijom *Sa strahom i pilulom hrabrosti oko sveta*, u kojoj kritikuje jeftinu literaturu koja buja po našim kioscima. U dramama *Pobuna crva* (1969) i *Trg robova* (1971) – u ovoj drugoj dijaloški se suočavaju stavovi tupamarosa i kidnapovanog diplomate – poduhvatio se sagledavanja stvarnih problema naše sadašnjosti. *Pobuna crva* obrađuje aktuelni problem današnjice – delikvenciju mladih. Pisca zanima pre svega mehanizam koji je doveo njegovog glavnog junaka, sina uglednih roditelja, do sukoba sa zakonom. U tom istraživanju koje Zupan daje kroz mozaik kratkih prizora – uglavnom u obliku saslušanja – autor se usredsređuje na misaono jezgro priče i zanemaruje sve sporedne detalje. Dolazi do gorkih saznanja o teškom životu osetljivih mladih ljudi koji jasno sagledavaju svet i sebe i kritički ocenjuju i ne mogu da se pomire sa svetom i sobom samima. Od takvog poimanja i osećanja sveta senzibilnom mladiću potreban je samo kratak put do potpunog očajanja iz koga se više ne vidi rešenje.

Zupan je napisao i prvu slovenačku radio-dramu namenjenu izvođenju u stereo-tehnici *Panika na brodu Jutro* (1974). Pri tom se nije povinovao zvučnom naturalizmu koji stereofonija najpre nudi, već je iskoristio novu tehniku za prikaz unutrašnjeg života svog junaka, komformiste, u kome se prilikom jutarnjeg buđenja javljaju čak dvanaest *ja*: religiozni, životinjski, sumnjičavi, uštirkani, prosvećeni, uvijeni, analitički, sintetički, agresivni, očajni, uplašeni i prijatni. Sve te *ja* igra jedan jedini glumac, pri čemu savremena tehnika sa svojim mogućnostima transformisanja ljudskog glasa

dopunjuje i pojačava efekte složene glumačke interpretacije.

Godine 1970. skreću pažnju radio-drame *Govor* Franeta Puntarja i *Sudnica* Evalda Flisara. Frane Puntar, pre svega poznat kao autor radio-drama za decu u kojima je pokazao vanrednu inventivnost u izboru i obradi nekonvencionalnih originalnih motiva, u svojim prvim radio-dramama za odrasle *Ispod pojasa* i *Kralj đubrišta* (1967) - kritički obrađuje međusobne ljudske odnose i detaljno opisuje psihu svojih junaka. *Govor* je namerno pojednostavljen i u suštini shematički strukturiran: govornik, junak drame, nije psihološki obrađen lik, ni detaljno određen kao individua, ali je potpuno tipiziran u svojoj hipokriziji i karijerizmu. Drama je građena kao tema sa varijacijama, u njoj se ritmički ponavljaju prizori koji razotkrivaju nemoral. Uporedo sa raspadom morala ličnosti, menja se i njegov govor: rečenice gube logički smisao, reči se raspadaju u besmislene slogove i govor se završava na jednom jedinom vokalu koji ništa ne znači, a dat je sa svom govorničkom širinom. Kada dostigne potpun moralni raskol i raspad govora, junak biva nagrađen: napreduje u društvenoj hijerarhiji. Kao i u svim svojim delima i ovde je Puntar izraziti radiofonski autor koji piše za zvučno izvođenje, pri čemu scenario predviđa sve do sitnice i zbog toga odbija čitaoce, da bi ga već kod čitanja „čuli".

Evald Flisar je u radio-drami *Zgrada suda* ostvario pravu kafkijansku atmosferu. U izumrlom gradu radi još samo sud u koji svakih deset godina dolazi nov sudija. U zgradi se ništa ne događa, jedini zadatak novih sudija je da se prilagode životu u zgradi. Mladi sudija u nastupu besa protiv postojećeg sistema ubija predsednika suda, ali ni ubistvo ne dovodi do promena, jer odmah dolazi novi sudija kome je namenjena ista sudbina: večno prilagođavanje praznom hodu točka samog od sebe delujućeg mehanizma. Osnovna ideja je jasno eksplicirana, bez detaljnih psiholoških opisa, celokupna drama izvedena je kao čista parabola o čovekovom neprestanom otporu protiv neminovnosti života, koje ga teraju upravo u ono protiv čega se na početku borio.

U sledećim dvema dramama Flisar napušta hladnorazumsko i teskobno prikazivanje ideja i okreće se svetu koji osobito u Prekomurju dobro poznaje – ka Romima. U radio-drami *Vojnici na kraju rata* (1979) glavna ličnost je stari Rom, a komedija *Ukradena kuća* (1972) takođe se događa u romskom ambijentu.

Ovo je bio kratak pregled slovenačke radio-drame 1960--1970. U sledećoj deceniji slovenačka radio-drama se afirmisala u Sloveniji, a svojim najboljim tekstovima i u svetu. Neki autori koji su se ogledali u ovoj oblasti još uvek pišu za radio, a za program radio-drama već pišu novi autori drugačijeg usmerenja i literarnog stremljenja: Rudi Šeligo, Gregor Strniša, Pavle Lužan, Sandi Sitar, Franček Rudolf i drugi. Možemo da se nadamo da će posle prvog zbornika iz ovog perioda o razvoju slovenačke radio-drame uskoro nastati nova knjiga sa predstavnicima i u znaku autora koji su stupili u krug radio-pisaca u poslednje vreme.

Preveo sa slovenačkog
Dragomir Zupanc

Devet slovenskih radijskih iger, Izbral in uredil Emil Smasek, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 67, Ljubljana, 1975, str. 7-25.

Arsa Milošević

RADNI DNEVNIK REDITELJA

Zabeleške o radu na snimanju TV opere Paštrovski vitez *kompozitora Mihovila Logara*

Suština priprema svakog reditelja je da postavi izvestan broj pitanja (za sebe bitnih) i nađe *svoje* odgovore na njih. Put kroz ove pripreme reditelj prolazi uvek na drugi način i možda se u tome i krije odgovor na pitanje zašto reditelj voli svoj posao? o kojem svaki gledalac ima prava da kaže – „Valja", „Ne valja", „Sviđa mi se", „Glupo!" ili čak da uz blagu psovku ugasi ekran ne misleći na vreme uloženo u stvaranje te emisije. Jedan moj kolega je kazao da nema tih priprema, nikada ne bi ni bio reditelj.

RADIO-TELEVIZIJA BEOGRAD
221-25-25/09
LOGAR
658.916
NAZIV EMISIJE Paštrovski vitez REDAKCIJA:
DATUM EMISIJE

Avgust 77.

Postoji mogućnost da režiram „praizvedbu" TV opere „Paštrovski vitez" M. Logara. Dobio tonski snimak. Redakcija traži da dam pismeno svoje viđenje ove opere.

Pre slušanja pročitao sam pripovetku *Kanjoš Macedonović* Stjepana Mitrova Ljubiše. (Priča napisana 1870. opisuje događaje iz 15. veka.) Pročitao i libreto koji je napisao Mihailo Ražnatović. U libretu, suprotno izvornoj pripoveci, radnja počinje prikazom Venecije 15. veka i dolaskom i doživljajima trgovca Kanjoša u njoj.

Drugi čin libreta se dešava u Paštrovićima. Kanjoš dolazi da obavesti Paštroviće da Dužd traži „sebi zatočnika", prepričavajući sve ono što smo već videli u prvom činu. On to prepričava precizno, ne pokušavajući da se pred svojima pokaže značajniji no što je. Njegovi (ko će koga no svoj svoga) ga malo zezaju i nagovore da on bude zatočnik. „Mogao si to sam sve srediti, a ne da nam kvariš sastanak".

Treći čin je realističan i romantično viteški. Kanjoš uspeva da pobedi i odbija da primi nagradu. Traži oslobađanje od poreza za sebe i svoje saplemenike (privilegije su uvek bile slatke). Pošto zna „koja mu gde ide" on se vraća u svoje selo (gde ga možda čeka devojka?).

Preslušao snimak.... Koliko problema i dilema u oko 80 minuta muzike!!!

Smeta mi što prođe dobrih 20 minuta pre no u operi zazvuče slovenske teme. Ipak je to priča o Paštrovićima. Ražnatović i Logar počinju odom Veneciji, a završavaju hepiendom – Venecija je spašena, a Duždeva kći ne ide ni Furlanu (Austrijancu ili Slovencu) niti Paštroviću, ma koliko da je isti viteški odgojen.

Odlučio sam da promenim redosled slušanja muzičkih delova.

Slušao sam najpre drugi čin...

Kad je muzika došla do Kanjoševe priče o iskrcavanju u Mletke, pustio sam sa drugog magnetofona prvi čin...

Zvučao mi je drugačije posle poznatih crnogorskih muzičkih tema...

Osetio sam se kao učesnik na tom Paštrovićskom sastanku, gde slušam Kanjoševu priču i pokušavam da

ga pratim na tom putu po belom svetu i da mu možda zavidim na svemu što je video... Već sam video prve kadrove još nesnimljene opere (setio se slike kada Kozaci pišu odgovor nekom sultanu – možda Rjepin). Sudije i narod počinju da liče na neke moje prijatelje i neke naše sastanke...



„Junaci" navode malog Kanjoša da bude zatočnik ne shvatajući da mu ne ostavljaju mogućnost da bira... Oni se šale sa ozbiljnim stvarima vodeći računa da sami ne

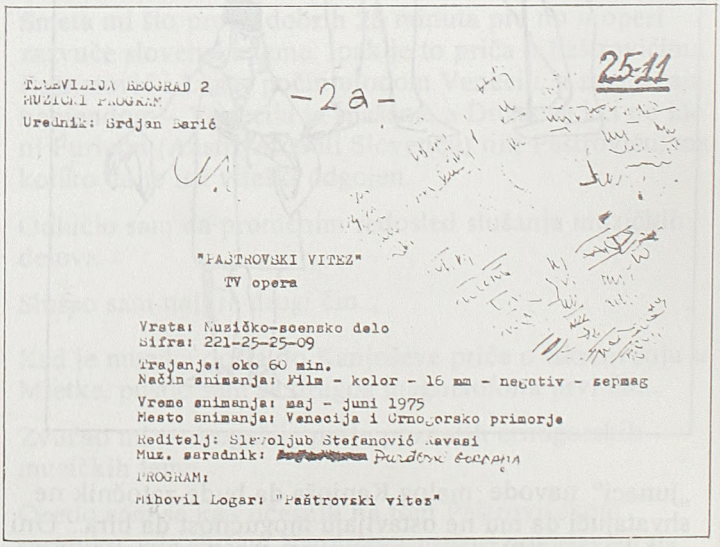
štetuju, a za Kanjoša – baš ih briga. „Svako od nas pohodiće tvoj grob – ne brini Kanjoše. Idi da ja ne bih morao da idem"... I Kanjoš ide...

Slušajući treći čin misli mi lutaju... Furlan i mali Kanjoš, David i Golijat, ali i mali Šarlo koji nema drugog izlaza nego pravo u čeljust lava... no, i tamo ima izlaza... Vidim zrak sunca koji u odlučnom momentu dekoncentriše *velikog* i *mali* u magnovenju shvati da je to mig pravde, koristi ga i pobeđuje...

Onda muzika himnična – *On je veći od svih!* Njemu sleduje nagrada... Najveća... Perspektiva da mu sinovi vladaju Venecijom... On nema snage da se još jednom upusti u nepoznato, bez svoje publike. Odbija sve koristi za sebe i iskamčuje jednu priviligijicu za svoje, da ih to podseća: na šta? Na njegovo herojstvo ili njihov kukavičluk?

Pustio sam posle te scene *uvertiru* drugog čina *Pesma vile* i vratio se i muzički na naš teren, i geografski i nacionalno...

Da li su ovde elementi koji mogu gledaocu (uz muziku, naravno) da učine ova zbivanja razumljivim, savremenim i zanimljivim???



TELEVIZIJA BEOGRAD 2
MUZIČKI PROGRAM
Urednik: Srdjan Barić

-2a-

25-11

"PAŠTROVSKI VITEZ"
TV opera

Vrsta: Muzičko-scensko delo
Šifra: 221-25-25-09

Trajanje: oko 60 min.
Način snimanja: Film - kolor - 16 mm - negativ - sepmag

Vreme snimanja: maj - juni 1975
Mesto snimanja: Venecija i Crnogorsko primorje

Reditelj: Slavoljub Stefanović Kavasi
Muz. saradnik: [redacted] Pavićević

PROGRAM:

Mihovil Logar: "Paštrovski vitez"

Imam u rukama radni nalog za snimanje opere. On je iz 1975. Trebalo je da je režira Ravasi, filmski u eksterijerima u Veneciji i Drobnom Pijesku u Crnogorskom primorju.

Septembar 77.

Izložio Bariću razmišljanja o mom viđenju i potrebi da uradim TV adaptaciju menjajući raspored činova.

Prihvatio uz uslov da se maksimum snimanja obavi u studiju i to elektronikom.

Novembar 77.

Organizovali smo prvo viđenje sa pevačima koji su napravili tonski snimak opere.

Lepo pevaju, ali vizuelno kao da su došli iz raznih drugih opera.

„Ko me gurnu?"

Jedan od pevača je prihvatio da ga zbog zauzetosti neko dublira.
Ima tu nešto.



Decembar 77.

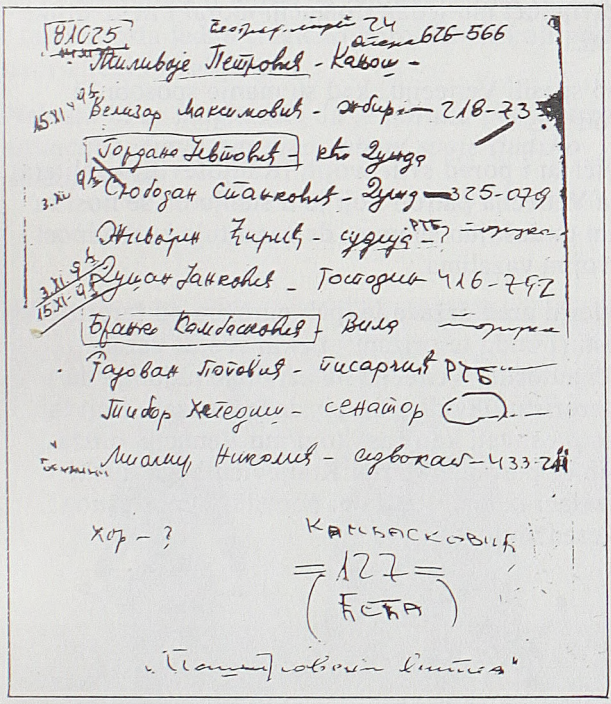
Televizija nema novca da snima operu. Šteta. Ipak je to pitka muzika. Moj sin pevuši arije iz opere. Ima 3 godine. Sviđa mu se Duždevo pevanje: „Kako su moji verni Paštrovići?"





Februar 1979.

Pregledaj materijale u vezi sa *vitezom*. Možda će biti para. Najpre pregledaj izvođače i razmišljaj o glumcima dublerima...





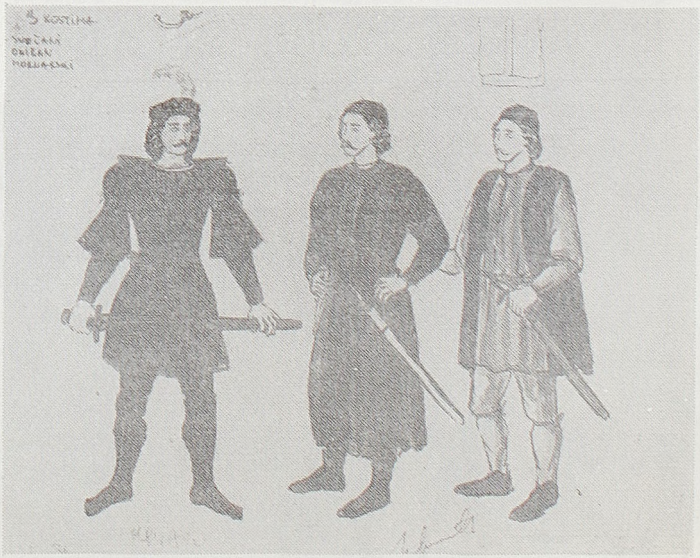
Razmišljanja o temi *Paštrovskog viteza.*

„Čojstvo i junaštvo Kanjoševo"... učeći u školi ovu pripovetku činilo mi se da je istaknuto da pripovetka neguje pozitivne vrednosti i tradicije naroda, suprostavljajući mu jedan drugačiji moral i neke druge vrednosti...

„Mi smo spasili Veneciju...kad su manje sposobni i vredni od nas".

Paštrovići su i pored svih svojih (Kanjoševih) kvaliteta vazali, a Venecija patron koji je u stanju da se nosi sa najvećim ondašnjim silama... da garantuje bezbednost i sebi i svojim vazalima.

Taj moderni grad država je ipak ugrožen od terorističke delatnosti (i onda terorizam!) nekih svojih vazala... Čuvajući autoritet Venecija nalazi da je najbolje da vazala-teroristu likvidira drugi „dobri" vazal... koji taj čin treba da shvati kao čast koju mu Venecija pruža... (podsetih se pesme o Marku Kraljeviću koga turski sultan izvlači iz tamnice da bi pobedio neposlušnog Musu Kesedžiju).



Kanjoš je u prilici da se bori za Veneciju protiv Furlana – drugog potčinjenog Veneciji, a da bi sačuvao svoje dostojanstvo, da ne bi bio i formalno plaćenik, on taj zadatak kojim Venecija neće da sama prlja ruke, mora da preformuliše u borbu za boljitak svojih saplemenika... i tako izrasta jedan tragično herojski lik koji postaje uzor etičkih kvaliteta...

Nekako bi se moglo reći da je poruka pisca: *u svakoj situaciji sačuvaj bar pred sobom svoje ljudsko dostojanstvo.*



Savremenost

Ima li sličnosti između Kanjoša i savremenih „gastarbajtera", odnosno onih kojima je „usko u košulji koju su nadrasli". Mnogi iz malih sredina odlaze u „Venecije" bilo kao Furlani ili Kanjoši, jer su i jedni i drugi naš svet... Sukob je neminovan i sa „Venecijom" kojoj se ne pripada i sa „Furlanom" čiji se postupci ne odobravaju i sa sredinom iz koje se potiče, jer i ta

sredina ne pristaje da joj bilo ko menja ustaljene navike i odnose...

Kanjoš je svugde sam... i u svom plemenu, i u trenutku kad deli megdan, pa i u momentu kad bi, možda, mogao da postane „Venecijanac" (zbog svojih zasluga)...

Kako ove ideje učiniti dostupnim gledaocima (slušaocima) ove opere?

Kakve su se misli motale po glavi Ražnatovića i Logara dok su radili na ovoj operi...

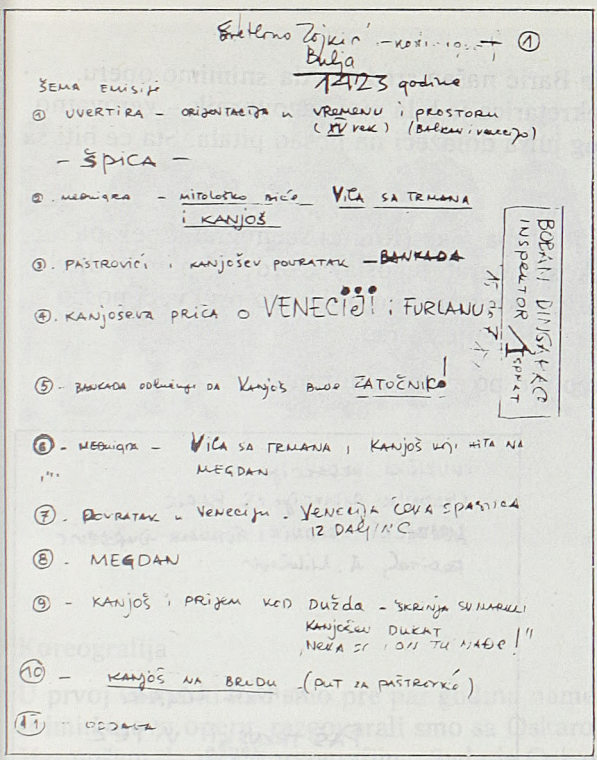
Koga tumačiti: S.M.Ljubišu, Ražnatovića, Logara... ili današnji trenutak....

Predlog sheme opere *Paštrovski vitez*

1. Uvertira – Orijentacija gledaoca u vremenu i prostoru (1423, 15. vek Balkan i Venecija)

Špica

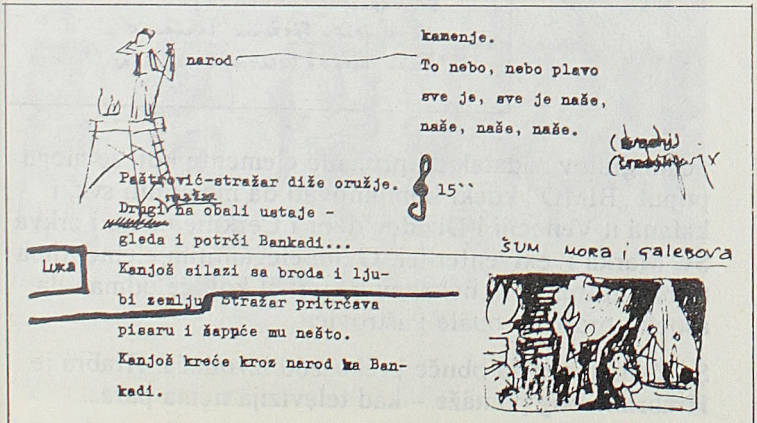
2. Međuigra – Mitološke vile glas (Vila sa Trmana) i Kanjoš na brodu.
3. Bankada u Paštrovićima i povratak Kanjoša.
4. Kanjoševa priča o Veneciji i Furlanu.
5. Bankada odlučuje da kanjoš bude *zatočnik*.
6. Međuigra – Vila sa Trmana i Kanjoš koji hita na megdan.
7. Venecija čeka spasioca iz daljine. Kanjoš stiže.
8. Megdan sa Furlanom.
9. Pobednika Kanjoša „na zlatna nosila nose u dvor". Prijem Škrinja Sv. Marka. Kanjošev dukat „neka se i on tu nađe!"
10. Kanjoševa himna slobodi i put za Drobni Pijesak.
11. Odjava – Kanjoš u kolu.



September 1981.

Ponovo pročitao adaptaciju i doterao je za rad u studiju...

Zašto ja sve to radim kad dobijam utisak da danas ljudi smatraju da je sve važnije od jedne TV opere?

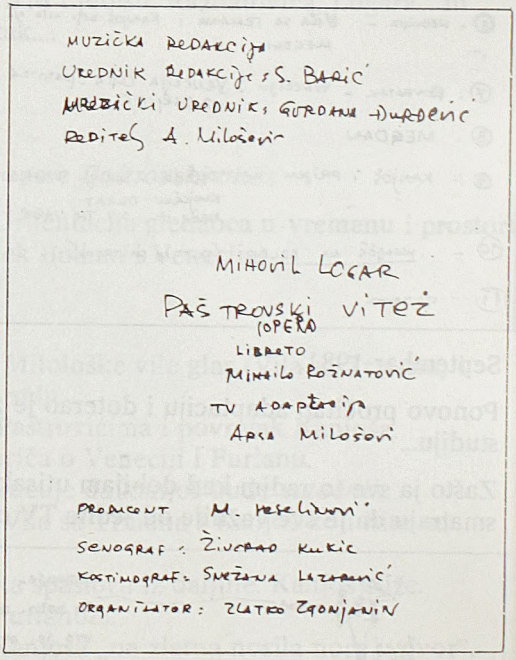


Maj 1982.

Konačno je Barić našao sredstva da snimimo operu. Njegova sekretarica je bila moj zagovornik – verovatno ga je svakog jutra dolazeći na posao pitala: Šta će biti sa *Vitezom*?

Formirana je ekipa, Žak (Kukić) scenograf, Snežana Lazarević kostimograf, Jugoslav Đorđević pom. reditelja i Milka Zorić sekretarica kojoj je ovo prvi veći posao Oseća se raspoloženje za rad...

Para nedovoljno po svim sektorima...



Scenografov zadatak da pronađe elemente koji se mogu poput „BIMO" kocki kombinovati da mogu biti sve, i kafana u Veneciji i Duždev dvor i Ćerkine odaje i crkva Sv. Marka i ext enterijer. Ovim elegantnim elementima treba suprotstaviti nekakav materijal koji će odmah da asocira brdovite obale Paštrovića...

Snežana mora da obuče preko 200 izvođača. Hrabra je. Hrabrima bog pomaže – kad televizija nema para...

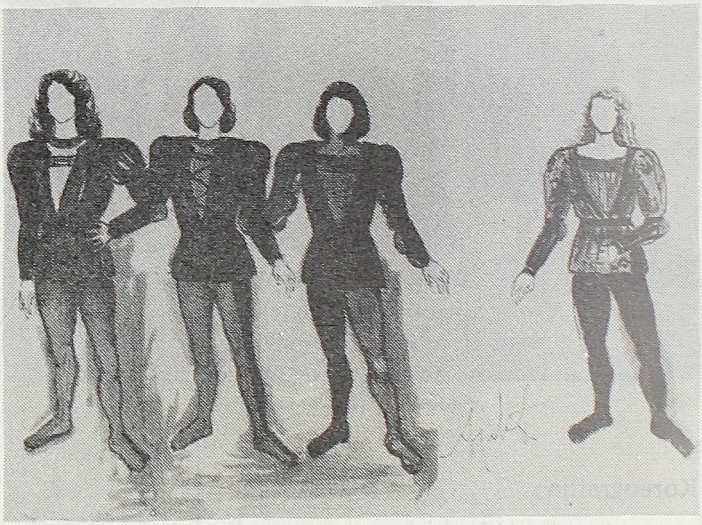


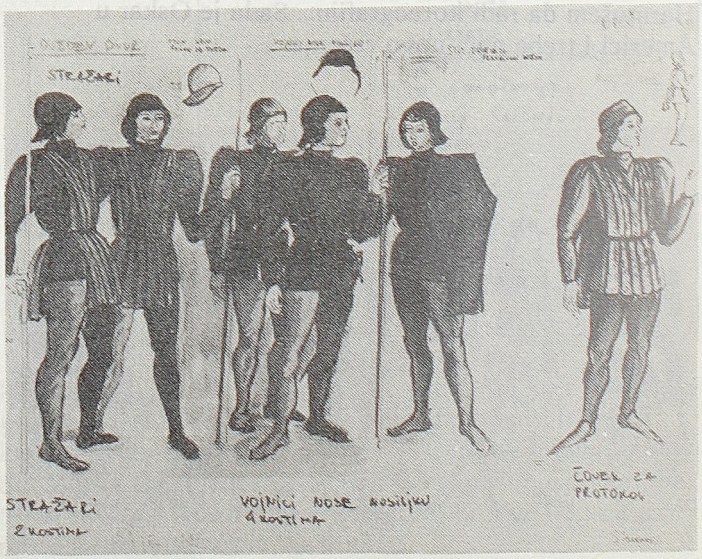
Koreografija

U prvoj varijanti kad smo pre par godina nameravali da snimimo ovu operu, razgovarali smo sa Oskarom Harmošem da radi koreografiju... Sada je Oskar u Americi i treba naći novo rešenje.



Odlučio sam da Paštrovićske igre koreografiše Bata Grbić, a venecijanske Temira Pokorni. Bata neka dovede svoje folklorce a Temira balet... Biće to dobro.

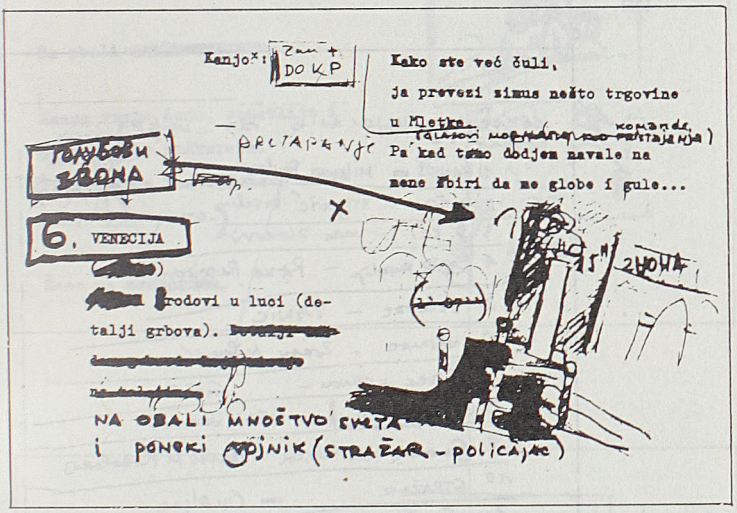




Žak rešio problem!

Paštrovići, sve scene u magli i crnom, uz obavezne vatre... Crne zavese već postoje kao oprema studija...

Venecija sva svetla (bele studijske zavese) i vitki stubovi – stilizacija stubova sa venecijanskih balkona...



Podela. Redakcija prihvatila predlog da angažujemo glumce da „pevaju" plej bek... Razlozi – od trenutka snimanja do sada je prošlo mnogo vremena. Uostalom, dirigent je dirigent, bira pevače, a reditelj mora da radi svoj posao – da određuje izvođače...

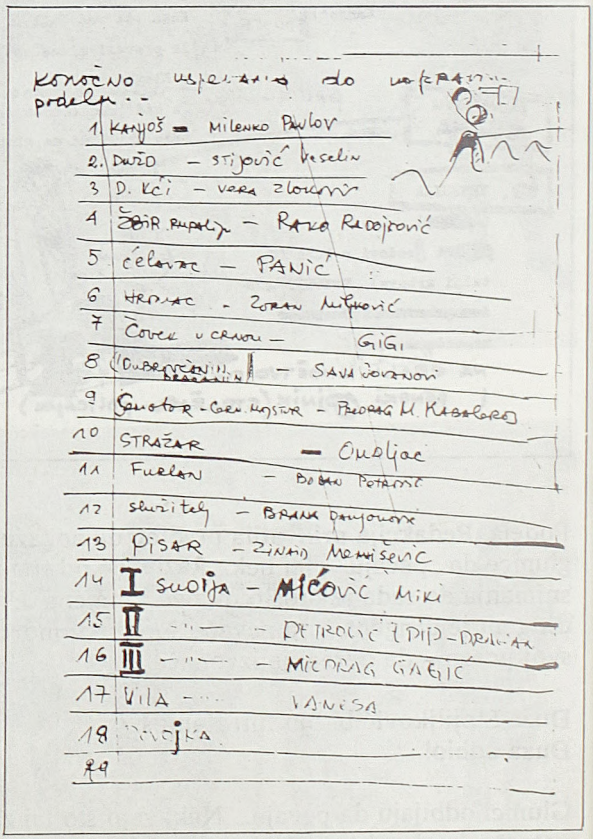
Đuza Stojiljković bi bio fini Kanjoš...
Đuza odbio!

Glumci odbijaju da pevaju... Neki zato što taj zadatak potcenjuju, drugi zato što ga precenjuju, a neki zato što nemaju termina...

Konačno uspevamo da napravimo podelu:

1. Kanjoš..... Milenko Pavlov
2. Dužd ..... Veselin Stijović
3. D. kći ..... Vera Zloković
4. Žbir ..... Raka Radojković

5. Advokat ..... Panić
6. Hromac ..... Zoran Miljković
7. Čovek u crnom ..... Gigi
8. Dubrovčanin ..... Sava Jovanović
9. Senator ..... Velja Kabaleros (Predrag Milinković)
10. Furlan ..... Boban Petrović
itd.

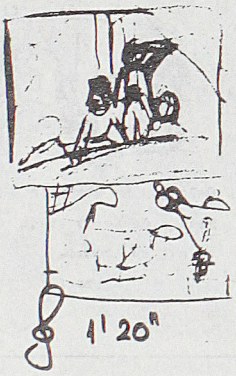


Sa njima će korepetirati inž. Seović. On treba da napravi konačan oblik tonske trake prema mojoj adaptaciji...

[redacted]

Mali Kanjošev čun - natovaren vinom, uljem, štavljenim kožama i nešinama, prilazi obali - u njemu su Kanjoš i dva mornara.

(tema)



Na obali [redacted].

Razne vrste žena, zanatlije i [redacted] muškaraca.
(Presek kroz venecijanska zanimanja [redacted].)

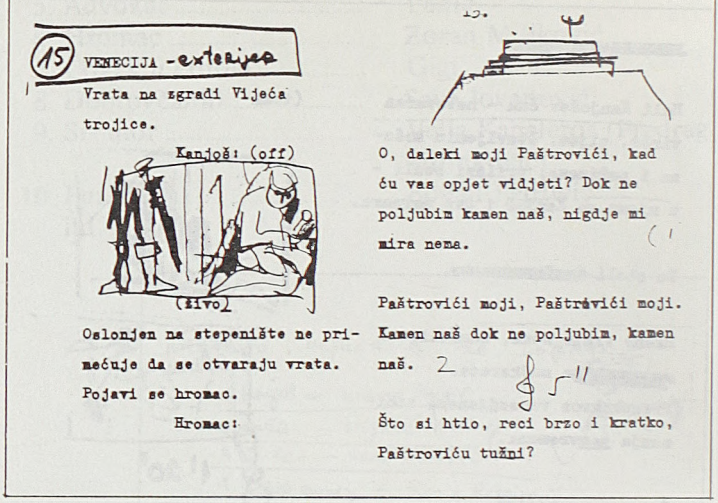
Žene na prozorima.

[redacted]

Oko Kanjoša se okupe besposličari, carinik i žbiri i [redacted] žene.



Kanjoš:	Pomoz Bog, gospodo Mletačka !
žene:	Ooooo....
žbir:	Kojim si poslom došao, šta tražiš, šta donosiš?
žene:	Šta tražiš ?
muški:	Šta donosiš ?
zajedno:	Šta, šta, šta šta?



Seović je uspeo sa formiranjem trake... Prateći indikacije u knjizi snimanja o krupnom kadru dao je snimku i prostornu dimenziju. Svašta radi Seović... Nisam mu dosadan sa zahtevima... Istovremeno radi sa glumcima da savladaju plej bek.

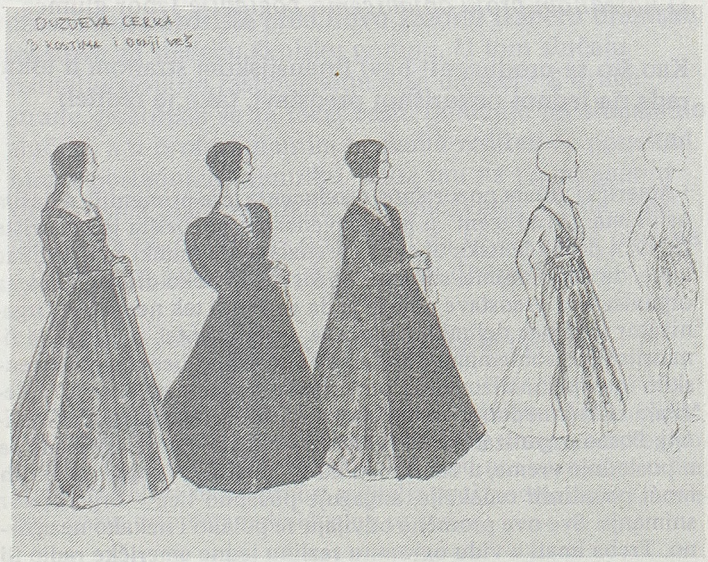
Glumce koji su savladali plej bek preuzimam i radimo na ulogama... Lepo to oni rade...

Milenko Pavlov mi oduševljava najuži deo ekipe...

Ima u redakciji i onih koji misle da je angažovanje glumaca umesto pevača nekorektan gest... TV opera se i gleda, a ne samo sluša.

Obišao sam sa Snežanom fundus garderobe... Brrrrr!





Konačno izašao plan snimanja... Od 29. septembra do 8. decembra 1982...

REDITELJ

Po Oskaru Broketu i Arseniju Jovanoviću

Broketov tekst predstavlja jednu od bezbroj mogućih projekcija neuhvatljive *profesije – reditelj. Polazna tačka mu je američki pristup pozorištu i režiji uopšte. Kako našoj literaturi nedostaje jugoslovenski aspekt ove tematike, neophodne rediteljima sa malo iskustva, a posebno studentima Fakulteta dramskih umetnosti, redakcija je smatrala uputnim da Broketov tekst, uz komentare profesora FDU Arsenija Jovanovića, sa posebnim osvrtom na našu praksu, objavi u nastavcima u nekoliko svezaka časopisa* RTV-teorija i praksa. *Profesor Jovanović obogatio je autorov pristup elementima režije primenjene u radu na radiju i televiziji.*
U ovom broju tema je saradnja reditelja sa ekipom u realizaciji pozorišnog dela ili radio-televizijske emisije.
U narednom broju objavićemo poglavlje Izbor glumca.

Kao što se producent[1] bavi finansijskom stranom u toku rada na jednoj pozorišnoj predstavi, tako je reditelj

[1] Američki pojam pozorišnog producenta nije primenljiv u našim uslovima. „Producent" u jugoslovenskom pozorištu je pozorište sâmo, a producentske obaveze preuzima umetnički rukovodilac kuće, direktor drame, sekretar pozorišta ili neko drugi. Funkcija organizatora predstave počela je da se uvodi tek nedavno. Organizator kod nas delimično zastupa „producenta" u ponekim finansijskim problemima. Producent kao jedno lice u jugoslovenskim institucionalizovanim pozorišnim kućama ne postoji. Televizija i film, međutim, imaju shemu producent-organizator-reditelj. Posao organizatora na radiju obavlja asistent režije mada se u poslednje vreme, u zavisnosti od finansijskih i organizacionih moći pojedinih redakcija, angažuje posebno lice – organizator snimanja. Sve ove promene odvijaju se polako i nekako nesigurno. Treba imati u vidu ogromnu razliku jedne američke radio ili TV produkcije i naše – razliku finansijsku, pre svega. Basnoslovne cifre povećavaju rizik i zato organizacija snimanja i precizno izvršenje svega što je planirano ne sme biti dovedeno u pitanje. Projekti su obeleženi pre svega poslovnošću. Kod nas, teoretski bar, sve služi „umetničkom cilju". Poslovnost je često u potpunom neskladu s „umetničkim ciljevima".

najodgovorniji za sve njene umetničke elemente. Reditelj odlučuje o tumačenju dramskog teksta, usaglašava rad celokupnog umetničkog tima. Dobar reditelj je najznačajniji za uspeh pozorišnog komada.

Iako reditelj može da obavlja više dužnosti, njegov se posao sastoji, uglavnom, u sledećem:

1) Odlučuje o tumačenju dramskog teksta[2],

2) vrši podelu uloga,

3) sarađuje sa piscem, scenografom, kostimografom i tehničkom ekipom,

4) obavlja probe s glumcima,

5) usaglašava sve slemente u konačni oblik scenskog dela ili emisije.

SHVATANJE I TUMAČENJE DRAMSKOG TEKSTA

Vreme koje reditelju stoji na raspolaganju za proučavanje teksta veoma se razlikuje od slučaja do slučaja.[3] Mnoga obrazovna pozorišta pred novu sezonu izaberu dramske tekstove za sledeću školsku godinu. U tom slučaju reditelju stoji na raspolaganju više meseci.[4] S druge strane, pozorišta se za tekst često odlučuju od slučaja do slučaja, a u profesionalnim trupama reditelj se ponekad bira u poslednjem trenutku. Tada mu na raspolaganju stoji veoma malo vremena za proučavanje teksta. Bez obzira na to, reditelj je obavezan da se što bolje upozna s dramskim projektom ukoliko želi da pravilno i

[2] Kod nas je uobičajen termin „rediteljska koncepcija".

[3] Broket pod „slučajevima" podrazumeva različite oblike američkog pozorišta – od veoma rasprostranjenog univerzitetskog pozorišta, do vrlo specifičnog Brodveja. Kod nas se, teoretski bar, puna umetnička odgovornost reditelja *uvek* podrazumeva, a vreme i način priprema individualna su stvar.

[4] Pozorišta u Jugoslaviji redovno pripremaju repertoar godinu dana unapred. U živoj praksi, iz ovih ili onih razloga, dolazi često do promena, pa se događa da reditelj dobije zadatak u poslednjem trenutku. Ni tada, međutim, njegova puna odgovornost nije smanjena, od njega se očekuje da svoj posao obavi bez pogovora.

studiozno odabere i uvežba glumce, te scenografa i kostimografa uvede u svoje tumačenje dela.[5]

Svaki reditelj na svoj način pristupa tekstu u zavisnosti od složenosti dela. Pomenućemo osnovne elemente dramske strukture, karakterizaciju likova, jezika i osmišljavanje scenskog prostora.

Dramsku konstrukciju reditelj posmatra kroz sledeće nivoe: uvod, zaplet, kulminacija, rasplet. Proučava na koji način pisac sprovodi osnovnu i sporednu dramsku radnju. Vrlo je korisno podeliti komad na kratke scene uokvirene ulaskom i izlaskom likova budući da svaki ulazak i izlazak unosi promenu u odnosima. Televizijski reditelj obično proučava sekvence kao dramske celine. Dramsku celinu u istom smislu predstavlja takođe svaki kadar sa složenijom radnjom. Svakoj takvoj kratkoj sceni odredjuje značaj unutar celokupne radnje. Otkriva motivacije ličnosti na sceni. Ispituje dramsko raspoloženje. Otkriva odnos pomenute scene sa onima koje joj prethode ili koje dolaze posle nje.[6]

[6] Broketova uputstva upućuju se najčešće mladim neiskusnim rediteljima. Sve je ovo tačno što Broket kaže, ali iskusan reditelj nema potrebe za ovakvim shematičnim podelama. U slučaju televizije odnos kadrova i sekvenci je složeniji i drugačiji. Problemi „kompozicije" su izrazitiji, mada nikad ne bi trebalo smetnuti s uma da je duboki početak televizijske drame istovetan sa scenskim delom. I jedan i drugi medij ističu iz istog izvora, drugačiji je „prikaz". Kako se televizijski „prikaz" smešta u veoma mali prostor ekrana, nužno dolazi do *koncentracije informacija u formalnom pogledu* pa su problemi kompozicije, rekao bih strožiji, elementarniji, *vidljiviji.*

[5] Pod „profesionalnom trupom" Broket podrazumeva nezavisan producentski projekat u kojem su angažovani profesionalni umetnici. Ne podrazumeva stalnu umetničku grupu, jer nijedno profesionalno pozorište ne bi imalo razloga da angažuje redi-telja pred sam početak proba.
Što se rediteljevih priprema na televiziji ili radiju tiče treba imati na umu raznovrsnost projekata – od složenih poduhvata kao što je dramska serija, na primer, do prigodnih emisija ili emisija u kojima je reditelj samo realizator jednog projekta. Režija dramskog dela u pozorištu neizbežno je „ambiciozan projekat". Reditelj dramskog dela na televiziji – naročito kada se snima filmskom kamerom – priprema takozvanu knjigu snimanja. Kako knjiga snimanja sadrži precizan opis svih kadrova pojedinačno, rediteljeva priprema je u izvesnom smislu apsolutna, on već „vidi" budući film ili dramu, zato je njegova priprema veoma složena.

Ove i niz sličnih radnji pomažu reditelju da shvati pravo značenje drame i da otkrije razloge zbog kojih je ona izgrađena upravo na takav način. Upoznaje se sa jakim i slabim tačkama teksta, kao i sa problemima koje treba rešiti.

Reditelj mora da se upozna sa svakim pojedinim likom, kako u vezi sa njegovom ulogom u drami, tako i sa zahtevima koje postavlja pred glumca koji će ga odigrati. Prepoznaje fizička obeležja, preovlađujuće karakterne osobine (kao što su: snaga, lukavstvo ili blagost) emocionalne karakteristike i glasovne kvalitete svakog lika, kako bi na pravi način odabrao i uvežbao glumce.

Reditelj vrši analizu dramskog teksta u skladu sa zahtevima scene, kostima i svetla. Nastoji da zamisli scensku postavku koja će obezbediti pravu atmosferu i raspoloženje, pravilan tok radnje, i pružiti odgovarajuće uslove za izgradnju likova i događaja.

On takođe treba da bude spreman da studiozno i do detalja objasni scenografu i tehničkom osoblju svoje zahteve u vezi sa njihovim radom.

Osim brižljive analize teksta, reditelju su obično potrebne dodatne informacije o autoru, vremenu radnje (ukoliko nije u pitanju savremen komad), društvenoj sredini (ukoliko mu je nepoznata). Može se poslužiti kritikama izrečenim o komadu koje bi mu ukazale na prijem kod pozorišne publike.[7] Koristeći ove metode, reditelj saznaje sve što je moguće o kvalitetu drame i osposobljava se da na pravi način pristupi postavljanju teksta na scenu.

Problem tumačenja teksta javlja se u različitim oblicima, u zavisnosti od svih pomenutih kvaliteta. Gruba podela dramskih tekstova mogla bi se izvršiti na sledeći način:

[7] U američkom pozorištu „uspeh", čak i kad nije o Brodveju reč, nije sasvim isto što i „uspeh" u širim evropskim ili jugoslovenskim uslovima. „Uspeh" u Americi znači mnoštvo gledalaca sa svim što to mnoštvo donosi. Mi imamo jednu prilično luksuznu varijantu „uspeha", takozvani uspeh s malobrojnim, profinjenim gledaocima ili uspeh kod rafiniranog kritičara, uprkos praznoj ili polupraznoj sali. „Američki uspeh" znači pre svega puno gledalište. Sve ostalo je „neuspeh".

klasična dela, najnoviji uspesi sa Brodveja i originalne drame.[8]

Reditelj se susreće s posebnim problemima postavljajući na scenu dela iz prošlosti. Da bi ta dela savremenom gledaocu učinio što shvatljivijim, odlučuje se ponekad za izvesne promene. Može izvršiti zamenu pojedinih reči ili izraza koji su postali besmisleni ili lascivni.[9] Ponekad izostavlja čitave delove komada, skraćuje monologe, menja redosled scena.

Reditelj može doći do zaključka da će drama dobiti na zanimljivosti pred savremenom publikom ukoliko se promene vreme i mesto radnje. Na primer, *Hamlet* u savremenom kostimu ili *Mnogo buke ni oko čega* s radnjom premeštenom u Sjedinjene Američke Države.

[8] „Najnoviji uspesi sa Brodveja" teško bi mogli naći odgovarajući primer u našem slučaju. Istina je da pozorišta u unutrašnjosti ponekad preuzimaju repertoar pozorišta većih pozorišnih centara, ali to je daleko od relacije Brodvej – ne brodvejsko američko pozorište. Brodvej je, pre svega, moćna američka propagandna mašinerija i udaljena, mala regionalna pozorišta, ili pozorišne grupe, na velikoj slavi brodvejskog uspeha grade svoje male, regionalne uspehe. Novom reditelju osnovni je cilj da što vernije iskopira brodvejsku predstavu, jer to je ono što zanima njegovog gledaoca.

[9] Broker daje preveliku važnost relativno bezazlenoj i vrlo uobičajenoj intervenciji reditelja kad su u pitanju pojedine reči ili izrazi. Što se lascivnosti tiče, pre bih rekao da reditelji, i ne samo reditelji, čeprkaju za lascivnošću i tamo gde je nema a ne obrnuto. Tako je bar u dobrom delu Evrope a kod nas skoro svuda. Lascivnost je legalizovana u svim dramskim medijima. Zanimljivo da je od ove epidemije kod nas pošteđen delimično samo radio.

Što se većih dramaturških intervencija tiče, savremeni jugoslovenski reditelj ih je davno uveo u svoju praksu na užas profesora književnosti, dramskih pisaca i kritičara. Ja bih mu to pravo sa svoje strane dao, ali bih zaoštrio pitanje odgovornosti. Kod nas se često s osećanjem ravnodušnosti i apriorne pomirenosti dočekuju dramaturški masakri „dela iz prošlosti" od strane reditelja kojima nedostaje moć i spisateljska nadarenost. Reditelj ne može imati pravo da neodgovorno prekraja iole značajne dramske tvorevine pisaca iz prošlosti samo zato što autorsko pravo ovih ne doseže do naših dana.

On može izmeniti samu ideju komada, na nov način tumačiti pojedine likove. Na primer, u Šekspirovo vreme, prilikom tumačenja lika Šajloka iz *Mletačkog trgovca* Šajlok je predstavljan kao komična ličnost. Danas se to ne čini. Hamlet može biti čovek od akcije ili smušenjak. Reditelj pred sobom treba da ima jasan cilj koji želi da postigne i mora da bude ubeđen u opravdanost svog tumačenja.

Naglašenim vizuelnim sredstvima ili scenom koja daje ključno objašnjenje predstave reditelj iskazuje osnovnu misao komada. Na primer, reditelj može krivulju u obliku slova S, koja je u XVIII veku predstavljala dominantni dekorativni oblik, da primeni prilikom rada na predstavi na kostim, dekor, pa čak na pokret i gest glumaca. Osnovnu ideju *Generalnog inspektora*

Majerhold je, na primer, iskazao kroz ključnu scenu špijuna. U jednoj sceni pozornica je u potpunosti okružena vratima iza kojih su stajali pojedini likovi prisluškujući razgovor koji se vodio na pozornici.[10]

[10] Ako se ovaj tekst shvati kao rediteljski praktikum nije na odmet napomenuti da bi čak i čuvena Majerholdova scena danas bila primljena kao rediteljska naiva. Ukus i poetika savremenog gledališta su drugačiji, podložni su promenama, pa se i sredstva režije menjaju iz dana u dan. Ne postoji, dakle, rediteljski rečnik uputan za sva vremena, kao što ne postoji takav rečnik za pesnike, slikare i druge stvaraoce. Reditelj je u slučaju Majerholda bio stvaralac, autor onoliko koliko je Gogolj autor *Generalnog inspektora*. Pitanje rediteljskog autorstva, međutim, veoma je složeno i još uvek otvoreno. Sticajem okolnosti reditelj filma, pa čak i snimatelj priznati su kao autori, dok je reditelj u pozorištu kao i reditelj na radiju još uvek diskriminisan. Za sada, postavimo pitanje ovako: da li su svi reditelji filma autori i da li su svi reditelji u pozorištu i radiju samo „reproduktivci"? Naravno, pravno-formalne vizure ovog problema ostavljamo na stranu.

„Ključna", „objašnjavajuća" scena teško da ima svoj ekvivalent na ekranu. Ono što je na pozornici često „moguće" na ekranu bi bilo krajnje neumesno. Pozorište je steklo pravo da u ime isticanja osnovne ideje, na primer, u jednom prizoru izide iz dotadašnjeg rediteljskog načina kazivanja – da napusti stil, pa čak i žanr – što bi u slučaju TV drame bilo apsurdno i nerazumljivo. Usuđujem se da uopštim razliku između pozorišne umetnosti i umetnosti ekrana: ma koliko pozorišna predstava bila „realistična" ona nekako uvek ostaje izvan realizma dok ekran kao da nikad ne kida svoju „realističku vezu".

Stil i vreme drame često se savremenoj publici mogu približiti kroz adaptaciju scenskog postupka – glumačke tehnike, kostima, scenografije, kao i pozornice – primenjenog u vreme kada je drama napisana. Kada se, na primer, postavljaju Šekspirovi komadi često se koriste oblici elizabetanske pozornice i njene konvencije.

Međutim, pozorišna pravila iz prošlosti moraju postati razumljiva, pa se nužno prilagođuju kako bi se uspostavio most između prošlosti i sadašnjosti.

Kada se postavljaju komadi koji su na Brodveju doživeli uspeh, reditelj uz tekst od agencije često dobija i tlocrt, spisak rekvizita, podatke o mizanscenu i druge predloge u vezi tumačenja teksta.[11]

Mnoge od pomenutih informacija sadržane su u originalnom scenariju, tj. pokazuju kako je izgledala njujorška postavka.[12] Mnogi reditelji ove predloge slede

[11] Tlocrt, tloris, plan – horizontalna grafička projekcija dekora, nameštaja ili položaja glumca na sceni.

Opet jedan „američki specijalitet", sa Brodveja, naravno. Jugoslovenski reditelj, evropski takođe, bio bi uvređen kada bi mu neko ponudio ovakve podatke. Istini za volju, ovo je samo jedan vid američke pozorišne produkcije. Američki pozorišni umetnici, naravno, o Brodveju ne govore s divljenjem. Brodvej je sinonim uspeha, novca. Što taj novac ponekad uzmogne da sabere sjajne majstore scene koji stvore dobru predstavu, drugo je pitanje. Svojom suštinom Brodvej je uvek okrenut ka novcu. Umetnosti se okreće samo kada je umetnost isplativa.

Na televiziji ili radiju uspeh tuđe produkcije ne može niko da ponovi iz prostog razloga što su TV i radio produkcije „pokretnije" od bilo koje pozorišne predstave. S druge strane, njih štite daleko strožiji zakoni o autorskim pravima.

Rekvizite su svi upotrebni predmeti u jednoj predstavi. *Lična rekvizita* su predmeti koje nosi i koristi svaki pojedini glumac. Nameštaj je, takođe, rekvizita. *Mizanscen* označava kretanje glumca na pozornici, njegove ulaske i izlaske.

[12] Broker pod scenarijem podrazumeva ono što mi podrazumevamo pod „rediteljskom knjigom" ili „inspicijentskom knjigom". To je primerak dramskog teksta s upisanim podacima o mizanscenu, dekoru, rekviziti kao i svim podacima – „šlagvortima", kako se to kod nas kaže – za svetlo, muziku itd. U Americi kao i u nekim drugim zemljama uobičajeno je da se posle uspeha koji je imao savremeni komad, objavi tekst sa svim gornjim podacima. I to zaista jeste *scenario*, jer daje tehničke detalje *jedne određene predstave*.

što je bliže moguće, no većina nastoji da pruži sopstveno tumačenje teksta i da plan scene i ostale elemente prilagodi sopstvenom shvatanju. Bez obzira na raspoloživu količinu informacija, reditelj uvek mora da pruži svoj doprinos, budući da je u tekstu nemoguće odrediti sve detalje kvalitetne postavke.

Prilikom postavljanja novog teksta, dužnosti reditelja su mnogo složenije s obzirom na neophodnost saradnje s autorom. Tekst je izložen stalnim promenama, sve do premijere. Izmene se unose kako bi se postigla veća jasnoća i uverljivost.[13] Ponekad se prerađuju čitavi činovi, ponekad samo monolozi ili kratke scene, ponekad se menjaju samo prateći detalji.

Reditelj se prema autoru teksta postavlja kao kritičar i savetodavac ali izbegava svaki autokratski i samovoljan stav.[14] Ukoliko postoji isuviše nesuglasica između reditelja i pisca teksta, treba napustiti ili reditelja ili čitavu predstavu.[15] Ni reditelj ni autor teksta ne mogu se smatrati nepogrešivim i nezamenljivim, i svaki njihov predlog mora se izreći i saslušati u duhu razumevanja i pomaganja.

Dramaturg svojim prisustvom pomaže reditelju da razjasni sve dvoznačne elemente teksta, učini ga razumljivim, a tumačenje pravilnim.[16] S druge strane,

[13] Ovo o izmenama zvuči pomalo naivno. Ne čine se izmene samo radi jasnoće i uverljivosti već pisac čini sve što može da svoj komad učini boljim, sceničnijim, podložnijim scenskom mediju.

[14] Ne bih rekao da se reditelj po pravilu može postaviti kao kritičar i savetodavac, čak ni u SAD. To je u tolikoj meri zavisno od slučaja do slučaja da se ne može učvrstiti nijedno pravilo. Jedno je sigurno: reditelj s autorom teksta tehnički ili stvaralački *sarađuje* i bez te saradnje nema uspelog rada.

[15] Zadivljujuća američka praktičnost. Ono što bi se kod nas zadržalo isključivo u oblasti *skandala* ulazi kao stav, pravilo u jednoj knjizi o režiji i reditelju.

[16] Dramaturg je ovde zamišljen kao nekakav neprikosnoveni znalac s izuzetnom intelektualnom nadmoćnošću. On to, naravno, može da bude u određenim slučajevima, ali bi bilo smešno da dramaturg u principu objašnjava reditelju „dvoznačna" mesta, a naročito da bude odgovoran za „pravilno tumačenje".

iako reditelj nastoji da, gde god je to moguće, ostvari zamisao autora, ne treba da prihvati eventualan stav da sam nije u stanju da otkrije izvesne dimenzije teksta. Autor teksta svoje ideje izražava u dramskoj formi koja tek treba da se prikaže publici i ako pisac svoj posao nije uradio kako valja, dužnost je reditelja da na to ukaže, kako bi zajednički našli rešenje.[17]

Na taj način reditelj se trudi da tekst shvati služeći se svim metodima koji mu stoje na raspolaganju. On mora znati šta želi da istakne i koje vrednosti da naglasi. Tek posle prethodnih istraživanja i brižljivog planiranja, reditelj je spreman za rad sa ostalim pozorišnim umetnicima.

REDITELJ, SCENOGRAF I KOSTIMOGRAF

Obično još pre početka proba reditelj se susreće sa scenografom i kostimografom i njima izlaže svoje viđenje drame.[18] Njihova je obaveza da prethodno pročitaju i prouče tekst, kako bi bili u stanju da svojim predlozima učestvuju u pripremi. Događa se da se njihovo viđenje razlikuje od rediteljevog te je prvi zadatak postizanje najopštijeg sporazuma o osnovnom pristupu dramskom tekstu. Reditelj mora biti spreman da sasluša sve ideje i predloge koji mogu izmeniti njegovu dotadašnju koncepciju.[19] Međutim, konačnu odluku o

[17] Naravno da je to tačno. Moram nešto ipak da napomenem: postoji izvesna krutost, shematičnost u svemu ovom. Verovatno je Broker svoj tekst namenio i onima koji nemaju osnovna iskustva, pa im to treba tako i reći.

[18] Reditelj televizijske drame ili televizijskog filma naročitu pažnju posvećuje dogovoru s glavnim kamermanom a u slučaju radio-drame s tonskim majstorom.

[19] Veoma relativno. „Izmena koncepcije" znači potpuno odricanje od osnovne rediteljske zamisli. To bi dovelo u pitanje kompetenciju tog reditelja i sposobnost da protumači tekst. Ne tvrdimo da je tako nešto nemogućno, ali to ulazi u oblast *ekscesnih slučajeva*. S druge strane, scenograf ili kostimograf mogu bitno uticati i često utiču na „rediteljsko videnje" dekora i kostima i to je prirodno. Odnos reditelj-ostali saradnici ne može biti rešen krutim pravilom. U opšta pravila, na ovaj ili onaj način, delimično ili u potpunosti, uklapaju se pojedinačni slučajevi zavisni od mnogih i složenih okolnosti.

tumačenju teksta donosi reditelj, dok se scenograf i kostimograf moraju držati datih okvira.

Ukoliko reditelj ima neki poseban zahtev iznosi ga već pri prvom susretu. Na primer, dekor u velikoj meri određuje kretanje glumaca. Reditelj, stoga, može zaželeti da vrata, sto ili sofa budu postavljeni na određeno mesto. Osim toga, on može izneti i neki predlog u vezi sa kostimima i svetlom. Zahtevi reditelja moraju kostimografu i scenografu biti jasni pre nego što oni započnu sa radom.

Kada je konckepcija usvojena i izneti najnužniji zahtevi, kostimograf i scenograf dobijaju rok za pravljenje skica i izradu dekora i kostima. Reditelj se sa njima više puta sastaje i razgovara o predlozima i eventualnim izmenama.[20]

Pre nego što konačno odobri bilo kakav plan, reditelj mora biti siguran da je u obzir uzeo sve činioce od značaja. Mora se uveriti da će predložena scenografija na odgovarajući način pratiti radnju, raspoloženje, temu, stil, likove i vreme drame.

Mora biti siguran da će scenografija biti u funkciji mizanscena kako ga je on zamislio. Ukoliko je potrebno vršiti izmenu scena, mora znati koliko će svaka izmena trajati. Mora biti uveren da predloženi kostimi neće ometati kretanje glumaca, te da će adekvatno odražavati psihološka i društvena obeležja svake uloge. Osim toga, reditelj mora tačno znati kakvu vrstu svetla želi, mora

[20] Često se prava, stvaralačka rešenja iznađu u tim kasnijim susretima i istraživanjima. Ukoliko to dopuštaju tehničke okolnosti promene mogu biti veoma velike i značajne za predstavu. Imao sam takvo jedno iskustvo u dobrom univerzitetskom pozorištu u SAD. U Narodnom pozorištu u Beogradu jednom sam čak na generalnoj probi – dakle, dan-dva pred samu premijeru, „ključnu", poslednju sliku u potpunosti izmenio. Moram da napomenem da sam koristio već postojeća tehnička sredstva i da niko time nije bio povređen. Rezultat je bio izvanredan. (Monterlan, *Mrtva kraljica.* Scenograf Dušan Ristić.)

precizno odrediti veličinu, oblik i opšti izgled svakog dela scenskog inventara.[21]

Različiti crteži i skice od izuzetnog su značaja, budući da se rečima ne mogu dovoljno dobro objasniti vizuelni elementi. Scenograf i kostimograf moraju biti u stanju da prikažu boju, oblik i scenski izgled svakog elementa koji predlažu, a reditelj obično tako nešto i zahteva, kako bi obezbedio da svi imaju jednak pristup tekstu. Ukoliko skice nisu dovoljno precizne, može se dogoditi da reditelj na generalnoj probi otkrije da veliki broj činilaca odstupa od zamišljene varijante.[22] Izmene koje se vrše u poslednjem trenutku ne samo da su skupe, već ih je ponekad nemoguće izvršiti u kratkom roku.

U svakom slučaju reditelj mora biti u položaju da donosi konačnu odluku o svim činiocima predstave, pri čemu nikako ne bi trebalo da nastupa sa pozicija diktatora.

[21] U SAD i nekim drugim zemljama majstor svetla (Light Designer), izuzetno je istaknuta ličnost i potpisuje se u programu predstave ravnopravno sa scenografom i kostimografom. Reditelj, međutim, mora krajnje precizno da iznese zahteve u vezi sa svetlom i svim promenama svetla. U Engleskoj sam jednom morao da označavam vrstu reflektora s mnogo tehničkih pojedinosti. Dobio sam bio tehnički plan rasvete sa upisanim svetlosnim izvorima. To je bila čitava partitura nad kojom sam proveo noć. (Pirandelo, *Šest lica traže pisca.*)

[22] „Zamišljene varijante" su kamen spoticanja u radu sa slikarom dekora i kostima, jer svako ima svoju „zamišljenu varijantu", pa se odstupanja ponekad kasno otkriju. Mnogi scenografi i slikari vole da im skice budu lepe, efektne slike i neiskusan reditelj im se često divi, maštajući o *svojoj* „zamišljenoj varijanti" buduće predstave. Razočarenja su ponekad zaista teška. Zato skice moraju da budu *realistične* bez obzira na lični ukus. Efektni deformiteti ljudskog tela u jednom ekscentrično „pomerenom" kostimu mogu biti dobro slikarstvo, ali postaju često pravi užas na sceni. Jednu impresionističku ili ekspresionističku kompoziciju teško je realizovati u trodimenzionalnom prostoru scene, pa je izvođenje makete dobra provera skice na papiru. Na žalost kada je kostim u pitanju, maketa nije uobičajena, tako da su nerealistični, stilizovani kostimi u budućoj predstavi uvek riskantni. Ne preporučujem, naravno, odustajanje od takvih rizika, jer u umetnosti i inače sve je „rizik". Upućujem na realnost u ovom, krajnje osetljivom trenutku rada na budućoj predstavi.

Kostimograf i scenograf daju značajan doprinos celokupnom delu, te bi stoga, trebalo da uživaju što veću slobodu. Prekomerna ograničenja mogu obeshrabriti umetnika, sprečavajući ga da pruži najbolje što može.[23]

Po odobravanju nacrta, kostimograf, scenograf i tehničari izvršavaju svoje zadatke u vezi sa scenografijom, kostimima i scenskim inventarom, dok se reditelj sve više okreće radu sa glumcima. U periodu proba održavaju se redovni sastanci, ali reditelj, kostimograf i scenograf nastavljaju svoj rad nezavisno sve do generalnih proba.

Oscar G. Brockett, *The Theatre, an Introduction*
Indiana University Holt, Kinhart and Winston

Preveo s engleskog
Veselin Mrđen

[23] Tolerantnost reditelja prema saradnicima daleko je veća u pozorištu nego na televiziji. U pozorištu uvek „ima vremena da se stvari poprave", dok je televizijska produkcija kao beskonačna traka u fabrikama: zahtev odlazi nepovratno u proizvodnju i jedan čovek mora, po prirodi medija, da svu kontrolu, potpun uvid, preuzme na sebe.

Mr Ivana Stanković

NOVINARSKA LIČNOST VODITELJA

Autorska komunikacija - osnovno obeležje „živih" programa

Prvenstvena namena svakog komunikacijskog saopštenja u okviru „živih" programa jeste da svojim sadržajima stimuliše određeni tip ponašanja auditorija u skladu sa društevenim standardima i pravilima ili shvatanjima pošiljalaca i primalaca poruka. Ovakva vrsta komunikacije koja izlazi iz sfere neidentifikovanih kontakata, u procesu stvaranja programa preobražava se u stanje pune identifikacije između auditorija, s jedne, i novinara-voditelja s druge strane. Auditorij, kao „društveno telo" za koje se program i stvara, ima svoje zakonitosti, sopstveni dinamizam kulturnog razvoja, određeni nivo kulturnih aktivnosti. U odnosu na njega novinar-voditelj u „živim" programima razvija svoju ličnost prema važećim profesionalnim standardima, ali i uz odgovarajuću autonomiju. Nastupa kao autor od koga se očekuje da ume i da sluša i da gleda ali i da bude izvođač i povezivač svega što se u toku programa događa. Svojim prisustvom i nagoveštavanjem trenutnog događanja, uključivanjem pojedinaca kao delova auditorija u komunikaciju, on automatski pojačava i efekt vremenske neposrednosti. Pojedinci na koje utiče sredina, veza sa primarnim, sekundarnim i drugim referentnim grupama, a preko njih i sa širim društvenim strukturama, i nesvesno žele da izvrše izvesne identifikacije sa određenim vrednostima, prihvatajući sistem komunikacijskih konvencija. Uticaj koji se prenosi „živim" programima često je za auditorij podsticajan u toj meri da želi da se što više približi

nosiocu tog uticaja, novinaru-voditelju. Na koji način će to novinar-voditelj prihvatiti organizujući komunikaciju zavisi, osim od opštedruštvenih odnosa, i od njegovog shvatanja novinarskog posla, predstave o profesiji, položaja u grupi u kojoj se nalazi, važećih normi vrednosti, mišljenja i stavova društva kome i sam pripada.

Novinar-voditelj podstiče komunikaciju, navodi na razgovor, upućuje u određenom pravcu, zavodi, zapliće i otpliće. Vrednost komunikacije zavisi, pre svega, od njegove sposobnosti, snalažljivosti i brzine reagovanja. U kontekstu ove karakterizacije podsetimo se nekih novinara-voditelja emisije *Porota* beogradske televizije (Feliks Pašić ili Milica Lučić-Čavić) ili gotovo trenutnog reagovanja Marka Markovića na kontroverznu košarkašku utakmicu između „Bosne" i „Šibenke" u okviru emisije I programa Radio-Beograda *Vreme sporta i razonode.* Novinar-voditelj insistira na dijalogu rušeći oko tabu tema prostor nedodirljivog i zabranjenog. U „živim" programima on je istraživač zainteresovan da sazna istinu nezavisno od ponuđenog društvenog modela. Stupanjem u komunikaciju, pažljivim praćenjem sagovornika, analiziranjem uveravanja i argumentacija, započinje, zajedno sa auditorijem, akciju čiji se ishod ne zna. U celokupnom angažovanju velik je broj činilaca koji utiču na njegovo otkrivačko viđenje, između ostalih i autokritičnost i samosaznanje koji mu pomažu da razlučuje bitno od nebitnog, razvijaju njegov kritički stav i odnos prema saznavanju istine koja menja ne samo novinara-voditelja i njegove sagovornike već i pojedince unutar auditorija. Iz svega ovoga proizlazi da novinar-voditelj mora biti autor koncepcije programa, inicijator, nosilac komunikacije, poznavalac materije o kojoj govori, ravnopravni sagovornik, spona sa realnošću, kompetentna ličnost sposobna za izražavanje stavova i izvođenje društveno relevantnih zaključaka.

SMISAO AUTORSKE KOMUNIKACIJE

Novinar-voditelj je, između ostalog, i neposredni tumač programskih namera i ideja, te zato on ne može biti puka interpretativna već, pre svega, autorska ličnost.

Bezlični kontakti auditorija sa autorima emisije preko spikera ili najavljivača postaju ozbiljna prepreka svakoj programskoj ambiciji da izazove određena dejstva kod auditorija. Interpretatori tuđeg teksta u ulozi voditelja ne poseduju autorsku neposrednost koja u živoj reči, osim informativnosti, ima i druga svojstva: autoritativnost, ubedljivost i samosvesnu individualnost koja se auditoriju nameće. Novinar-voditelj, kao kreator programa, iskazuje se svojim znanjem, stavom, ravnopravnim učešćem u razgovoru, poznavanjem situacija i događaja o kojima se govori, sposobnošću uspostavljanja kontakta sa auditorijem. To je razlog što vremenom kod slušalaca i gledalaca dobija atribut autoriteta u čiji se iskaz retko sumnja i kome se veruje neposredno i bez provere. I dok se uloga voditelja-spikera (ili najavljivača) svodi na povezivanje programskih blokova, vesti, segmenata emisija, novinar-voditelj u svojim rukama drži konce celokupnog programa, nenametljivo povezuje pošiljaoce poruka (goste emisije) sa primaocima i, dobro obavešten o događaju koji je u centru interesovanja, ističe ono što je relevantno za temu emisije, spretno uvlači pojedine iz auditorija u komunikaciju.

U „živim" programima novinar-voditelj realnu situaciju određuje komentarom, sugestijom, objašnjenjem, determiniše je pre svega svojom verbalnom izjavom, potom u igru uvlači sagovornika koji treba da posluži određenim idejama i ciljevima, a napokon kontakt uspostavlja i sa pojedincima u okviru auditorija. **Verbalna izjava ima graditeljsku ulogu u formiranju** stvarnosti, dok su kamera i mikrofon u funkciji te izjave. Njome se određuje kompozicija, sadržina i značaj emisije. Novinar-voditelj ima na raspolaganju čitavu skalu akcija i reakcija: uveravanje, apelovanje, govorništvo i obraćanje, uticanje na sam događaj. On održava kontakt i kontrolu nad komunikacijom, određuje elemente okruženja, prostor i vreme u kojima se komunikacija odvija, stara se o formi poruke, predlaže sadržaj, izvlači iz događaja ono što je neposredno relevantno. U isto vreme od njega se očekuje da tačno zna šta se može smatrati komunikativnim događajem i njegovim komponentama, kako izgledaju odnosi među

komunikativnim događajima, kakav im je status i pojavni oblik, kao i kako deluju i kako se realizuju.

Novinar-voditelj je domaćin u studiju i suočava se sa svim nepredviđenim momentima „živih" programa, u prilici je da obaveštava javnost o aktuelnim zbivanjima, pojavama i akcijama i razjašnjava složene društvene procese. Tragajući za novostima on izlaže samo one činjenice za koje, kao predstavnik kulture zajednice kojoj ih izlaže, misli da su istinite. U protivnom, vrlo brzo izlaze na videlo njegove lične sumnje u verodostojnost njemu nametnutih iskaza, što novinara-voditelja može da dovede do otvorenog konflikta ne samo sa auditorijem, već i sa samim sobom. Pojava ovakvih, „konfliktnih", situacija najčešća je u „živim" programima informativnog tipa, pogotovo ako se radi o trenutno gorućim društveno-političkim problemima.

U „živim" programima publika utiče na novinara-voditelja usmeravajući i preusmeravajući komunikaciju, no nije redak slučaj da novinar-voditelj zamenjuje auditorij tako što potencira sopstveno učestvovanje, trenutak svog ličnog iskustva i popularnosti. U društvu ličnosti koja se sama nameće kao događaj (npr. neki od novinara-voditelja emisije *Beogradska hronika*, ili svojevremeno emitovane emisije *Od glave do pete* beogradske televizije) auditorij se ponekad oseća isključenim. Zamena realnosti vrši se kroz ličnost koja bi trebalo da bude osnovna spona sa realnošću. Pojedinci unutar auditorija, kao aktivan deo realnosti, ne trpe manipulaciju već, stupanjem u komunikaciju, menjaju poruku a samim tim i pošiljaoca poruke, novinara-voditelja ili njegovog sagovornika. Od pošiljaoca poruka auditorij, takođe, ne prihvata nelogičnost i nedoslednost ili okolišenje oko suštine teme. Publika nastoji da preusmeri komunikaciju u željenom pravcu te se, ukoliko ne naiđe na prihvatanje i odziv, isključuje iz nje. Istovremeno, novinari-voditelji sa veoma izraženim integritetom i individualnošću nisu uvek popularni, jer su prejake ličnosti za auditorij koji, po Maršalu Makluanu, sam voli da upotpunjava doživljaj pa, samim tim, i lice na ekranu ili za mikrofonom.

Odnos novinara-voditelja prema sagovorniku, pogotovo ako je on deo auditorija, mora podrazumevati prirodan odnos znatiželje, poštovanja sagovornika, uživanja u razgovoru-ćaskanju. Ispitivanje u formi isleđivanja je neprihvatljivo u spontanom razgovoru, živom dijalogu i razmeni iskustava. Osim toga, program je sinteza muzike, zvuka, teksta, pripremljenih priloga, najava, komentara, improvizacija u toku emitovanja, a od novinara-voditelja zavisi u kakvu će celinu, smisleno i suštinski, sve to biti ukomponovano. Novinar-voditelj mora biti kompetentan sagovornik, koncentrisan na tuđa izlaganja, spretan, fleksibilan i komunikativan. Za uspeh razgovora neobično je važno osloboditi treme sagovornika (strah od radija, televizije – javnih nastupa), nepoverenja i nespontanosti.

Šta će u program ući zavisi takođe od novinara-voditelja, no njegova uloga se tu ne iscrpljuje upravo zato što on nije samo uloga već i ličnost. On priprema i proizvodi delo, preduzima pedagoško-vaspitne, estetsko-obrazovne i druge dimenzije bitne za auditorij u kome se nalazi relativno mali broj pojedinaca sa odgovarajućim estetskim merilima. To znači da je njegova selekcija društveno-političkih informacija i kulturno-umetničkih vrednosti uslovljena, pre svega, stanjem duha i svesti u društvu i društvenom situacijom u celini. To novinaru--voditelju nameće obavezu da se priklanja upotrebi određenih opšteprihvaćenih simbola, modela i klišea koji su dostupni širokom auditoriju. Time on stvara pogodno tle za delovanje, uspostavljanje komunikacije i izazivanje promena. Na taj se način pojedincima unutar auditorija omogućava da, posredstvom novinara-voditelja, konfrontiraju svoje stavove, prosuđuju i ocenjuju, donose zaključke. Svaki pojedinac ima utisak da je poruka njemu lično namenjena, da može da reaguje i sklon je da postavi brojna pitanja koja traže rešenje kako na teorijskom tako i na empirijskom planu, a novinar-voditelj je taj koji bi trebalo da bude spreman da izradi odgovarajući metodološki pristup delovanja na publiku, proširi i modifikuje komunikaciju.

Jedno od najvažnijih osećanja koje novinar-voditelj treba da savlada jeste ono koje izaziva fizičko odsustvo auditorija. Oni kojima se obraća su sa druge strane

mikrofona ili kamere, a ne u studiju. Ukoliko nema brižljivo pripremljen materijal za emisiju, lako se može naći u situaciji da ne zna šta da kaže, sve više se zapetljava, a tišina počinje da biva nepodnošljiva. Upravo zato je neophodan prijateljski ton koji oslobađa napetosti. Spontanost je, pre svega, posledica dobre pripreme. Novinar-voditelj je inicijator komunikacije i zna šta bi njome hteo da postigne, te je zanimljiv za slušanje i praćenje. U razgovoru menja glas, način izgovora, intonaciju, odnos prema rečenici. U kontaktu sa sagovornicima postepeno se odvaja od osnovne teme da bi se u kasnijem, ponekad sasvim neobaveznom i odmarajućem razgovoru, na nju ponovo vratio. Pokušava da proanalizira i prodiskutuje sve aspekte osnovne teme razgovora, kako bi uspostavio korelaciju između informacije o događaju i konkretnog događaja. Objašnjavanjem i podsticanjem dijaloga novinar--voditelj, inicirajući komunikaciju, osmišljava društveno saznanje. Putem „živih" programa uzdiže auditorij do nivoa na kome mu postaju dostupne razne pojave, ne samo svakodnevnog života, već i objektivne stvarnosti. Iz svega ovoga proizlazi da osnovni zadatak novinara--voditelja leži u ubrzavanju razvoja društvenog saznanja, nuđenju slobodnog izbora vrednosti, principa selekcije i odlučivanja, u povezivanju pojedinaca kao delova auditorija u društvenu celinu, kao i u omogućavanju dijaloga kao antropološke strukturiranosti čoveka.

NOVINARI-VODITELJI U SLUŽBI KOMUNIKACIJE

Proces komunikacije između novinara-voditelja i njegovog sagovornika ostvaruje se u njihovom međusobnom delovanju, u dijalogu koji podrazumeva slobodno ubeđivanje uz odgovarajuću argumentaciju. U tom procesu novinar-voditelj se nalazi pred zadatkom da, kroz komunikaciju sa sagovornicima, trajne vrednosti učini popularnim, ukaže na nevrednosti i da vešto suprotstavi različite ideologije, shvatanja i poglede u cilju otkrivanja istine. To se događa pod uslovom da nastupa kao autor-novinar, a ne kao puki interpretator tuđeg teksta, što je neredak slučaj u mnogim emisijama radija i televizije kod nas (npr. *Izvestan pogled* emisija

beogradske televizije, *Putevima kulture* emisija Radio-Beograda). Osim što prenosi poruke, novinar-voditelj istražuje i njihovo dejstvo na auditorij. Upoznavanje sa odnosima, stavovima, ulogama, funkcijama, posledicama, razmišljanjima i potrebama ostvaruje kroz različite vidove novinarske prakse.

Jedan od najspontanijih načina komuniciranja u „živim" programima ostvaruje se kroz intervju. Tu je ličnost u središtu, a novinar je posrednik između nje i javnosti. Povod je obično aktuelan događaj ili pojava o kojoj se govori, a to podrazumeva da novinar-voditelj bude odlično obavešten o temi razgovora koja je uslovila komunikaciju i da oseća vrednost podataka. Osim toga, intervju podrazumeva preduzimljivost i snalažljivost kao i osećanje da je sve vreme inicijativa u njegovim rukama. Ličnost koja se proslavila baš ovakvim načinom vođenja programa je Robert Frost, novinar engleske kompanije BBC. Specijalnost su mu intervjui, pa je čuven njegov razgovor „uživo" sa majorom Majkom Hourom koji se, vodeći bandu plaćenika, borio u Kongu. Dok je govorio o svojim monstruoznim zločinima, vreme emisije je isteklo. Međutim, pošto je interesovanje auditorija koji se uključivao u komunikaciju bilo ogromno, na licu mesta je doneta odluka da se planirana sledeća emisija skine s programa, a razgovor nastavi. Odstupanje od rigorozne programske sheme samo je doprinelo opštem utisku o ovom programu, i još jedanput potvrdilo da je upravo improvizacija jedna od najvažnijih odlika dobro i spretno vođenog programa. Frostovi intervjui sa političarima redovno imaju i notu privatnosti i intimnosti. On ide na efekt „vruće-hladno". Posle ozbiljnog i provokativnog razgovora prelazi na privatno ćaskanje, da bi se kasnije ponovo vratio na osnovnu temu. Jedan od njegovih intervjua izazvao je živu polemiku „za" i „protiv" suđenja na televiziji. Beskrupulozni industrijalac odgovarao je na pitanja kako se obogatio prezirući moralne skrupule i pribegavajući nasilju. Po isteku programa masa slušalaca i gledalaca samo što ga nije linčovala pred zgradom televizije. Ovo pitanje pokrenuto je i u Parlamentu – može li se ovako postupati na radiju i televiziji ili ne.

Preovladalo je mišljenje da na ovakve razgovore sagovornici dolaze slobodnom voljom, govore šta sami žele, te treba da snose i posledice.

Utisak spontanosti, sposobnosti da sluša sagovornika, da postavi pitanje koje proističe iz odgovora, i uvuče pojedinca iz auditorija u komunikaciju, ostavlja i čuveni američki novinar-voditelj Volter Kronkajt. Kronkajt smatra da suština medija radija i televizije leži upravo u „živim" programima, pre svega informativnog karaktera – te je u njima novinar-voditelj lice koje na sebe prima svu odgovornost i obavezu služeći kao spona između nekih opštih stavova, svojih ličnih i stavova auditorija kao primaoca poruka. U informativnim emisijama uloga novinara-voditelja je veoma osetljiva jer se ponekad nalazi na vetrometini onoga što mu je naloženo da saopšti i prodiskutuje i onoga što auditorij želi i očekuje da čuje. Vešto se krećući ovom ivicom u vrh najtraženijih probila se i Barbara Volters, čija popularnost proističe iz brojnih razgovora-intervjua sa vodećim ličnostima, političarima, društvenim i javnim radnicima, u okviru sve prisutnijih informativnih šou-programa.

Jedna od osnovnih premisa novinara-voditelja je nezauzimanje stava „Pažljivo me slušajte jer ja znam nešto što vi ne znate!". Ovakav stav iritira auditorij koji ima potrebu za komunikacijom a ne za pasivnim primanjem poruka. Engleska novinarka S.V.Vedžvud smatra da novinar-voditelj mora dosledno da prati započetu ideju a ne da samo nabacuje razmišljanja koja deluju nepovezano, kao i da su ženski voditelji prihvatljiviji od muških jer deluju šarmantnije, toplije, lepše govore, odnose se manje „pokroviteljski" prema auditoriju, prilagodljivije su. Ovakav njen stav potvrđuju i istraživanja koja je organizovala američka kompanija ABC i koja su dovela do zaključka da Amerikanci daju prednost ženskim novinarima-voditeljima: 46% američke publike želi ženskog voditelja, neku vrstu domaćice emisije, pre svega informativnih emisija; 41% kaže da im je svejedno a samo 13% daje prednost muškarcima.

Novinar-voditelj i osnovni ton programa trebalo bi da su u skladu. Spontano ponašanje i reagovanje novinara--voditelja izaziva i spontanu reakciju auditorija. U isto vreme, on ne sme sebi dozvoljavati ponašanje kao da je

ceo program samo radi njega smišljen. On je posrednik a ne nosilac glavne uloge. Na primer, novinare-voditelje holandske televizije odlikuju otvorenost, ironične upadice i zaključci, kreiranje razgovora na licu mesta. Ukoliko nisu naklonjeni sagovorniku, to i pokazuju oštrim i direktnim pitanjima. Takođe su poznati po svojoj jasnosti, određenosti, nedodvoravanju poznatim ličnostima i poznavanju materije kojom barataju.

Individualnost voditelja može se odrediti na više načina: svežim idejama, programskim inovacijama, artikulisanošću govora, originalnošću, duhovitošću, sposobnošću uspostavljanja kontakta kako sa sagovornicima tako i sa auditorijem, nenametljivošću... Igor Mandić u knjizi *Šok sadašnjosti* navodi primer jednog od prvih novinara-voditelja Radio-Zagreba, Voje Šiljaka: „Odjednom, spajajući funkciju disk-džokeja, vic-mahera i klasičnog spikera, Vojo Šiljak, kao duša spomenute emisije (*Taksi za Babilon*, prim. I.Stanković), prerastao je u figuru koja je dobila zapanjujuće dimenzije...Govoreći kao navijen, pačajući se u svašta i koješta, navodeći desetke, stotine i tisuće gostiju na čavrljanje, ispovijedanje i ogovaranje, Vojo Šiljak se progurao u naš život, a da to nismo ni opazili." Ovo je samo jedan od primera koji navode na zaključak da je osnovni kvalitet ovakvih programa i načina njihovog vođenja – prisnost. Dok ih pojedinac prati odvaja se od ostalog sveta, sam je, a pri tom mu se čini da nije usamljen, da je u društvu miliona koji u isto vreme, samo sa različitih mesta, prate isti program. Kada se ovo osećanje proverava stupanjem u komunikaciju, prijatan je doživljaj čuti odziv stotina pripadnika istog auditorija koji se, takođe, smatraju pozvanima da i sami nešto kažu, da kroz komunikaciju doprinesu saznanju, širenju vidika ili tek uživanju u zajedništvu.

Slične primere uspešno vođenih programa imali smo i u različitim emisijama beogradske radio-televizije: *Porota* (Jug Grizelj, Zaharije Trnavčević, Milica Lučić-Čavić, Feliks Pašić), *Monitor* (Mihajlo Erić), *Kino-oko* (Dževad Sabljaković), *Vreme sporta i razonode* (Marko Marković)...Sudeći po nekim podacima Centra za istraživanje programa i auditorijuma, u našim uslovima programa radija i televizije novinari-voditelji su, takođe,

dominantne ličnosti. Naime, najveći broj ispitanika istraživanja izrazio je želju da voditelji ne budu samo interpretativne ličnosti, već da svojim stavom i poznavanjem materije ulivaju poverenje. Od njih se traži da budu leženi, dobro upućeni u oblast o kojoj govore. Interesantno je, takođe, da se za razliku od već navedenog istraživanja u Americi, u našim uslovima 72,1% ispitanika (sudeći po istraživanju Prvoslava Plavšića pod nazivom „Novinari i voditelji radio i televizijskog programa") izjasnilo da im je svejedno da li su voditelji muškarci ili žene, važno je kako taj posao rade. Najveći broj izdvojenih novinarsko-voditeljskih imena (Marko Marković, Đoko Vještica, Milovan Ilić-Minimaks, Nikola Vitorović, Bane Vukašinović) spadaju u kategoriju novinara-voditelja upravo „živih" programa, što nedvosmisleno upućuje na zaključak da je ova vrsta programa ujedno i najzapaženija, a samim tim i najslušanija i najgledanija.

Novinar-voditelj u ulozi pošiljaoca poruka nastoji da ostvari određene efekte kod auditorija, da postigne promenu, da postojeće stanje održi kao što jeste ili da ga izmeni, jednostavno da nađe zajednički jezik sa pojedincima unutar auditorija. To je prva karika u lancu odgovornosti pred kojom se nađe novinar-voditelj na izvoru vesti. Trebalo bi tačno da zna šta da pita, da zapazi, šta bitno da istakne. Voditelji čija se uloga svodi na interpretaciju tuđeg teksta i najavljivanje (npr. voditelji u emisijama *Izvestan pogled* i *Kino-oko)* često nisu u mogućnosti da odgovore ovom zahtevu. A upravo od autorske komunikacije zavisi kvalitet poruka koje sadrže relevantne činjenice, direktno utiču na način mišljenja, na stavove, svest i ponašanje.

Auditorij, takođe, ne voli novinare-voditelje koji previše govore, čija su pitanja preduga i sadrže u sebi i odgovor, jer ne ostavljaju dovoljno prostora za komunikaciju. Sadržaj poruka koje se saopštavaju nije bitan sam za sebe, već u okruženju sa drugim porukama sa kojima je u uzročno-posledičnom odnosu. Činjenice se iznose u okvirima u kojima se javljaju. One tek upoređene sa drugima dobijaju svoju suštinu i vrednost. Pošto obelodani činjenicu novinar-voditelj njome nešto korisno i društveno relevantno želi i da kaže. Udahnjuje

joj život zajedno sa svojim odnosom prema njoj, objašnjava je, tumači i daje joj nov sadržaj koji nije više identičan prvobitnoj predstavi. U njegovom odnosu sa auditorijem ispoljava se prenošenje određenih komunikacionih dejstava, nastajanje nove svesti i podruštvljavanje ličnosti. Proizvodnja činjenica determiniše različite oblike društveno-političkog i ideološkog komuniciranja u „živim" programima. Upravo zato novinar-voditelj ima zadatak da oblikovanjem komunikativnih znakova omogući povezivanje svih pojedinaca unutar auditorija, da utiče na društvene odnose i društvenu svest izraženu kroz temu komunikacije, da postavlja pitanja i ravnopravno daje odgovore uvlačeći i sebe i auditorij u komunikativni proces.

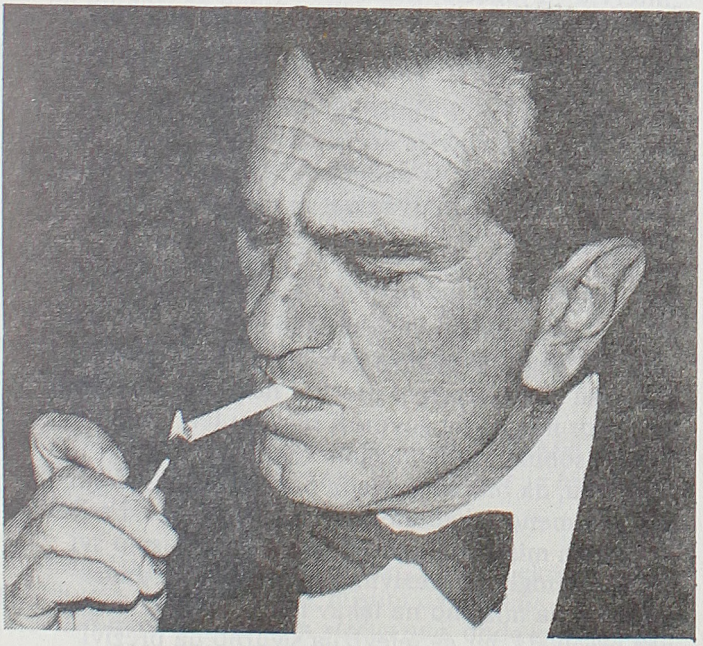
Ne uzimajući u obzir samo svoj lični stav, novinar-voditelj vodi računa i o društvenim kodovima. Da bi reč novinara-voditelja u „živim" emisijama imala puni efekt neophodno je angažovanje i pojedinaca iz auditorija, jer tek kada emocije, lični stavovi i mašta oboje reči, one počinju da dobijaju na snazi. S obzirom da je auditorij anoniman, da nije posebno konstituisana grupa po svojoj socio-demografskoj strukturi, da je sastavljen od ljudi koji se među sobom razlikuju po stepenu obrazovanja, sklonostima, emocionalnim i intelektualnim predispozicijama, novinari-voditelji ovu fazu anonimnog nastoje da preobraze u fazu pune identifikacije između pošiljalaca i primalaca poruka, da stupe u komunikaciju kao vrsni poznavaoci materije o kojoj se govori, autoriteti u javnosti i da sa pouzdanim kriterijima i svežom imaginacijom ostvare prisan i autentičan kontakt sa auditorijem. Radio i televizija i na taj način postaju posrednici koji šalju informacije, primaju ih, povezuju i pamte da bi se sačuvalo svedočanstvo o vremenu, ljudima i događajima.

Ana Šomlo

JOVAN ŠĆEKIĆ: TV ŠARM BRZO PROLAZI

Biti i opstati na televiziji

Pamtite li Aktuelne razgovore, *televizijsku emisiju koja je, biće uskoro dvadeset godina od početka njenog emitovanja, praznila naše ulice? Bila je ne manje popularna od* Crnog snega *Lole Đukića. Autor* Aktuelnih razgovora, *prve serije političkog kontakt-programa, u kojoj su gosti bili predsednik Tito, Edvard Kardelj, Veljko Vlahović i mnogi drugi naši značajni političari, bio je Jovan Šćekić.*



Šta danas radi Jovan Šćekić, nije li suviše rano nestao sa naših ekrana?

Biti njegov sagovornik nije jednostavno, pogotovo kad on vas ne pita, već vi pokušavate da mu postavite pitanje. U takvom razgovoru nalazite se u neravnopravnoj borbi.

J.Š.: Ako ste želeli da me pitate da li sam rano otišao sa ekrana, reći ću vam: nisam. Bilo je kasno, možda. Ljudi se teško povlače. Mislim da greše. Da li sam otišao svojom voljom? Da. *Aktuelni razgovori* danas ne bi bili ono što su značili 1965, pred Četvrti plenum i obračun sa dogmatizmom. To sada ne bi bilo dobro.

A.Š.: *Ipak, događaju se veoma ozbiljne stvari u političkom i društvenom životu, a u Televiziji Beograd nema ličnosti koja vodi* „Aktuelne..."

J.Š.: Ako pokušavate da me nagovarate da kažem nešto protiv svoje Kuće, protiv svojih drugova – naslućuje pitanje Jovan Šćekić, profesor kome je uža specijalnost „intervju" u Jugoslovenskom institutu za novinarstvo – to od mene nećete čuti. Moje kolege su vrlo korektne prema meni, a Televiziji ja lično veoma mnogo dugujem.

Televiziju najčešće napadaju oni koji su najmanje truda u nju uložili, a najviše koristi od nje izvukli. Uostalom, reći ću vam nešto: ja danas vodim redakciju regionalnih programa gde je sto dvadeset ljudi osposobljeno za rad u dopisništvu, što predstavlja decentralizaciju i demokratizaciju televizije. To je mnogo značajnije od svih *Aktuelnih razgovora*. Ja, dakle, nisam sišao sa ekrana, ja se samo ne pojavljujem. Treba više gledati unapred nego osvrtati se za sobom. Verujem da bi u časopisu „RTV-teorija i praksa" neko koga pozivate na razgovor mogao da govori o razvoju televizije i kako da se osposobimo da savladamo tehnološki razvoj i televiziju, da ona ne savlada nas. Ako je Ajnštajn svojevremeno rekao da moramo zahtevati od sebe i od drugih da mislimo na drugi način kako bismo svi zajedno mogli da preživimo, mislim da mi danas moramo da mislimo na takav način kako televizija ne bi nas preživela, jer će televizija sigurno da preživi.



Edvard Kardelj i Jovan Šćekić u Aktuelnim razgovorima, *decembar 1965.*

A.Š.: *Vaše bogato novinarsko iskustvo svakako vam olakšava nastavu na Fakultetu političkih nauka? Tamo ste, na katedri za novinarstvo, mentor za televiziju.*

J.Š.: Imam velikih teškoća, jer moja iskustva ne poznaju ovu televiziju. Moja iskustva su zasnovana na staroj televiziji. Nema dovoljno ni literature. Zato cenim rad Centra RTB za istraživanje programa i auditorijuma, jer nam prezentuje stavove i mišljenja gledalaca. To je veoma značajno, naročito informacije koje nas obaveštavaju o onome što se zbiva u svetu. Ovaj naš sistem, privreda i društvo, suština naše stabilizacije, pa i naša televizija – biće dobra, kao što i naši proizvodi mogu da budu dobri, samo ako izdrži međunarodnu konkurenciju.

A.Š.: *Prekinuli ste me kada sam htela da kažem da ste suviše rano nestali sa ekrana. Za gledaoce je bitno ono što vide, ličnost koja im saopštava...*

J.Š.: Televizijski šarm brzo prolazi. Lica na ekranu moraju da se smenjuju. Ali, mislim da ljudima na Televiziji najviše odgovara *status quo*, onda smo svi tu

koji jesmo i ništa se ne menja. Fabrika može da se ukine, a televizijski program ne može. Neki čovek može da se smeni, a ja ne znam čoveka na Televiziji koji je bio smenjen ili se, bar, ne sećam. Nije smenjen našom akcijom.

A.Š.: *Da li na Televiziji postoji konkurencija znanja i sposobnosti? Šta je to što odlučuje da neko danas bude na ekranu, da li to što on sam misli o sebi ili njegova okolina, ili je to neka situacija u koju je on doveden, pa se proverava da li je sposoban? Kakvi su principi javne reči na Televiziji? Kakva je praksa?*

J.Š.: Praksa je da uvek ima novca koliko je potrebno. Televizija se ne bori za sredstva. Ima pretplatu. I ako se ta pretplata povećava iz godine u godinu, ako ljudi iz godine u godinu hoće da se slikaju, onda se sa društvom vodi ovakav dijalog. Ja namerno uprošćavam: dajte sredstva, pa ćete imati televiziju. Kada bismo imali konkurenciju situacija bi bila sasvim druga. A mi ćemo konkurenciju dobiti, konkurencija je tu, na vratima.

A.Š.: *Mislite na novi Beogradski program? Vi ste osnovali, bili ste prvi urednik emisije* 24 časa. *Čini se da je na početku njen profil trebalo da bude drugačiji. Sada su to informacije koje se čuju u dva* Dnevnika *i, eventualno, jedna od tih informacija prezentirana u obliku proširenog priloga, ali ništa novo...*

J.Š.: Ljudi kod nas beže od konkurencije. Oni se plaše kada je na drugom kanalu neki igrani film ili zabavna emisija da će im to odvući gledaoce, umesto da se bore za te gledaoce. Mi treba da izmišljamo programe, a ne da budemo protiv novog programa kao što se događa kada je u pitanju, recimo, ovaj novi program koji ste pomenuli.

A.Š.: *Pomenuli ste da ljudi vole da se „slikaju", da li se to odnosi na ljude iz Kuće?*

J.Š.: To se podrazumeva. Usuđujem se da kažem da smo mi čak dali „mali doprinos" teoriji televizijskog izraza. Ja se šalim, naravno. Obogatili smo TV izraz, za razliku



Mart 1966. Gost emisije Vladimir Bakarić

od nekih drugih televizija u svetu, od neke druge TV prakse. Kod nas po pravilu novinar mora da se vidi. A onaj ko je pozvan da bi se čulo njegovo mišljenje vidi se toliko koliko je potrebno da bi se zaključilo da njih dvojica razgovaraju. U stvari, on bi trebalo da bude tako postavljen da razgovara sa gledaocima. Pitanje nije ni banalno ni tehničko. Da li ste to primetili? Pitanje je suštinsko. Ako to pređe u praksu da reporterova bude i prva i poslednja, onda je to nešto drugo. Onda mi nismo pozvali sagovornika da bismo čuli što više mišljenja i stavova, nego da bismo potvrdili sopstvenu tezu. To nije samo nedostatak bontona, mada je i to. Znate, velika je moć televizije, naročito ako čovek sebe identifikuje sa njom. Onda to znači uskraćivanje informacija. Ljudi na Televiziji mogu nekog da promovišu, a mogu i da ga smene. Naročito oko ovih komunalnih problema. Oni koji intervjuišu veruju da tu, na licu mesta, treba da isteraju pravdu. Taj čovek nema drugu televiziju na koju bi otišao da odgovori ovoj Televiziji. Šta da radi taj čovek? A ima još nešto drugo: on nema drugu televiziju koja bi analizirala kako radi ova Televizija.

A.Š.: *Po vama, dakle, televizija nije demokratska institucija?*

J.Š.: Novinari mogu da kritikuju sve, da uđu na svaki sastanak. Ako ih ne puste reći će: nisu nas pustili! Krije

se od javnosti! Ja ne pamtim da su u Televiziju, na naše sastanke, ulazili neki drugi novinari. Ne govorim o drugim redakcijama. Isto tako neće jedne novine da napadnu neke druge ili da se Televizija ne složi sa nekim listom. Tu se mi čuvamo. Nikada neće Političko-informativni program javno da dovede u pitanje nešto što se zbiva na nekom drugom programu, nešto što je, recimo, na Kulturnom programu. Mi se dovoljno čuvamo da bismo radili takve stvari. Sada dolazimo na tezu: monopol! Kao što svi monopoli otpadaju danas, kao što svaki voluntarizam – u privredi, u investicijama i u politici, nauci, ekonomiji ne dolazi u obzir, tako voluntarizam ne dolazi u obzir ni na Televiziji.

A.Š.: *Ko će to da promeni?*

J.Š.: Kao i u društvu. To može da promeni samo Savez komunista, menjajući sebe. I Savez komunista mora da se promeni. Ni krajnja demokratska intervencija Gradskog komiteta niti Centralnog komiteta ne može da promeni odnose kao što to može osnovna organizacija Saveza komunista. Ali, pod uslovom da u njoj nema kompromiserstva, da nema konformizma, da ima dovoljno kritičnosti i samokritičnosti. To vam je isto kao kada dođemo do pitanja nacionalizma. Svako za sebe kaže da nije nacionalista. Svako za sebe kaže da je visoko produktivan, da mnogo dobro radi i uvek počne od nekog drugog. Ako dođe do njega, onda kaže da je neki izazvan nacionalizam, dobrodušan nacionalizam...

A.Š.: *Ipak moram da vas prekinem. Vi očekujete da se u Savezu komunista izmene ljudi. To su isti ljudi. Danas su takvi, juče su bili takvi, zašto očekujete da sutra postanu drugačiji? Bilo bi dobro kada bi jedna društvena ili politička organizacija mogla da izmeni ljude.*

J.Š.: U Savezu komunista Jugoslavije ima toliko promena u teoriji i u praksi, pomenuću XI Kongres, Kardeljeve teze o pluralizmu samoupravnih interesa... Mi razmišljamo i delujemo u društvu koje nije više idealizovano, savladalo je staljinizam itd., postoje različiti interesi. I u ovom trenutku, dok mi razgovaramo,



Petar Stambolić sagovornik Jovana Šćekića

Savez komunista se menja. Da se vratimo na redakciju. Niko nije loš zato što neće da se menja. Bitno je šta taj program emituje. To utiče na promene.

A.Š.: *Da li se dešavaju nekę promene?*

J.Š.: Moraju da se dešavaju. Neću reći da treba da se promene ljudi ili sistem. Ali, ako bismo od generalnog direktora, pa do najmlađeg reportera izmenili sve ljude, a ostavili sadašnje odnose, svi koji budu došli, pa makar i po najpravednijem konkursu, opet će ostati sve po starom. (Ja doduše znam kako se dolazi na Televiziju, ali ne znam kako se odlazi). Mi, dakle, moramo da menjamo odnose. A za to, imate pravo, nije nam dovoljna samo dobra volja. Potrebno nam je jasno idejno opredeljenje. Zašto bismo o Televiziji drugačije govorili nego o celom društvu, uopšte.

A.Š.: *U čemu vidite analogiju društva i Televizije?*

J.Š.: U društvu je danas u toku sukob između birokratizma i samoupravljanja. Zar vi mislite da sada ne postoji na Televiziji sukob između samoupravljanja i birokratije? Taj sukob može da savlada samo Savez komunista, to ne može nikakvim dekretom da se savlada. Mi imamo veliki činovnički aparat, ali ja ne mogu da kažem da je on

birokratski, kao što ne mogu reći ni da je birokrata generalni direktor samim tim što je generalni direktor. Pa, birokrati su i urednici u koje spadam i ja, zašto ne bi birokratski mislili i saradnici, znate zašto? Ako mi mislimo da u društvu sve treba da se promeni, a da se ne promeni moja pozicija, moja stečena pozicija, privilegije – onda promena nema. To boli. Onda ćemo uvek misliti da su promene preko puta, a ne i kod nas.

A.Š.: *Da li je neko spreman da se odrekne svojih privilegija? Da li ste vi na to spremni?*

J.Š.: Pa, evo, jednu od tih privilegija sam dobrovoljno dao. Sišao sam sa ekrana. To je takozvani hirurški rez. Ima drugova koji smatraju da mogu večno da ostanu na ekranu. Mislim da su u velikoj zabludi. Tvrdim da treba da dođu mladi ljudi. Mi, Televizija, koji smo pre dvadeset godina u odnosu na Radio (Beograd) bili mlađi, prirodno, sada smo stariji. U RTB na jednog novinara-saradnika dolazi po jedan urednik. Kao u košarci: čovek na čoveka. Svega je osam njih višak. Mi u Informativnom programu imamo više urednika nego saradnika. To je privilegija. Kada ste urednik ne morate da se dokazujete. Postoji jedan deo ličnog dohotka koji se podrazumeva zato što ste vi urednik. Mi se delimo u tri vrste. Eto, to je konkretan odgovor na vaše pitanje. Delimo se u honorarne saradnike koji rade sve poslove, od najprljavijih do najčistijih. Znate li kada se rade najčistiji poslovi? Kada nas mrzi da radimo. Onda kažemo: – „Neka se, evo, drug razvija". Onda dolazi druga grupa: saradnici u stalnom radnom odnosu. Oni rade sve poslove, ali pošto su tu honorarci, onda ne moraju da rade baš sve poslove. Uvek postoji neki motiv. I postoje urednici koji rade fine poslove. Ima nas na Televiziji više nego što je potrebno, nema pritiska na produktivnost, nema konkurencije, nema prinude... postoji pretplata... Ako smo, dakle svi mi višak u odnosu na posao koji treba da radimo, ako smo se dobro rasporedili, onda znači da svako ima mogućnosti da radi ono što mu se sviđa. Nemojte to da mu oduzmete! Ako mu to oduzmete znači da ste mu oduzeli privilegiju.

A.Š.: *Da li smatrate da je televizija privilegija, monopol ljudi koji rade na njoj ili je demokratska tribina?*

J.Š.: Odmah ću vam izneti podatak: u prošloj godini 40 000 ljudi su bili spoljni saradnici, što znači da su neko svoje znanje, iskustvo angažovanje dali u radio--televizijske programe, a to dovoljno govori da Televizija nije zatvorena. Ali, onda bi bilo normalno da broj ljudi u stalnom radnom odnosu opada. Kod nas honorarci teže da pređu u stalne, stalni iz saradnika u urednike. Nama nikada neće biti dovoljno ljudi i nikada dovoljno novca.

A.Š.: *Kako se dolazi na Televiziju? Neki slikari, književnici, novokomponovani pevači uvek nalaze mesta na Televiziji, neki drugi ne...*

J.Š.: Voleo bih da se jednom o tome povede razgovor, da to ti ljudi kažu, u jednom demokratskom razgovoru, kao što mi to tražimo od političara, od direktora. Ali, toliko naivan nisam da poverujem u mogućnost takvog razgovora. Kad bi oni progovorili... Ono na čemu mi insistiramo da bismo unapredili odnose u društvu... gledaoci nam vraćaju, pa nas recimo pitaju: šta je uticalo da se na programu pojavi serija *Kamiondžije?* Trebalo bi da jedan književnik objasni kako to da se prikaz svake njegove knjige pojavi na Televiziji, a o knjizi nekog drugog pisca nikada se ne govori. To je isto tako reklama kao i kada peva Lepa Brena ili Miroslav Ilić. Još uvek nismo došli do toga šta je vredno, a šta ne.

A.Š.: *Teško bi bilo uspostaviti princip procene vrednosti umetničkog dela u trenutku kada se ono pojavljuje. To je ipak lično mišljenje kritičara, pojedinca, čoveka koji se time bavi.*

J.Š.: To mi se sviđa, ako je lična procena, ako nije neka druga procena.

A.Š.: *Šta bi bila neka druga procena?*

J.Š.: Ako govorimo o raznim vezicama i raznim vezama, klanovima, ako govorimo o raznim afinitetima na raznim osnovama, ako govorimo da postoji čaršija, da postoji

birokratija, pa postoje razni interesi. Što ne bi bila i opozicija? Ako neka emisija ima antisamoupravni napon, nacionalistički napon ili pogromaški napon, onda je to ozbiljna stvar. Ja sam za to da se na Televiziji radi iz svoje glave. Da to rade timovi.

A.Š.: *U kojoj meri tu struje, u kojoj su meri validne progresivne ideje i znanje mladih ljudi?*

J.Š.: Po proceni Centra RTB za istraživanje programa i auditorijuma nas gleda oko sedam miliona ljudi, Jugoslovena, to znači svaki treći. Ja se bojim da je veliki deo toga novo probuđeno gradsko stanovništvo, što je rezultat migracije. Pitanje je koliko nas gledaju mladi ljudi da bi nešto saznali, da bi u našem programu našli neki podstrek, društvenu istinu? Ako se tim ljudima obraćaju ljudi koji čuvaju svoju društvenu poziciju, da budu urednici a da imaju srednju stručnu spremu, pa oni ne znaju nešto što bolje znaju ti ljudi kojima se obraćaju. Ja ne kažem da bi moju generaciju trebalo odstreliti. Neminovan je prodor mladih i sposobnih, ali i školovanih. Na žalost, upravo se tome stavljaju prepreke, jer se mladima daju mrvice sa stola, a oni se vaspitavaju da postanu ljubimci onih koji drže rukovodeće položaje. Ja to govorim sa stanovišta televizijskog iskustva. Boli me što posle četrdeset godina uzimaju maha konzervativna shvatanja po kojima i novinari na Televiziji mogu da postanu oni koji do sada nisu „stigli" da završe fakultet. Neću da kažem da bi bili pametniji, ali ne možemo da dođemo u situaciju da oni kojima se obraćamo budu obrazovaniji od onih koji im govore. Ako mi neko kaže da je to formalizam, neka bude i tako.

A.Š.: *Ima li Televizija razrađen sistem primanja i vrednovanja mladih ljudi, šta uslovljava njihov opstanak na Televiziji?*

J.Š.: Svako mora da pođe od sebe. Televizija nema pravo da proziva Centralni komitet, a da zadržava ovo stanje kod sebe. I obratno. Televizija nema taj razrađeni sistem, što ne znači da stavi mladom čoveku ruku na rame i kaže: rođen si za televiziju. Onda ona ne može da se obnavlja. Najgore je to što mi mislimo da bi ti mladi

ljudi, da bi bili dobri, trebalo da rade ono što radimo mi. A mi ćemo ih nagraditi tako što ćemo im dati neku emisijicu, neko putovanjce, što će na partijskom sastanku voditi zapisnik. Ima toga u hrišćanskoj crkvi: daćemo im naforu, da probaju malo Hristovo telo i da se napiju njegove krvi. Malo uredničkog kolača i malo uredničke krvi! Tu je koren oportunizma. I – ne talasaj! Ti meni danas, ja ću tebi sutra. A kada se krene onda ide čovek na čoveka u akciji.

A.Š.: *Da li novinska kritika utiče na program i odnose unutar Televizije?*

J.Š.: Kritika često ide na čoveka, na ličnost. Kritika je neophodna, ali u njenu objektivnost neću verovati sve dok kritika ne bude objektivna i prema novinarima iz svoje redakcije kada se pojave na ekranu, koliko je kritična prema novinarima sa televizije. Po pravilu ovi sa Televizije su mentalno zaostali, nevaspitani, a ovi drugi su genijalci i televizija treba da bude srećna što su oni pristali da dođu.

A.Š.: *Dobra ilustracija za vaše mišljenje je nedavna kritika u „Politici" Branke Otašević o novosadskoj emisiji* Od našeg dopisnika, *u kojoj je novinar Darko Ribnikar predstavljao Kairo. On je to vrlo neuko i nevešto činio, ali kritičar „Politike" to ne zamera njemu, već uredniku i sagovorniku Laslu Totu koji je odista bio na mukama, jer i pored najbolje volje nije uspevao da raskravi Ribnikara.*

J.Š.: To vi kažete, a ja ću vam sa stanovišta vašeg časopisa reći da mi pišemo o svetu kao da tamo teče med i mleko. A kad iz tog sveta stigne program iz koga se vidi da u tom svetu nije samo dobar sir, dobro vino, zabava i restorani, već da postoje i socijalni potresi kao što postoje i kod nas... Čovek dobija utisak da je svuda belo, a da je kod nas crno. Kada sam ja počinjao novinarstvo onda je kod nas bilo belo, a okruženje je bilo crno. Mislim da bismo morali da imamo u vidu prave društveno-političke odnose u svetu kao što bismo morali da budemo i u toku razvitka svetske televizijske tehnologije.

A.Š.: *Šta vi kao čovek bogatog profesionalnog iskustva očekujete kao novi prodor televizije?*

J.Š.: I u svetu, pa i kod nas sve manje će se gledati određeni TV program, recimo u Beogradu – Šćekićev ili nekog drugog, to će ubrzo postati audiovizuelni terminal za video-tejp... U Jugoslaviji ima 200 000 video-tejp rikordera. Nije to samo privilegija dece bogatih roditelja, to je posao. Pa će doći teletekst, kablovska televizija. Čovek će plaćati pretplatu za program koji ga interesuje. Pa će doći satelitska televizija. Onda više neće biti nacionalnih televizija. Televizija će postati multinacionalna. Pitanje je, međutim, kako se mi pripremamo za takvu televiziju u ovom, idejno podeljenom svetu?

Stanko Crnobrnja

TAKTIČKE ZABLUDE MEDIJSKIH ANALFABETA

(Odgovor na jedan tekst objavljen u časopisu „RTV-teorija i praksa")

Strahovi u prirodi mogu biti razni. Ovaj put obratimo pažnju na strah od tehnologije. Ne znam zašto, ali primećujem da se ta vrsta straha pojavljuje kod intelektualaca. Najčešće kod onih koji pokušavaju da, sa stanovišta „saoblikovanog humanizma", prodru u tajne novih, elektronskih medija.

Strah od tehnologije nisam primetio ni kod jednog deteta, ali, zato, primećujem da taj strah kod mnogih odraslih ljudi već dugo postoji kao pomodna fobija. Nemam ništa protiv, ali u strahu od tehnologije velike su oči, a najčešće tu je i malecko znanje. Smešni su proizvodi takvog straha. Smešni su jer strah, sâm, pokušavaju odagnati taktikom ukazivanja na „tehnologijski ponor u kome se bezdano zatvara naša najunutrašnija suština."

Jadikovke ovog tipa su van svake aktuelnosti. U teoriji tehnologije prevaziđene su još u prošlom veku. U praksi su ukinute već prvih decenija industrijske revolucije. Bilo je to onda kada su radnici shvatili da izvor njihovih patnji ne leži u mašinama, već u upotrebi mašina. Prestali su, zato, da uništavaju mašine. Kasnije su shvatili i one istine o vlasništvu mašine. Danas ta prestrašena taktika postoji samo u udžbenicima istorije za osnovnu školu. I, naravno, u „sastavima" medijskih analfabeta.

Mora biti smešan odrastao obrazovan čovek koji, u ovo vreme, misli da izvesne kategorije „postoje samo u fasadi

gole predmetne materijalnosti, kao čist fakticitet tehnološkog horizonta u kome se još jedva nazire trag humanistički intoniranog ja jesam, ja postojim."
Ali, kada tako nešto, i još mnogo sličnog, ozbiljno napiše i objavi u javnom glasilu, onda takav odrastao čovek, izaziva tugu. Smeha tu više nema i čitalac ne može a da se ne upita: Zar je moguće da smo toliko zaostali u medijskom opismenjavanju naših intelektualaca?

Šta je tu je, pa zarad što veće mogućnosti prosvećivanja medijskih analfabeta, prilažem ovaj skroman prilog medijskom opismenjavanju „saoblikovanih humanista". Ne bih voleo da ovaj moj napor bude pogrešno shvaćen. Zato „sastav" koji sledi svakako ne moraju čitati osnovci i usmerenjaci. Međutim, mislim da bi bilo dobro da ga pročitaju svi koji su u stanju da se zainteresuju za sledeći citat: „Nametnuta tehnologijska racionalnost i terorizam onoga ‚sada', jednog, dakle, realnog vremena, jedne ‚konkretne stvarnosti' sudbinski je kôd televizijskog jezika *tehnologijske,* podvlačimo, provenijencije".

Čim je sudbina ovako umešala prste mislim da je vreme da pođemo od osnovnih stvari. Nije lepo da neko svoj „sastav" nazove „Strateške iluzije televizijske avangarde" a da u „sastavu" ništa ne kaže o pomenutoj strategiji. Nije lepo pominjati televizijsku avangardu a pri tome ne pokušati bar malo objasniti na šta i na koga se zapravo ta kovanica odnosi. O iluzijama da i ne govorimo.

Naravno, siguran sam da u pomenutom „sastavu" postoji niz uzvišenih šifara koje kao da „pristaju uz veličanje slučajnog kroz spektakularno". Te šifre medijskog analfabete mogu dešifrovati verovatno samo druge medijske analfabete. Siguran sam da te šifre, taj jezik, otkrivaju oblike „strategije" a i prave likove „televizijske avangarde". Pretpostavljam da je sled zaključaka koji se dobija posle čitanja pomenutog „sastava", više nego logičan. Siguran sam da je prosto uočiti iz „sastava" kako na televiziji ne može postojati, ne može biti reči o avangardi, sem onoj „tehnologijskoj". I sigurno je da se „strateške iluzije" kriju negde u besmislenosti „nametnute tehnologijske racionalnosti".

Ali, šta da radimo mi, proleteri, koji živimo od rada sa sredstvima radio-difuzije, televizije posebno? Kako mi da shvatimo taj „sastav" i žestoko upozorenje koje daje u svome naslovu? I kakve pouke da izvučemo iz tog „sastava"? To sve i nije važno. Proleteri su oduvek imali svoju sopstvenu avangardu i svoje sopstvene strateške iluzije.

Zato, vratimo se medijskim analfabetama i lekcijama koje, očito, još nisu savladali.

Kao prvo, da postavimo prostu zamisao da je tehnologija mrtva. Ubijena je pre nekih petnaestak godina, kada je čovek sleteo na mesec. Daleko od optimalnog tehnološkog čina, spuštanje čoveka na mesec samo je, na veoma elegantnom nivou, dokazalo činjenicu da tehnologija (nazovimo je već u prvoj lekciji tehnološki – hardver) može izvršiti svaku zamisao čoveka samo onda kada ima adekvatan program (nazovimo ga, odmah, u prvoj lekciji tehnološki – softver). Zamislimo činjenicu da u celom poduhvatu čovekovog osvajanja meseca nije ni bilo nekog epohalnog proboja u oblasti hardvera. Kinezi su, pre više stotina godina, eksperimentisali sa raketama, a upotreba kompjutera, u vreme osvajanja meseca, u razvijenim zemljama, u primenjenoj nauci, nije bila ništa neobičnija od upotrebe automobila. Supersoftver, upravljajuću super složenim hardverom, čoveka je odveo na mesec. I zato, danas, shvatamo da je samo pitanje vremena kada će se ostvariti pojave koje smo već fiksirali kao softver. Dakle, kako kaže Makluan, čovek poznat po tome što ga sasvim proizvoljno tumače medijske analfabete, glavni problem savremenog donosioca odluke nije više u iznalaženju odgovora na pitanja već u iznalaženju pitanja. Zato odmah, na samom početku ove lekcije treba shvatiti da kada se znaju pitanja, odgovori na njih više i nisu tako teški.

Za radni primer naše zamisli o smrti tehnologije uzmimo prelaz koji u savremenom životu možemo primetiti. To je prelaz sa kulture zasnovane na robnoj proizvodnji na kulturu zasnovanu na proizvodnji procesa. Taj prelaz se najjasnije pokazuje u razlici koju možemo uočiti između iznajmljivanja i kupovine automobila. Iznajmljivanjem automobila, naime, plaća se upotreba automobila, plaća se proces, a kupovinom automobila plaća se vrednost

vlasništva odnosno plaća se proizvod. Ovaj primer dokazuje i već utvrđenu činjenicu da dominantna tehnologija jedne kulture određuje i njen karakter. Imajmo u vidu da je „tehnologija" mrtva već petnaest godina.

Ipak, zamislimo da je tehnologija još uvek živa i zdrava i da se nekontrolisano razvija u opasnu mogućnost. Odmah treba da utvrdimo njeno poreklo, treba da znamo odakle i zašto je tako zdrava. Pogledom u prošlost odmah vidimo da su se još zemljoradnička društva razvijala zahvaljujući probojima u oblasti poljoprivredne tehnologije. Iz zemljoradnje je ponikla i trgovina koja je stvorila velike pomorsko-istraživačke države. Vrhunski domet tih država bilo je iskrcavanje protestanata na novootkriveni američki kontinent. Industrijska revolucija omogućila je novom kontinentu Americi snažnu „eksploziju", i to još u XIX veku. Kroz organizaciju bazične mašinogradnje i energetike (železnica, ugalj, čelik), stvorila je ogromne patrijarhalne akumulacije kapitala koje su dale snažan pečat celokupnom društvenom ustrojstvu novog kontinenta, pečat koji se i danas oseća. Bazična energetika i mašinogradnja stvorili su masovnu proizvodnju i automobil koji je na američko društvo kao i na ostali svet, utisnuo značajnije posledice od celokupnog fonda čiste filozofije, metafizike i pratećih disciplina. Disciplina naročito popularnih među medijskim analfabetama. Iskustvo i dinamika koje je proizvodnja automobila donela sobom, Ameriku su proveli kroz drugi svetski rat. Iskustvo te proizvodnje nije bilo ništa drugo do savršeno orkestriranje robne proizvodne linije.

Kompjuterska tehnologija, sledeći razvojni stepen Zapada, pojavila se skoro kao nusproizvod drugog svetskog rata, a razvili su je Norbert Vajner i Džon fon Njuman, radeći na novim oblicima naoružanja. Komercijalni efekat ovog naučnog toka kulminirao je u prvom „pravom" kompjuteru, 1948. godine. U to doba, mrežno-difuzna televizija bila je samo nekoliko godina stara. I eto, u času, pregleda porekla tehnologije, od postanka pa do danas. Ali, ima još.

Interesantno je primetiti da nijedna, od danas dominantnih tehnologija u svetu, nije uopšte postojala

u javnoj sferi društva pre drugog svetskog rata. S druge strane, interesantno je istaći da drugi svetski rat još uvek dominira opšteprihvaćenim političkim i kulturnim odnosima sveta. Najveći posleratni tehnološki i korporativni uspesi u vezi su sa potpuno novim tehnologijama koje uopšte ne proizvode materijalna dobra već vrše proces informacija. Uzmimo za primer imena kao što su IBM, XEROX, POLAROID, ITT, ATT, KODAK, RCA, GE, ABC, BBC, INTERVIZIJA, EBU, itd. itd.

Koji je zaključak ove prve lekcije? Najbitnije u svemu jeste činjenica da su, 15-20 godina pošto su se pojavile, ove industrije postale praktično javne komunalije, a njihovi pravi vlasnici, upravljajući, profitiraju u oblasti softvera i iznajmljenog hardvera, bez potrebe konkretne vlasti nad bilo kojim hardver sistemom. Kontrola procesa pojavljuje se, znači, kao mnogo složeniji i, naravno, ozbiljniji domen kontrole od klasične kontrole nad stvarima i objektima.

Ali gde je u tome „saoblikovani humanizam" pitaće medijski analfabeta. To je već područje druge lekcije koja upravo sledi.

Postavimo sebi još jedno pitanje. Zapravo, pođimo od pretpostavke da se ne nalazimo u veoma naprednom stadiju jedne stare i drevne kulture. Recimo da se upravo nalazimo na pragu jedne potpuno nove civilizacije, nove kulture. Pretpostavimo da je upravo u naše vreme u razvoju ljudskog roda došlo do sudbonosnih promena.

Radi se o sledećem: upravo u naše vreme razvoj čoveka prešao je iz stanja superrazvijene, suptilne i veoma „okretne" tehnologije u stanje početne, grube i neiskusne kontrole nad sopstvenom evolucijom. Već u tom grubom, početnom stadiju, prirodnom procesu starenja suprotstavljamo se biološkim inženjerstvom kao što su presađivanje srca, sintetičke arterije, kosti, pejsmejkeri, itd. U sledećoj fazi razvoja genetsko inženjerstvo omogućiće nam kontrolu ljudskog razvitka od samog začeća pa nadalje. Prilično avangardno čak i na nivou koncepcije.

Posledica ovog sudbonosnog prelaza jeste ta da više ne možemo praviti onako jasnu i glasnu razliku između

čoveka i mašine. Na taj način ekologija tog novog, nazovimo ga *kibernetskog društva*, postaje njegova tehnologija, i *vice versa*. Ne znam kako će se to odraziti na onu tugaljivu rečenicu „ja jesam, ja postojim" ali onako, banalno rečeno, svakako će omogućiti da ono „postojim" potraje malo duže nego danas. U tome ne vidim ništa neljudsko. Ali, svakako „saoblikovani humanisti" imaju svoje strahove.

I zbog svega ovoga, od ove lekcije nadalje, najbolje shvatanje tehnologije postićiće se ako se tehnologija posmatra u biološkom kontekstu. Primer ćemo naći, opet, u automobilu. Automobil možemo smatrati za vrstu, naravno ako stvari posmatramo u biološkom kontekstu, koja je jednostavno prerasla i preplavila svoje sopstveno mesto.

Sve tehnologije, to treba znati, evoluiraju poput živih organizama: ka većem učinku uz manje napora i rada. Mašine se zato stalno smanjuju, postaju sve jeftinije i sve jednostavnije za korišćenje. Za primer možemo uporediti stari radio-prijemnik sa savremenim, recimo, tranzistorskim radio-aparatom. Uporedimo, zatim, studijsku VTR mašinu sa pokretnim Beta-kam sistemom. Uporedimo, dalje, prve kompjutere veličine sobe sa savremenim kućnim elektronskim računarima.

Da bi ove primere potpuno shvatio, da bi se sa ovom problematikom bolje upoznao, učenik ove materije svakako kao lektiru mora savladati delo *Kibernetika – kontrola i komunikacija u životinji i mašini*, Norberta Vajnera. U teoriji i istoriji medija Vajner i njegovo delo ne smatraju se samo akterima veoma suptilnih naučnih pronalazaka već se smatraju stvaraocima jedne od značajnijih konceptualnih restrukturacija savremenog doba. Čak i „saoblikovani humanisti" mogli bi shvatiti da su dela Vajnera značajna.

„Dakle, šta biva?" pitaće se medijski analfabeta posle dve lekcije. Zar to nije „tehnološka otuđenost, pri čemu ni govora ne može biti o avangardizmu, budući da ovaj pojam podrazumeva da se ‚ljudska unutrašnjost i unutrašnjost sveta poklapaju' i to u onoj tački gde mora da živi bezimeni humanum". Iako je pitanje sasvim zaplašeno, odgovor sledi u sledećoj lekciji.

Počnimo je još jednom pretpostavkom. Recimo da su tehnologije oličenje, otelotvorenje uma. To je poznati mislilac Bakminster Fuler izrazio na sledeći način: „Sve što nam priroda dopusti da uradimo prirodno je."

Tehnologija se, tada, pojavljuje kao kategorija ni dobra ni loša, jer ni priroda sama po sebi ne pojavljuje se kao takav, binarni sistem. Ne postoji varijanta u kojoj bi mogla postojati nezavisna tehnologija, sama po sebi, s jedne strane, i ljudski rod, s druge strane. Pa ipak, kao što rekosmo ranije, uništavanje tehnologije, zatim bežanje od tehnologije pojavljuju se kao veoma pomodne strategije. Pored one strategije koja afirmiše potpuno nekontrolisan rast. O taktikama smo govorili. Naročito izražene ovakve strategije i taktike pojavljuju se, kao što rekosmo, kod intelektualaca, „saoblikovanih humanista" i medijskih analfabeta. Za takvo ponašanje postoje mnoge poruke. Jedna od njih glasi: „Treba zapamtiti da zagađenje okoline nije proizvod čoveka u nekom generalnom smislu, već je to proizvod čoveka koji je već veoma dugo i obimno zaokupljen ubijanjem drugog čoveka".

Kao i tehnoevolucija, i medijska evolucija doživljava stalno ubrzanje. Mediji i ljudi evoluiraju zajedno. Predispozicija svakog novog medija jeste da izgleda mnogo harmoničniji sa mentalnim procesima nego što to izgleda medij kojeg je upravo zamenio. Ljudi, medijski analfabeti pogotovo, ovakve pojave doživljavaju u dve faze:

Prvo, novi medij izgleda neverovatno „stvaran" i do beskraja uzbuđuje ljude. Perspektiva u slikarstvu predstavlja jedan primer ovakvog uzbuđenja i njegovog dugog trajanja. Danas, na primer, još uvek postoji veliki broj ljudi koji film smatra za direktnu vezu sa čovekovom svešću.

Drugo, posle izvesnog vremena novi medij deluje toliko prirodno da njegove posledice bivaju uzete „zdravo za gotovo". Njegova početna predispozicija dobija status „objektivnosti". Upravo ovo se desilo štampanom pismu koje je potpuno ovladalo mentalnim procesima velikog dela sveta u trajanju od skoro 500 godina. A upravo, medijski analfabeti i „saoblikovani humanisti" najčešće

negoduju protiv „terorizma onoga ‚sada', jednog, dakle, realnog vremena, jedne ‚konkretne stvarnosti'", protiv tog „sudbinskog koda televizijskog jezika *tehnologijske*, podvlačimo, provenijencije."

S druge strane, mlad svet, odrastao uz televiziju, koji nikada i nije poznavao svet bez televizije, jednostavno ne pravi vrednosnu ocenu po kojoj je lični kontakt stvaran a televizija nestvarna, ili obratno.

Znači, ako tehnologiju shvatimo kao otelotvorenje uma a ne njegovu suprotnost, onda smo već u trećoj lekciji shvatili mnogo. U suprotnom, odbacivanje i omalovažavanje tehnološkog avangardizma dovodi u pitanje i poreklo avangarde kao „saoblikovanog humanizma".

Navedimo primer. U kulturi koja vlada grubom i nerazvijenom komunikacijskom tehnologijom informacijski protok odražava se u društvenom ritualu. S druge strane, u kulturama koje poseduju razvijenu komunikacijsku tehnologiju, komunikacijski sistemi, a ne filozofija, oblikuju društvenu strukturu. Slično je i u drugom primeru. Uzmimo strukturu birokratije. Ako se parafrazira Vajnerova postavka i kaže da je struktura sistema istovremeno i indeks njegovih performansi, onda svakako ide da struktura birokratije a ne odluke koje se kroz nju proturaju, određuje politiku – lokalnu, regionalnu, državnu. Zato u informacijski visoko razvijenoj okolini nikakva društvena promena nije moguća bez sasvim novog informacijsko-komunikacijskog dizajna, odnosno nove informacijske arhitekture. A tu je onda, reč i o televizijskoj avangardi. Naravno i o njenoj avangardnoj strategiji. Ali o tome u sledećem broju.

Branislava Džunov

OSVRT NA XXIV TV FESTIVAL U MONTE KARLU

Godina 2598 – tri dana posle kraja sveta. Na livadama gde se nekada uzdizao London, pastir Lorenco napasa svoje stado i priča o događajima koji su prethodili totalnoj katastrofi, kad niko nije slutio šta će se zbiti...

Prikazana prvog dana zvaničnog festivalskog programa, španska komedija *Posle kraja sveta – total* postala je zaštitno obeležje XXIV međunarodnog televizijskog festivala u Monte Karlu. O njoj se najviše govorilo, svako je u njoj našao ono što mu odgovara. Mnogi su tvrdili da je antiklerikalistička, da se sa njenim sračunatim, naivnim nadrealizmom autor scenarija i reditelj J.L.K. Martines obračunava sa katoličkom zatucanošću i verskim konzervativizmom. Drugi su u njoj nalazili ljupku parodiju na kataklizmične filmove poput američkog *Dana posle*, neki su je doživljavali kao neobaveznu zabavu sa obiljem luckastih bravura. Čak je i predsednik žirija, italijanski glumac Alberto Sordi nesmotreno, javno izrekao svoje oduševljenje. Ali, kao u lošem vicu, nijedna od šest „zlatnih nimfi" – zvaničnih priznanja, nije pripala ovom ostvarenju. *Totalu* su dodeljene specijalne diplome zvaničnog žirija i žirija novinara, autoru i producentu bezbroj komplemenata, a nesumnjivo je da će se dobro i prodavati.

Međutim, ono što je od svega najvažnije, *Total* je na velika vrata pod festivalsko okrilje vratio komediju, težak, potiskivan i zapušten TV žanr. Prisutne posmatrače prijatno je iznenadilo prisustvo više dela čije su se pretenzije upravo kretale u sferama komediografije, od sovjetske filosofske satire *Kuća koju je Svift sagradio* do humornih krokija istrgnutih iz savremenog života

Najbolja u oba sveta kanadske produkcije i *San Fransisko* belgijske televizije. Spremnost stvaralaca da ovom ozbiljnom i zabrinutom svetu pruže lagodniju, smešnu i prihvatljiviju vizuru ni u jednom od pomenutih primera ne kosi se sa zanatskom umešnošću i visokim umetničkim zahtevima koji se upravo zbog prijemčivosti postavljaju pred ostvarenjima ovog žanrovskog opredeljenja.

Uopšte, ovogodišnji, XXIV festival u Monte Karlu ostaće zapamćen po hvale vrednom, zavidnom nivou svetske produkcije, što je, možda, srećna slučajnost koja i te kako ide na ruku organizatorima zabrinutim za njenu zvaničnu, takmičarsku dimenziju. Jer, komercijalni deo festivala uveden pre neku godinu i dalje se uspešno rascvetava i širi, pa se javila opravdana sumnja da će ugušiti „umetnost" na televiziji. Izgleda da su upravo „vetrovi biznisa" vratili boju i provokativnost anemičnoj dramskoj produkciji, raspršili dokoličarske dileme umišljenih kritičara o razlici između TV filma i TV drame i uspostavili klimu za „cvetanje svih cvetova". Ovo opuštanje poklapa se sa širenjem zvaničnih učesnika na festivalu, posebno naglašenim predstavljanjem kineske televizijske produkcije i filma na berzi programa. Bilo je predviđeno i učešće na takmičarskom delu smotre, ali je izostalo iz nesavladivih tehničkih razloga.

NAGRADE

Dodelom „nimfi" registrovan je ponovni uspon francuske produkcije *(Lipe iz Lotenbaha* FR 3; nagrada za režiju Bernaru Sen-Žaku) i potvrđena poslovična fasciniranost velikog dela evropske publike japanskom kulturom, tradicijom i običajima *(Ka svetlosti* HNK; „Zlatna nimfa" za scenario Takehiri Nakajimi). Valjda nije prošao nijedan festival u Monte Karlu a da nije nagrađeno poneko japansko ostvarenje.

Budući da su okrunjene zlatom, obe emisije zaslužuju bar delimičan osvrt na sadržaj i osnovna umetnička značenja. Za *Lipe iz Lotenbaha* Bernar Sen-Žak je angažovao Marija Adorfa, Fasbinderovog glumca iz

Lole, pruživši mu priliku da nasuprot razuzdanom liku iz pomenutog filma, ovde u suzdržanom glumačkom maniru dočara sudbinu Alzašanina Žana Ežena i njegovih sunarodnika u prelomnim, istorijskim godinama pred drugi svetski rat, kad je valjalo uložiti poseban napor za očuvanje nacionalnog identiteta i ostati – Alzašanin. Kroz sudbinu stanovnika jednog područja, na širem planu, elokvirana su složena pitanja nacionalnih odnosa i očuvanja kulturne tradicije.

Zablistala je tekuća francuska produkcija. Sva tri kanala francuske televizije bila su reprezentativno predstavljena. Pre prikazivanja *Lipa iz Lotenbaha* za favorita je važila melanholična, snažna drama *Dečak ptica* Prvog kanala, a po modernom senzibilitetu, sa setnim reminiscencijama o položaju savremene francuske žene izdvajala se *Klupa za dve cure* programa Antena 2.

Japanska drama *Ka svetlosti* bazira se na kontrastima tradicionalnog i savremenog u životu običnih ljudi. Radnja se zbiva na ostrvu Šikoki, poznatom po 88 svetilišta za isceljenje bolesnih. Majka sa dve kćerke, od kojih je jedna nepokretna, dolazi na hodočašće ne bi li našla spas. Na putu isceljenja i – iskupljenja susreću druge ličnosti, hodočasnike gonjene porodičnim tragedijama i gresima iz mladosti. Zanimljivo je da sve tri uloge, majku i dve kćerke tumače tri glumice u identičnim rodbinskim vezama Ume, Jura i Tomoko Jazaki.

Od prikazanih drama valja pomenuti još belgijsku *Supa u 11 sati,* čehoslovačku *Tužne ptice* i američku *Ko će se brinuti o mojoj deci* uz uverenje, bazirano na izboru naših selektora, da će u dogledno vreme biti prikazane i kod nas.

ODUSTAJANJE

Listu zvaničnih učesnika u programu, direkcija festivala je sa oficijelnih TV stanica proširila na nezavisne, samostalne producente. Ocenjeno je da se u sistem vrednovanja kretanja u svetskoj produkciji mora uključiti i ono što nastaje i razvija se mimo velikih studija. Otuda se u statističkom podatku o broju zemalja

(19) iz kojih dolaze emisije i prijavljenih dela (30) pojavljuje, na prvi pogled neobjašnjiva nesrazmera. Otvorena je mogućnost za individualno producentsko i autorsko prijavljivanje, što su ovoga puta iskoristili mahom engleski i američki stvaraoci.

Što se tiče Jugoslavije, ove godine dogodilo se nešto sasvim nepredvidljivo. Odustali smo od takmičenja. Posle više od dvadeset godina kontinuiranog učešća, jugoslovenska televizija nije imala emisiju na zvaničnom programu. Zašto?

Pravi, ali nekompetentan odgovor dobili smo u stručnoj službi JRT. Nijedan od osam domaćih TV studija u predviđenom roku nije prijavio nijednu emisiju, mada su propozicije festivala ostavljale širok vremenski raspon (od 1. oktobra 1982. do 1. februara 1984) iz koga se mogla izvući na malom ekranu premijerno prikazana drama, a što je prvi uslov za njeno učešće na međunarodnom takmičenju. Ili je urednicima ponestalo samopouzdanja, pa posle mnogih godina bezuspešnog učestvovanja više nemaju snage da se hvataju u koštac sa svim onim administrativnim, tehničkim i propagandnim zahtevima koji zadovoljavaju tek donji prag pristojnog pojavljivanja u međunarodnoj selekciji ili je, možda, tačno, ono što smo nezvanično čuli – da se drame čuvaju za bolje festivale?! Za Plovdiv, „Zlatni Prag", „Prix Italia"? Nevolja je sa festivalima što se nikada unapred ne može znati koliko će biti uspešni, koliko dobri. Pre bi se reklo da je u dramskim redakcijama zavladala takva letargija da se niko više ne oseća obaveznim da se bavi takvim detaljima. U birou za razmenu programa smatraju da je njihovo da prodaju i kupuju emisije, a sa festivalima ionako nemamo mnogo sreće...

VELESILA

Ne spadamo u televizijske velesile i na ovoj i drugim sličnim smotrama nikada nismo uspeli da se trajno probijemo među najbolje i najtraženije, ali je naše prisustvo bilo uvek zabeleženo. Ako nigde, ono bar u imaginarnom saldu koji vodimo sa svetom, u stalnim obračunima i opažanjima o našoj otvorenosti,

međunarodnoj kulturnoj saradnji... Posebno, našu dramsku proizvodnju, bez obzira koliko skromna bila, neraskidivo vezuju čvrste spone za ovaj festival, jer je od šezdesetih godina kad je festival ustanovio princ Renije Treći, stasavala i razvijala se, čini se, pod najvećim uticajem i uzorima iz Monte Karla. Naša se uvozna programska politika godinama orijentisala isključivo prema vrednosnim kriterijima, postavljenim na godišnjim pregledima u mondenskom steciŝtu koje je svoju reputaciju grada-kockarnice bez kompleksa prepustilo telelvizijskim autorima.

Ko zna, možda je bilo krajnje vreme da prekinemo tu vezu, mada nas za Monte Karlo vezuju i prijatne uspomene. Nisu nas mimoišle ni neke nagrade. Setimo se „Zlatne nimfe" dodeljene Nedi Spasojević za ulogu u drami *Gospodin Foka* Gordana Mihića u režiji Aleksandra Đorđevića, nagrade dečjoj priči *Laki* u režiji Soje Jovanović, specijalnog priznanja Ivici Matoviću za *Ženu s krajolikom*. Konačno, drama *Ujed* Milice Novković, u režiji Milenka Maričića sa Goricom Popović, sa pečatom prikazivanja u Monte Karlu, prema podacima TV Beograd, jedną je od najbolje prodavanih domaćih dramskih emisija u poslednje vreme. Kupljena je za prikazivanje u sedam zemalja, što je za naše mogućnosti plasmana na strano tržište uspeh ravan – senzaciji. Zatim, evo i jedne pomalo bizarne epizode. Pre deset godina na ovom festivalu prikazana je prva epizoda zagrebačke serije *Sinovi i prosjaci* Ivana Roasa u režiji Antuna Vrdoljaka. Prikazana i – odletela u bunker. Doduše, njeno učestvovanje na festivalu i kasnija sudbina međusobno nemaju direktne veze, ali je sticaj okolnosti režirao da gledaoci u Monte Karlu vide ono što je šira jugoslovenska publika imala prilike tek u sezoni zima/proleće 1984. da vidi.

Bilo je (i verovatno će biti) mnogo praznih i sumornih godina kad smo se s ove i drugih TV manifestacija vraćali razočarani slabostima i tehničkim nedostacima naših emisija, ali posle dve decenije učestvovanja ne pojaviti se na ovom uglednom festivalu znači neinteligentno priznati sopstvenu nemoć, presuditi u korist – sopstvene štete. Prekinuti jednu tradiciju zbog pomanjkanja samopouzdanja ili nemara nepotrebno

otvara mogućnost za različita, pa i neprijatna, čak politička tumačenja. Propust i šteta su utoliko veći što će u festivalskoj istoriji ova smotra ostati zapisana kao uspešna i svrsishodna, što se, na žalost, nije uvek moglo tvrditi.

Da je po sredi samo naš samouništavajući nemar uverava nas i prisustvo reportaže TV Zagreb *Kako je bilo u Tripoliju* Zvonka Zmazeka.

Još pre nego što je poslata na festival za kategoriju kratkih vesti i aktuelnih priloga, u informativnoj redakciji TV Zagreb postojala su podeljena mišljenja oko njene stvarne dokumentarne i televizijske vrednosti. Nije sporan Zmazekov reporterski napor, spremnost da se, izlažući se životnoj opasnosti, nađe na mestu događaja na kome se u najdramatičnijem vidu prelamala višegodišnja igra sa palestinskim narodom i njegovim borcima. Tada Zmazek ni u snu, verovatno, nije mogao pomisliti da će njegova reportaža ići na festival i biti odmeravana sa prilozima američkih kompanija i BBC. Primedbe su se tada odnosile mahom na tehnički nivo emisije, brzinu i kvalitet obrade snimljenog filmskog materijala.

Prikazivanje reportaže *Kako je bilo u Tripoliju* u Monte Karlu naročito dramatično je doživeo Zvonko Letica, urednik, član žirija za ovu kategoriju programa. Naša je emisija išla u „sirovoj formi", po njegovom mišljenju bez neophodnog komentatorskog objašnjenja i propratnog propagandnog materijala. Smatra da je 17 minuta trajanja trebalo skratiti bar na pola, čime bi do punijeg izražaja došli njeni osnovni kvaliteti, neposrednost i ekskluzivnost sadržane u prisnom, skoro prijateljskom razgovoru sa Jaserom Arafatom i njegovim borcima.

Ipak, učestvovanje na festivalu, obezbedilo joj je pozornost i profesionalnu zainteresovanost tridesetak eksperata, urednika i direktora resora za političko informisanje u televizijama dvadeset zemalja. Pred takvim auditorijem ne meri se toliko pojedinačna, autorska veština i spremnost, već profesionalni nivo zastupljene televizije. Dakle, opet dolazimo do pitanja: šta Jugoslovenska televizija čini da stekne i zadrži svoj ugled? U ovom slučaju o tome je odlučivala anonimna

službenica JRT koja je, videvši da nijednom studiju ne pada na pamet da prijavi neku od svojih emisija za festival, izmolila TV Zagreb da u poslednji čas pošalje Zmazekovu reportažu. Očigledno, nije bilo vremena da to isto uradi i za dramski program. Zahvaljujući njenoj upornosti na festivalu u Monte Karlu bila je pomenuta i delimično prisutna jugoslovenska televizija. Anonimna službenica nije mogla ništa više da uradi, a drugi nisu hteli.

Za utehu neka Zmazeku ostane kompliment francuskog kolege Žerara Lefora iz lista „Libération" koji je, posle prikazivanja, za *Kako je bilo u Tripoliju* našao reči pohvale. Lefor je prošle godine u Monte Karlu otkrio *Ruski umetnički eksperiment* tandema Miljković-Dimitrijević i jedan je od dobronamernih posmatrača koji smatra da imamo šta da pokažemo drugima. Kako da mu verujemo?

Lik Rozencvajg

KABLOVSKA TELEVIZIJA U SR NEMAČKOJ

Stanovnici područja Ludvigshafena u Rajnskoj oblasti, moći će uskoro, ukoliko plate taksu za priključak, da biraju na svojim malim ekranima jedan od dvadeset različitih programa. Taksa za priključak iznosi 125 maraka, a mesečna pretplata 11 maraka.

Jedne tipične večeri, recimo 2. januara, pored tri tradicionalna nemačka kanala (na prvom feljton, na drugom film, na trećem klasična muzika), pretplatnik iz Rajnske Oblasti će moći da upotpuni svoje znanje iz nemačkog opredeljujući se za obrazovnu emisiju regionalnog televizijskog društva „Zidvestfunk". Ukoliko se interesuje za kulturna i društvena zbivanja ovog područja može se informisati slušajući savete obrazovnih ustanova, crkava, društva za zaštitu prirode itd.

Najradoznaliji će, naravno, gledati programe „Otvorenog kanala" u koji će svaki građanin ili udruženje moći da dođu sa svojim programom, a supermoderni studiji Ludvigshafenskog instituta za kablovsku komunikaciju će im staviti na raspolaganje tehničku opremu besplatno. Obožavaocima pop-muzike će se emitovati program koji je u Londonu pripremio „Ski Channel" i koji će ući u nemačka domaćinstva preko evropskog satelita ECS 1.

To nije sve: neki od privilegovanih, koji stanuju pored luksemburške granice, moći će da prate program kanala „RTL plus" na nemačkom, koji priprema luksemburška TV kompanija u saradnji sa Bertelsmanom (kuća koja izdaje „Štern", „Geo" itd.).

Program ne bi bio potpun kad se ne bi dodala i tri francuska kanala, koje preko releja prenose nemačke stanice i koji su prihvatljivi za vojnike francuskih okupacionih trupa u ovoj oblasti.

Ova prva evropska operacija uvođenja kablovske eksperimentalne televizije velikih razmera, izazvala je,

sa druge strane Rajne, žestoke polemike. Treba istaći da ih je vodila hrišćansko-demokratska vlada iz Rajnske Oblasti pod vodstvom Bernarda Vogela. Hrišćanski demokrati su u uvođenju kablovske televizije videli način za smanjenje uticaja tradicionalnih kanala, za koje smatraju da su veoma naklonjeni tezama njihovih protivnika, socijalista i pacifista. Opozicija, koja se dugo opirala u parlamentu u Majncu realizaciji ovog projekta, na kraju se složila, protestujući protiv slobodnog pristupa komercijalnih društava mreži kablovske televizije, pogodnoj da potčini televiziju „moći novca".

Protiv koncepta kablovske televizije je i sigurno temeljnija, ali ponekad i iracionalnija, opozicija velikog dela leve inteligencije. Za ljude kao što su Ginter Gras, ili sineast Aleksander Kluge, borba protiv kablovske televizije čini deo celine: na kraju 1984. godine za njih će biti od najveće važnosti da optuže društvo za kompjuterizaciju, ili da spreče opšti popis stanovništva kao nepodnošljivo mešanje države u privatni život građana. Na zidovima nemačkih gradova često se može pročitati parola „ne dozvolite da vas kabluju".

Uzalud se govori o „zaglupljivanju nacije" putem američkih serija kad, greškom nemačkih investitora, dovoljno hrabrih da investiraju stotine miliona maraka godišnje za konkurentske kablovske programe, ovi uzimaju lavovski deo vremena. Ovaj argument može da naiđe na suprotan efekt kod Nemaca koji su odlučili da povrate izgubljeni nacionalni identitet.

U tom pogledu, iskustvo iz Ludvigshafena, kome će se pridružiti još tri slična iskustva, u Minhenu, Berlinu i Dortmundu, biće odlučujuće. Ako se kablovska televizija u Ludvigshafenu pokaže pozitivnom, odmrzavaće se kapital koji se u ovom momentu još uvek ne investira u ovaj vid komunikacija.

Među zainteresovanim gledaocima nalazi se i bivši šampion, Franc Bekenbauer, koji je izjavio da je spreman da 1986. godine lansira program koji će biti posvećen samo fudbalu.

DECA I TELEVIZIJA U BELGIJI

Zauzima počasno mesto u salonu, pripoveda crno-bele i priče u boji, peva, igra – zavisi kako je kad raspoložen. Stvarno je magičan – TV ekran. Hteli mi to ili ne, on predstavlja deo dečjeg sveta, a u to nas uverava i anketa koju je nedavno sprovela RTBF.

Deca iz Brisela i Valonije ispitivana su po grupama (200 u jednoj) i to prema uzrastu: 6 i 7, 8 i 9, 10 i 11 i 12 i 13 godina. Pitanje je bilo: koliko vremena provodite pred televizorom u toku jedne zimske nedelje? Odgovor glasi: u proseku dva sata (128 minuta) dnevno, znači nešto manje nego odrasli čiji prosek iznosi 154 minuta.

Ali i među decom postoje razlike: neke grupe provode u proseku pola sata dnevno pred malim ekranom, dok druge, koje ćemo nazvati „potrošači na veliko" to čine 4,5 sata dnevno. Ovi prvi se ponašaju kao pravi sladokusci, pa čak sredom i subotom posle podne gledaju emisije na više kanala. Za razliku od njih „potrošači na veliko" gledaju više emisija, ne birajući vreme, i uglavnom su to dečaci između 12 i 13 godina. Najviše gledalaca iz druge grupe pridobila je RTL svojim zabavnim emisijama. Mali sladokusci su više naklonjeni dečjim programima francuske i belgijske produkcije. Na primer, emisiju *Lolipop* prate „izbirljivi" mali gledaoci i „potrošači na veliko", u srazmeri 1:2, dok je ta razlika mnogo veća kod praćenja drugih emisija kao što su *Miniklub*, ili *Čips*. Primećuje se da su učenici koji pohađaju privatne škole manje zainteresovani za TV programe (ili im se to manje dozvoljava), nego dečaci koji idu u državne škole.

Najgledanije su emisije za decu koje se prikazuju sredom u popodnevnim i predvečernjim časovima. U to vreme većina kanala emituje emisije za mlade, tako da su oni neodlučni pri izboru. Međutim, deca su se izveštila u pritiskanju dugmića i još se od 17 časova (a u pitanju je normalan radni dan) zabavljaju menjajući programe. Subotom i nedeljom ovo se dešava već u rano posle podne (ako ne i od jutra): program se prebacuje s

feljtona na crtani film, ili s filma na varijete. Konkurencija između kanala je jaka i u ovom terminu: subotom su tu RTL i TF1, a nedelja je predviđena za A2, sa sjajnim Žakom Martenom. Zatim se uključuje RTL. Uloga RTBF nešto je stabilnije prirode, manje je zavisna od uzrasta dece. TF1 već duže vreme ima razrađenu koncepciju dečjeg programa, a slične napore u poslednjih nekoliko godina uložile su A2 i RTL i rezultati nisu izostali. Ako RTBF izdrži konkurenciju ove godine i ako poveća procenat od 14 na 17%, biće to zahvaljujući *Lolipopu* i vraćanju na predvečernji termin.

Čini se da bi bilo interesantno pratiti put jednog deteta po praćenju programa, koji liči na slalom: start u 17 časova sa RTL igrom; prebacivanje na RTBF 1, zbog *Lolipopa,* zatim *Rekrea 2,* pa *Pitilipop,* ili *Dečje ostrvo* na TF1. Uspon započinje sa RTL *Miniklubom,* a maksimum se postiže između 20 i 21 čas, za vreme RTL feljtona. Posle 21 časa, pre ili kasnije (zavisno od uzrasta), deca prestaju da gledaju televiziju.

Može se konstatovati da deca ostaju verna emisijama koje vole. Među najomiljenijima nalaze se: dečje emisije, naučnofantastični crtani filmovi, filmovi ili feljtoni, igre, mozaik emisije (kao one subotom posle podne na TF1 i RTL). Žanr koji ima najviše uspeha poslednjih godina, naročito kod starije dece, je varijete za mlade.

Ovakva privrženost mora zainteresovati sve one koji prate razvoj deteta. Na kraju da zaključimo da bi uticaj bio sledeći: identifikacija sa igrom je prisutna, „neki izrazi" se izgovaraju, neki čak i na naše najveće zaprepašćenje. Mimikrija je upadljiva. Međutim, to nije uvek najgore i kroz „strrrašno" ponekad probija nežnost. Da li ne rizikujemo, zbog te papazjanije utisaka koji se nagomilavaju svakog dana (pogotovu kod „potrošača na veliko") da uništimo dar za improvizaciju, za kreaciju i svežinu – sve ono što jedno dete čini detetom?

Edi Fajnberg

ENGLESKA PUTEM SATELITA

Od početka novembra 1983. televizijski gledaoci u Romanskoj Švajcarskoj mogu preko kablovske televizije da prate nove programe na engleskom jeziku. „Satelitska televizija" – britansko udruženje osnovano 1981 – počela je da emituje ove programe svakog dana od 18.00 do 21.00, za područja Švajcarske, Finske i Norveške. Na programu su emisije za svačiji ukus, pretežno iz oblasti filma, sporta, muzike, a zastupljeni su i feljtoni i mozaik emisije. Sve je ovo propraćeno reklamnim spotovima (treba ulepšati život!), koji u punoj veličini i boji, naravno, prikazuju vrhunske proizvode Koka-kole, Kelogsa, Remingtona, Polaroida, Švepsa, Kanade-Draj, Rank Kseroksa, Unilevera i dr.

Od sredine decembra ovi programi se prikazuju posredstvom satelita ECS-1 (Evropska satelitska komunikacija), pa je predviđeno da od 16. januara 1984. ide pet sati programa svakodnevno od 17.00 do 22.00, a od aprila ove godine – osam sati.

Jasno je da „Satelitska televizija" ovakvim doprinosom za brži razvoj kablovske televizije u Evropi, želi da obezbedi sopstvenu ekspanziju[1]. Komercijalni razlog koji se navodi u njenu korist, jednostavan je i ubedljiv, a u dve reči glasio bi: „Mi smo važno uporište komunikacija jer pokrivamo više zemalja (uskoro će Vel. Britanija i DDR biti „pokrivene zone"). Naš publicitet omogućio je potencijalni auditorij od više miliona ljudi". Ostaje još da se utvrdi koliki je njen realni auditorij i u kom pravcu će se ona razvijati u nastupajućim mesecima, s obzirom na jaku konkurenciju.

Na koji način se emituju programi? Signali se šalju iz televizijskih studija, preko zemaljske stanice, prema satelitu. Ove signale prikupljaju posebni uređaji koji ih

[1] Podsetimo se da je u Švajcarskoj oko milion domaćinstava priključeno na kablovsku televiziju, u Belgiji 2 miliona, a u Holandiji 3 miliona.

pojačavaju i šalju prema zemlji sa različitim frekvencijama. Signali, čiji su izvori tradicionalni sateliti, uglavnom su preslabi za individualne antene. I upravo zbog toga se oni upućuju prema sistemima kablovskih mreža gde se odmah dešifruju.

Nedavno je zaključen sporazum između „Satelitske televizije PLC" i velikog britanskog industrijskog preduzeća „Thorn Emi" po kome je za početak predviđeno emitovanje četiri sata moderne i klasične muzike dnevno. Pod nazivom *Music box* (Muzička kutija) ovaj program će ići od 1. februara 1984. godine u terminu 14.00 do 18.00 časova. Od 1. marta emitovaće se još dva dodatna sata muzike (od 22.00 do ponoći).

Etjen Barili

FENOMEN SOLŽENJICIN

Na koji način prikazati na ekranu suštinu dela jednog književnika, da bi se shvatilo njegovo književno stvaralaštvo?

U jednom zabačenom selu u Sjedinjenim Američkim Državama, narušavajući neprikosnovenu izolovanost Aleksandra Solženjicina, „pustinjaka iz Vermonta", Bernar Pivo je napravio ekskluzivnu reportažu. Da li je ovaj usamljenik milionima TV gledalaca otkrio svoje tajne? Ulazeći u intimu njegovog domaćinstva, videli smo ga kako pribrano cepa drva, kako vešto igra tenis i šeta sa suprugom po šumi, čija ga nordijska veličina podseća na tajgu. Kamera nam pokazuje porodične fotografije uz muziku Rahmanjinova, a jedno od dece briljantno svira Betovena na klaviru. Snimljene su i sobe prepune arhivskog materijala, građe za gigantsko delo *Crveni točak*, za koje pisac kaže da neće poživeti tako dugo da bi ga završio.

Otkrivamo, dakle, čudan i fascinantan svet, „vrlo ruski" ili bar veoma blizak predstavi koju imamo o nekadašnjoj Rusiji: ikone, portreti ličnosti sa dugom bradom, brezove šume, ogromne knjige...

Zatim dolazi intervju u pravom smislu reči. Solženjicin priča o svojoj romanesknoj tehnici, pokazuje nam beležnice, stare skice, govori o želji da ih sačuva, da napravi od njih pravi rečnik, sa nijansama i bogatstvom ruskog jezika kome preti opasnost poniženja (Orvelov „novogovor"). Ali, zar nisu svi očekivali političku izjavu? Uzalud se pisac vajkao da se interesuju samo za njegovo mišljenje o odnosima Istok-Zapad, nije se mogao izvući. Svi smo bili radoznali da saznamo da li će nastaviti da šiba zapadnjačku mlitavost i veoma zainteresovani za sva njegova proročanstva, za sve njegove ispovesti koje izazivaju uznemirenost, ali u kojima publika uživa kao u čudnom i prevaziđenom spektaklu nekadašnje „večne" Rusije, dakle, prošle i prevaziđene Rusije. Bili smo veoma nestrpljivi da ove ideje pronađemo u njegovom delu.

Solženjicin je ispunio očekivanja i o politici je govorio pojednostavljeno. Komentarisao je, ne bez žestine, aferu u Grenadi, osuđivao anarhiste iz 1905. godine, branio carskog ministra Stolipina; napadajući većinu drugih emigranata i one sa Zapada, tvrdio je da zna „istinu" o Rusiji. Zbog toga se čini da se on poistovećuje sa osećanjem duboke ljudske istinoljubivosti, a da njegovo delo odiše istorijskom istinom. Televizijski gledalac, suočen sa tim vatrenim tvrdnjama, reaguje, prema svojim ubeđenjima, prihvatajući ih, prezirući ih, ili odbijajući ih. Ukratko, on reaguje na ideje jednog slavnog emigranta, a gubi iz vida da je ovde reč o književnom delu.

Primećujemo da je Solženjicin i više nego pisac, da je njegovo mesijansko ubeđenje bez nijansi, uostalom, kao i borba SSSR; da je istorijska istina varka, slabo oružje protiv laži. Ovi prigovori nisu sasvim prihvatljivi: istorijska istina je, zaista, nedostižna, ali to ne znači da čovek ne treba da joj teži. Najbolji način da se ona dostigne nije u tome da se to želi, već, kad je reč o piscu, da radi, upravo, na iskazivanju ljudske istinoljubivosti,

jer se istorijska istina i ljudska istinoljubivost savršeno podudaraju.

Osim toga, ta nedostižna istina, kao polazna tačka u savesnom ispitivanju, jedino je efikasno oružje protiv laži. Ukoliko čovek učestvuje u bici rečima, najmoćnije oružje je nijansa. Ukratko, Solženjicinovi romani, a ne njegove izjave, čine njegovu snagu. I upravo to, emisija *Apostrofi,* posvećena kultu čuvenog disidenta, nije dovoljno pokazala. Međutim, stara je istina da se „fenomeni" ne mogu sagledati okom kamere.

„Etjen Barili je video Solženjicina", emisija *Apostrofi,* 9. decembar 1983, Antena 2.

Prevela s francuskog
Vera Bogdanović

Dušan Slavković

DRAGOLJUB MILIVOJEVIĆ, „POLITIKA SVEDOK NAŠEG DOBA, 1904-1984"

Izdavači: „Narodna knjiga" i „Prosveta", Beograd, 1984.

„Politika" nije samo svedok našeg doba, kako stoji u podnaslovu knjige. Ona je i uticala na to doba, bila aktivan učesnik političkog, privrednog, kulturnog i sportskog života, razvoja i mena prvo samo u Srbiji, a onda i u Jugoslaviji. Uloga „Politike" dakle, nije, pasivna, i istorija, politikologija, sociologija, a naročito novinarstvo, ne mogu se zamisliti bez „Politike". Ona je svojevrsni pokretač masa i ideja, duha i intelekta mnogih generacija koje su držale u rukama ovaj list. Javni čuvar, neumorni razobličavalac, sveprisutno oko i sveprisutna usta narodnog duha – kako je rekao Karl Marks za štampu uopšte. Kroz osamdeset godina „Politika" je učila generacije da sriču slova azbuke, ali i slova koja su označavala slobodu i pravdu. Često ih je, istini za volju, i pogrešno učila. Odbacujući slavljenički stereotip, autor knjige *Politika* Dragoljub Milivojević je otkrio i lice i naličje ovog dnevnika, pokazao da je „Politika" imala dve strane: svetlu i mračnu. U tome je, čini se, i najveći kvalitet knjige koja će, uostalom, biti i najbolja u toj oblasti dok se ne pojavi druga, nova i bolja.

Bio je potreban ne mali napor da se savlada ogromna građa, da se okrenu i pregledaju sve strane „Politike" najmanje stotinu hiljada na broju, a nekmoli da se i pročitaju, analiziraju, sistematizuju, da se stvore i faze i poglavlja, da se izvuku i obeleže osnovne niti i granične linije idejnih celina, da se podvuče bitno, a na stranu ostavi sporedno, da se da dijalektička, tačna ocena

pojedinih perioda u razvitku lista koji je beležio, iz dana u dan, razvitak jednog društva, njegove promene i protivrečnosti, njegov jad i njegovu radost, njegove korake napred i njegove korake nazad. Ako u knjizi ima i praznina i nedorečenih sudova, ovlašnih konstatacija ili nepotpunih likova i situacija, onda uzroke toj povremenoj nepreciznosti treba tražiti pre svega u izuzetno velikom zalogaju koji je stajao pred autorom.

„Politika" je, prema Dragoljubu Milivojeviću, prošla kroz tri razdoblja: od snivanja, 1904. do prvog svetskog rata; od 1919. do drugog svetskog rata i, najzad, od kraja 1944. do današnjih dana. Podela, naravno, ima svoju logiku u vremenskim relacijama omeđenim ratnim katastrofama kada „Politika" nije izlazila. Međutim, bolje bi i tačnije bilo da je podela načinjena ne prema formalnim nego prema idejnim, odnosno klasnim kriterijima, na dva dela: na onaj od osnivanja do drugog svetskog rata kada je „Politika" bila čist građanski list (istina, liberalniji od drugih), vlasništvo jedne porodice i, kasnije, akcionarsko društvo, i na onaj drugi, kada je „Politika" postala list u okviru socijalističke zajednice, vlasništvo udruženog rada. To su bitni elementi, odrednice koje su suštinski uticale na fizionomiju lista, na sadržaj i na idejni ugao iz kojeg se posmatrao i tumačio život.

Kao građanski list „Politika" je, naročito između dva rata, prihvatila, kako kaže Dragoljub Milivojević, igru vladajuće buržoazije: ne samo što je obnarodovala Obznanu i, kasnije, Zakon o zaštiti države nego je i pozdravila ta dva, u suštini, antiradnička i nedemokratska akta. U toku 1921. godine objavljeno je, na primer, preko 30 napisa sa antikomunističkom sadržinom, što je malo ličilo na list koji bi imao razloga da se ponosi svojim tobože nezavisnim i umerenim slovom. Uvođenjem šestojanuarske diktature 1929. godine i „Politika" je, kao i svi drugi listovi, „pognula glavu" i prihvatila ponižavajući zahtev: da Centralni presbiro pri Predsedništvu vlade pregleda sve rukopise pre nego što budu poslati na slaganje. Između tridesetih i četrdesetih godina iz redakcije je, po kratkom postupku, otpušteno više novinara-komunista i naprednih novinara, u isto vreme kada je „Politika" revnosno pratila dvorski

protokol i kretanje članova porodice – beležila je svako putovanje, posetu, dolazak i odlazak kralja i kraljice i njihovih sinova, a takođe i kneza Pavla i njegove porodice.

To su tamne mrlje lista, jedna njegova strana. Druga je, međutim, svetla i njome se treba istinski ponositi. „Politika" je bila sa Etiopljanima u njihovom pravednom ratu protiv fašističke Italije; ona je sistematski ukazivala na nacizam, na veliko zlo koje se rađalo u Nemačkoj; ona se, zajedno sa republikanskom Španijom borila protiv Franka; ona je u svom okrilju negovala i dokle je mogla prikrivala napredne ideje svojih novinara pre svega na kulturnom planu; ona je istakla divnu, hrabru i humanu društvenu hroniku Velibora Gligorića; ona je podržala stvaranje Narodnog fronta u Francuskoj. I, konačno, i nikako najmanje važno: u dva svetska rata, dve velike nesreće naših naroda, „Politika" nije izlazila i tako je, zapravo, delila prokletu sudbinu tih naroda, a osnivači lista, Vladislav i Darko, ostavili su život na bojnom polju u odbrani otadžbine, dok se Vladislav Ribnikar, dve decenije kasnije, priključio partizanima, potvrdivši tako oslobodilačke tradicije svojih predaka.

Posleratni četrdesetogodišnji period – to je drugi, revolucionarni period. Novi društveno-ekonomski i politički odnosi bitno menjaju sadržinu „Politike" stavljajući pred novinare specifične i odgovorne zadatke. Takvu, socijalističku i samoupravnu stvarnost „Politika" je, uglavnom, verno odražavala i, moglo bi se reći, na sebi svojstven način, pomogla da se ide tačno određenim pravcem ka tačno određenom cilju. Povremeni padovi i krize pre su bili padovi i krize društva koji su se neminovno reflektovali i na uređivačku politiku i na fizionomiju lista. Sve je na stranicama lista ostavilo traga: i obnova zemlje, i administrativan način upravljanja državom, i informbirovski napadi, i brionski plenum, i prvi radnički saveti, i nacionalistička euforija, i tehnokratske tendencije, i liberalistička hajka, i stabilizaciona htenja. List „Politika" je istinski bio, kako bi Marks rekao, memoar savremene istorije.

Uređivan majstorski, po uzorima takozvane velike svetske štampe, kako velį autor knjige, list je prihvatao

sve novo i savremeno, uvek se čuvajući da to ne ide brzo, a pogotovu ne brzopleto; držao se jednostavnog načela: čitalac treba lako da nađe ono što traži uvek na istoj strani i uvek na istom mestu. Njegov prelom, zapravo spoljni izgled, menjao se lagano, sporo, i zato mnogi stručnjaci smatraju da ne pripada takozvanim atraktivnim, modernim listovima, čak ga stavljaju među konzervativne u tom pogledu. Ali, čini se, da je u tome i njegov šarm – ta odbrana stare fizionomije, poznatog lica, uobičajenog reda stvari, ta jednostavnost, preglednost, bogatstvo sadržaja i raznovrsnost formi. S pravom su „Politiku" nazvali damom u godinama u nenametljivoj ali elegantnoj haljini. Okupljajući kroz čitavu svoju istoriju najbolja novinarska pera, list je imao šta novo da kaže i to novo da objasni na svoj, specifičan, lak, lepršav i prihvatljiv način, pa je uzeo i čelno mesto u našem novinarstvu. I knjiga *Politika* tako je napisana – nije čudno: Dragoljub Milivojević je dugo godina bio saradnik tog lista.

Politika – svedok našeg doba dobra je, potrebna je, dragocena je knjiga, ali, istini za volju, nije prva te vrste u našem novinarstvu kako se tvrdi u uvodu. Bilo je čak potpuno istih monografija i ranije, a u poslednje vreme navedimo samo dve: *Ovde Radio-Beograd*, objavljena 1979. povodom pedesetogodišnjice radija, i *Slobodna Vojvodina*, izdata 1982. povodom četrdesetogodišnjice današnjeg novosadskog „Dnevnika". I još nešto: spisak novinara koji su radili u „Politici" trebalo je sa više truda i pažnje sačiniti. Ovako kako je dat, nepotpun i netačan, pomalo improvizovan, neće poslužiti svojoj svrsi, daljem naučnom izučavanju i „Politike" i našeg novinarstva.

„TELEVISION TODAY"

Br. 3, 1983, London

Jedna od očiglednih prednosti TV komuniciranja jeste mogućnost televizije da gledaocima pokaže neki kulturni događaj, koji oni nisu u prilici da vide na neposredan način. O ovoj temi vođena je rasprava na stranicama britanskog televizijskog časopisa „Television Today" pod nazivom „Kultura na TV". Otuda i pitanje: postoji li tipičan „posmatrač umetnosti", postoji li publika koju na TV ekranima zanimaju jedino emisije iz kulture? Anketa četvrtog kanala britanske televizije sprovedena na ovu temu dala je negativan odgovor, ili kako to formuliše autor studije pisane za „Television Today": „umetnosti na TV ekranu je za Britanca tema kao i svaka druga koju može videti i pratiti posredstvom TV prijemnika". Odlučujući momenat u odnosu na naviku televizijske publike da prati program u „više pravaca", po autoru studije, jeste činjenica da u Britaniji većina domaćinstava poseduje samo jedan TV prijemnik, kao i to da je kultura, realno gledano, potreba koju iskazuje manji broj televizijskih gledalaca. U tom smislu se i procenjuje da su najbolji termini za emisije iz kulture kasni noćni sati, mada ima i izuzetaka kao što je emisija *Alter image*, program iz kulture za omladinu koji ima udarni termin od 20 do 24 časa. Autor ipak konstatuje da je najbolje vreme za kulturne emisije po završetku zabavnog programa, pri čemu od koristi može biti i kombinacija sa videom. Na pitanje šta podrazumeva pod temom iz kulture 20% anketiranih gledalaca je odgovorio da su to emisije (navođeno po prioritetu) iz: muzike, slikarstva, baleta, opere, pozorišta i arhitekture.

U istom časopisu objavljen je i esej Melvina Brega (Melvin Braag), urednika u redakciji kulturnog programa londonske Vikend televizije, o ulozi i zadacima televizijskog kritičara u kome se autor posebno zadržava na televizijskoj drami. U poslednja četvrt veka

televizijska drama je, piše Breg, ostvarila značajan pomak dostižući čak u nekim primerima standarde pozorišne drame, ali je ipak očito da mediju nedostaje kritička povratna sprega. Autor pri tom slično argumentuje i stanje stvari u odnosu na film. „Da li bi, na primer" – pita se on – „film *Čovek slon* prikazan u bioskopima, ne i na televizijskim ekranima, doživeo toliko komentara i kritika redovnih televizijskih kritičara?" Problem je u tome, objašnjava Breg i navodi primer tipičnog prikazivačkog časopisa „Observer", što je britanski televizijski kritičar devojka za sve. Bilo da je u pitanju neka Šekspirova drama, politički događaj, rok muzika, religija, zoologija ili slikarstvo TV kritiku piše jedan jedini čovek. Breg pri tom ukazuje na činjenicu da „Observer" ima pozorišnog kritičara koji istovremeno piše o svim aspektima televizijskog programa. Slično je i sa vodećim dnevnim i nedeljnim listovima u kojima televizijski kritičar piše o svemu. Ali o TV drami, tom „istinskom nacionalnom teatru Britanije" koja ju je proslavila širom sveta kao jednu od najboljih, ne piše ni pozorišni kritičar niti je za to zaduženo neko drugo lice. Televizijsko gledalište bi svakako zanimala ocena TV drame od strane nekog kompetentnog stručnjaka. – „Nemogućno je i van svake pameti da sve ono što se prikazuje na TV ekranu ocenjuje samo jedan jedini kritičar".

T G.

Mr Ivana Stanković

„TELEVIZIJA U AMERICI"

George Comstock, Television in America, *Sage Publications Inc., California, 1980.*

Televizija u Americi je izuzetno zanimljiva knjiga Džordža Komstoka u kojoj se prepliću ne samo komunikacijski, već i sociološki i psihološki aspekti televizije. Na početku svog izlaganja Komstork opisuje televiziju kao zabavu, takmičenje i nepridikovanje. Smatra da ona funkcioniše kao igra u kojoj svaki igrač doprinosi opštem rezultatu. Takmičenje za televiziju predstavlja borbu za svakog gledaoca koji bi se, ako mu se ne obrati dovoljno pažnje, mogao okrenuti ka nečem drugom. Po njegovom mišljenju Njujork i Los Anđeles su centri televizijske moći, Čikagom dominira propaganda a Vašingtonom politika.

Posebno poglavlje u knjizi zauzimaju rezultati istraživanja vezanih za fenomen televizije na američkom tlu. Primera radi, interesantni su rezultati jedne uporedne analize vršene u periodu 1960–1970. godine. Čarls Alen (Charles Allen) je 1960. ispitivao hiljadu domaćinstava u Kanzasu u Oklahomi i došao do zaključka da se televizija intenzivno prati tek 50% vremena, dok je drugu polovinu vremena televizor uključen u sobi bez gledalaca. Deset godina kasnije, 1970, Robert Bečel (Robert Bechtel) ispituje dvadeset domaćinstava u Kanzas Sitiju i konstatuje da se odnos promenio u korist dužeg vremena provedenog pred televizorom. Ali, istovremeno zaključuje da se sada, gledajući televiziju, ujedno i ruča, oblači, razgovara, igra, svađa, tuče, vodi ljubav, spava, pleše... Godine 1960. televizija se dnevno gledala 5,8 sati, a 1970. čitavih 7 sati.

U knjizi se razmatra i uticaj televizije na ostale medije. „Kada nekoga danas upitate za izvor

informacija, najveći broj ljudi će navesti televiziju. Pre dvadeset godina nije bilo tako, glavni izvor su bile novine, - piše Komstok. U međuvremenu televizija je u Americi postala sinonim za vesti pokrivajući svojim programima mnoga društvena zbivanja. Ali, od 1970. naovamo, informacije nisu više neprikosnovene. Moraju da se uklapaju u opštu borbu za gledaoce te i njihov sadržaj i oni koji ih saopštavaju postaju podložni padu ili usponu popularnosti. Komstok kaže: „U večernjim časovima vesti su manje popularne od bilo kakve zabave. Drama, komedija, šou program, filmovi ili bilo šta drugo, privlače veći broj prosečnih gledalaca nego nacionalni program vesti". Zabavne emisije su popularnije od vesti među tinejdžerima, ali su najpopularnije kod gledalaca od 18 do 49 godina. Vesti postaju znatno praćenije među onima preko 50 godina. Kakve se vesti emituju zavisi i od toga koja je televizijska mreža u pitanju. Na primer, 1972. godine to je izgledalo, otprilike, ovako: NBC mahom govori o Vijetnamskom ratu, ABC navija u predizbornoj predsedničkoj kampanji za Ričarda Niksona, dok CBS popularišе Mekgaverna. Svaka kompanija se trudi da dâ nešto novo i originalno što bi privuklo brojniji auditorij.

Posebnu zanimljivost knjige predstavlja osvrt na rad tri velike televizijske mreže. Autor smatra da se ovim mrežama zamera što su im informacije i vesti prečesto u svim programima identične. Džejms Lemert (James Lemert), istraživač masovnih komunikacija, pratio je pre nekoliko godina rad sve tri TV mreže i načinio analizu sadržaja vesti. Pronašao je da se šest od deset informacija poklapaju u sva tri slučaja. 70% sadržaja je identično barem u dve emisije. Najčešća istovetnost je kod značajnih vesti, varijacije su samo u interpretaciji, pristupu i pojedinim tumačenjima.

Zanimljiv je i odnos politike i televizije u Americi. Po Komstoku, televizija je neosporno transformisala američku politiku. Promenila je važeće standarde, organizaciju i stil predizbornih kampanja. Kreirala je političku scenu različitu od one nekada kada su glavne ličnosti komunicirale „uživo", prevaljujući

razdaljine avionom i vozom. Danas se sve obavlja posredstvom televizije. Političari pripremaju svoje kampanje na osnovu detaljnih informacija o stavu javnog mnenja. Godina 1960. otvorila je novu eru u predsedničkoj politici. Suprotstavljajući se Kenediju, Nikson je obišao svaku državu, 188 gradova, održao je 150 velikih govora, prešao 65 500 milja. Videlo ga je preko 10 miliona ljudi. Televiziju je koristio samo poslednjih dana. Kenedi je, sa druge strane, koristio televiziju sve vreme. Održao je 4 javne debate sa Niksonom koje je pratilo preko 75 miliona ljudi. I – pobedio. Godine 1968. Nikson se poslužio njegovim metodom. Edvin Emeri (Edwin Emery), profesor novinarstva, 1976. godine je izjavio: „Sva se umetnost kandidata za predsednika svela na dobijanje mogućnosti da se dva-tri minuta provede u razgovoru sa Volterom Kronkajtom, Džonom Čenselorom ili Herijem Rizonerom u večernjim vestima".

Po Džordžu Komstoku zabava na televiziji je, ipak, najvažniji program. Poruke televizijske zabave već godinama okupiraju one koji se bave njihovim proučavanjem ali i kritičare. Ono što je bilo zanimljivo pre petnaest godina danas više nije. Ukus publike i društveni standard su se promenili a tome je, umnogome, doprinela televizija. Za jedan deo stanovištva televizija je tek pratilac društvenih zbivanja, za drugi – inicijator. Komstok kaže:
– „Nekada je dete moglo da raste ne znajući šta je to homoseksualnost. Televizija je doprinela da to danas bude nemoguće i uklonila veliki deo moći porodice, crkve i države, kao nosilaca obrazovanja." Materijalna osnova i lično zadovoljstvo dominiraju programima namenjenim zabavi. Istovremeno, dominantne teme postaju nasilje i kriminal. Potreba za uzbuđenjima sve je veća. Džordž Gerbner (George Gerbner) i Leri Gros (Larry Gross) sa Pensilvanijskog univerziteta, kontinuirano ispituju nasilje na televiziji i dolaze od zaključka da je ono pedeset puta veće nego što se može dogoditi u životu prosečnog Amerikanca.

Televizija, pomno prateći želje auditorija, ne zapostavlja ni verovanje u okultizam, život na drugim

planetama i zagrobni život. U filmovima strave i užasa, dramama i komedijama kako za odrasle tako i za decu, ljudi sa natprirodnim moćima, vanzemaljci, veštice, duhovi i vampiri su veoma česta pojava.

Knjiga obiluje i psihološkim osvrtima na auditorij. Psiholozi Albert Bandura (Albert Bandura) i Lenard Berkovic (Leonard Berkowitz) proučavali su uticaj filmova nasilja na gledaoce. Rezultati su pokazali da su deca, izložena ovakvim filmovima, daleko agresivnija od druge dece. Barem jednu od nasilničkih radnji koju je videlo na televiziji, ponovilo je 80–90% dece. Psiholozi Monro Lefkovic (Monroe Lefkowitz) i Lenard Eron (Lenard Eron) proučavali su nekoliko stotina adolescenata iz Njujorka i došli do zaključka da preveliko praćenje nasilja na televiziji ima za rezultat uvećanu agresivnost koja se održava i po deset godina.

Privodeći kraju knjigu *Televizija u Americi* Džordž Komstok zaključuje da je najočigledniji doprinos televizije američkom životu, način na koji televizija animira gledaoce. Ona budi znatiželju, okupira maštu, razvija odnos prema svakodnevnom životu. Istovremeno, kao negativno određenje, stvara naročit odnos prema materijalnim vrednostima, vulgarnosti i redukovanju života na beznačajne detalje. Pažnja koju televizija traži zadrla je u sve tokove američkog života, u sve tokove zabave, podizanja dece, politike i dokolice.

Ova veoma zanimljiva knjiga, prepuna najrazličitijih razmišljanja, stavova i zaključaka, može poslužiti i kao izuzetan izvor informacija ne samo o američkoj televiziji već i o televiziji uopšte. Zaključno razmišljanje sociologa Džordža Gerbnera, koji smatra da na američku televiziju treba gledati kao na instituciju koja je poprimila sve kvalitete dominantne religije, može poslužiti kao putokaz za uporednu analizu sa jugoslovenskom televizijom. U svakom slučaju, za ovu drugu to bi bilo od koristi.

NEZAOBILAZNA LEKTIRA

Warren K.Agee, Philip H.Ault i Edwin Emery, Introduction to mass comunications, *Harper and Row Publishers, New York, 1982.*

Sa sedmim, proširenim i obnovljenim izdanjem, zbornik Vorena Ejdžija, Filipa Olta i Edvina Emerija *Uvod u masovne komunikacije* ušao je u treću deceniju postojanja, prošavši pri tom kroz ruke preko pola miliona čitalaca i proučavalaca masovnih komunikacija. Njegovo dugo prisustvo kao nezaobilazne literature ima najviše da zahvali jasnoći izlaganja i obuhvatnosti materije, koja je detaljno obrazložena u 23 pregledna odeljka u kojima se objašnjavaju svi aspekti masovnih komunikacija – od štampe, radija i televizije do video--kaseta, video-ploča i kablovske televizije. U odnosu na ranija izdanja, autori su pored isticanja istorijskog i društvenog aspekta masovnih komunikacija znatan deo pažnje posvetili objašnjenju teorijskih premisa komunikacionog procesa. Komunikacija je, po autorima, akt transmisije informacija, ideja i stavova – od prenosioca do primaoca. Umetnost masovnog komuniciranja je delikatnija, na primer, od razgovora dva lica, jer neko ko se obraća različitim ličnostima ne može u isto vreme da upozna njihove pojedinačne reakcije. Pravi komunikator je onaj ko pronađe takav način izražavanja kojim se najbolje uspostavlja bliskost sa što većim brojem primalaca poruke. On mora znati *šta* da saopšti i *kako* to da saopšti da bi poruka izazvala što jači efekat na primaoce. Poruka sa skromnijim sadržajem može da proizvede slabiji efekat od potpune poruke saopštene manjem broju primalaca.

Autori posebnu pažnju zadržavaju na četiri aspekta komunikacionog procesa: komunikatoru, poruci, kanalu i publici. Teorijski, komunikator je enkoder; poruka su reči, slike ili znaci koji postaju simboli; kanal je u

primeru masovnih komunikacija jedan od masovnih medija; publika je dekoder koji mora da upozna ograničenja medija od kojih je najvažnije mešanje kanala gde tačnost interferencije fizičke transmisije poruke (na radiju ili magnetofonu) ne mora da bude „čitljiva". Druga vrsta interferencije jeste semantičko mešanje u slučaju kad se poruka ne razume iako je tačno primljena, to jest onako kako je emitovana. Komunikator mora da upotrebljava reči i imena nepoznata TV publici, ali koja imaju emocionalno-konotativno značenje za slušaoca ili čitaoca za razliku od zajedničkog značenja koje je denotativno. Komunikatoru, pri tom pomaže tzv. povratna sprega (feed-back) čiji se zadatak, po tumačenju autora, u komunikacionom procesu sastoji u tome da poruku prenosi unazad: od komunikatora (reportera) do originalnog izvora informacije; od drugog medijskog poslenika do reportera; od gledaoca do urednika i od reportera ili novinskog izdavača do publike. Poslednja vrsta komunikacije, neverbalna ili kako se drukčije naziva „nemi jezik" ili „telesni jezik" podrazumeva postojanje facijalne ekspresije: pokrete očiju, šminku, boju glasa, smeh, zevanje, zatim oblačenje, itd.

T.G.

Mira Kun

ISTRAŽIVANJE O PAMĆENJU SADRŽAJA TV DNEVNIKA

Nedeljni francuski magazin „Telerama" koji slušaoce i gledaoce radija i televizije obaveštava detaljno o sadržajima tri programa Radio France, i tri TV programa u Francuskoj kao i o programima susednih radio-stanica čije emisije i slike dopiru do francuske publike, redovno objavljuje opširne tekstove o emisijama, glumcima, voditeljima, novinama u programskoj politici radio ili TV stanica, uglavnom kako to čine svi slični nedeljni listovi.

Dvanaestog oktobra 1983. godine saradnici redakcije „Telerama" Žan Belo, Monik Lefevr, Mark Lekarpantje i Alen Remon obavili su istraživanje o tome šta televizijski gledaoci zapamte posle završenog emitovanja televizijskog dnevnika. Ovakvo istraživanje je, tvrdi „Telerama", sada prvi put obavljeno u Francuskoj.

Autori istraživanja odlučili su se za *Dnevnik* na Drugom kanalu jer „on ima najveću gledanost", a koji je pripremila urednica-voditelj Kristin Okren. Ona je kod Francuza najpopularnija – tvrde autori istraživanja.

PRIMENJENA METODOLOGIJA

Istraživači su svoju nameru saopštili uredniku *Dnevnika* i sa njim proveli radni dan za koji je Kristin Okren pripremala *Dnevnik*.

Da bi ispitali pamćenje poruka televizijskog dnevnika istraživači su primenili uporedo nekoliko metodoloških postupaka:

A. Odmah posle emitovanja *Dnevnika* HARRIS je telefonom ispitao 300 osoba koje su predstavljale nacionalni uzorak kako bi saznao šta su one zapamtile iz *Dnevnika*.

 Pitanje je ponovljeno svakom ispitaniku dva puta;

B. Institut INFOMETRIE okupio je dvanaest ličnosti različitog uzrasta i pola koje, inače, naizmenično gledaju *Dnevnik* Prvog i Drugog programa na zajedničko gledanje *Dnevnika* Drugog programa 12. oktobra 1983. godine i neposredno posle emitovanja postavio im tri pitanja:

a. Šta ste zapamtili iz *Dnevnika* Kristin Okren?

b. Šta ste iz njega razumeli?

c. Kako ocenjujete voditeljku *Dnevnika*?

Institut INFOMETRIE, na zahtev nedeljnika „Télérama", obavio je leksikološku analizu jezika Kristin Okren;

Dok su INFOMETRIE i HARRIS prikupljali mišljenja gledalaca i obavljali obradu na osnovu preciznih parametara, „Telerama" je pristupila drugoj vrsti ankete. U četiri porodice novinari su beležili raspoloženje gledalaca do kojih su došli slučajnim uzorkom:

a) student arhitekture,

b) tehničar za grejne instalacije i njegova supruga, sekretarica direktora,

c) inženjer,

d) nastavnica književnosti.

Sve ove osobe gledaju *Dnevnik* na Drugom programu. Za vreme ankete slobodno su se ponašale, hvaleći ono što im se sviđalo ili izražavajući rezerve i negodovanje.

SADRŽAJ DNEVNIKA

Dan za koji je zakazano ispitivanje *Dnevnika* Drugog programa 12. oktobar 1983. godine, nije doneo ništa izuzetno novo, ni na međunarodnom planu niti u Francuskoj.

Urednica-voditelj Kristin Okren u 9.30 nalazila se u svojoj maloj kancelariji ograđenoj staklom. Na stolu je zatekla gomilu depeša koje su stigle tokom noći. Nosila je crvenu suknju, crnu bluzu, škotsku jaknu na kojoj je dominirala crvena boja i crne cipele sa malom petom. Od nakita: prstenje i teške narukvice.

U 10.00 časova održan je sastanak redakcije na kome su predlagane i odbacivane teme koje je trebalo da se te večeri nađu na *Dnevniku* u 20.00. Osim Kristin Okren za *Dnevnik* su bile odgovorne još dve osobe: pomoćnik urednika i dežurni urednik.

Sledeći sastanak redakcije održan je u 15.30. U međuvremenu Kristin Okren je sa svojim pomoćnikom pripremala priloge koji će svakako ući u *Dnevnik*. Tokom sastanka u 15.30 u konferencijskoj sali bilo je mnogo više novinara: tada je, posle novih predloga, definitivno utvrđen sadržaj. Međutim, još uvek je bilo malih nepoznanica i problema: na koji će se aerodrom spustiti političari sa kojima tokom popodneva novinari treba da razgovaraju.

U 18.00 ustanovljen je definitivan sadržaj *Dnevnika*, utvrđeni su trajanje i redosled priloga.

U 18.30 Kristin Okren je diktirala vesti. Prethodno je imala samo klasifikovane i crvenim označene informacije. U razgovoru sa istraživačima izjavila je da se u *Dnevniku*, a posebno *Dnevniku* te večeri u kome je čitava eksplozija vesti, nameću dva imperativa: sažetost i razumljivost informacija.

U 19.50 Kristin Okren diktirala je dva komentara; šest minuta kasnije trčala je prema prostoru za *Dnevnik* – u ovom intervalu šminkerka je urednicu malo doterala.

U 19.59 Kristin Okren bila je spremna za početak emisije. Za vreme trajanja *Dnevnika* – sve vreme dok nije bila na ekranu – imala je slušalicu u ruci i bila u vezi sa režijom. Tokom emisije saznala je da će *Dnevnik* trajati bar minut duže.

U 20.45 održan je sastanak redakcije *Dnevnika*. Primedba: zašto gledaoci nisu dobili adresu ili čekovni račun na koji bi mogli da uplate novac za gladne u Brazilu. Opšta konstatacija je da je *Dnevnik* bio dobar.

Sadržaj TV *Dnevnika* Drugog programa emitovanog 12. oktobra 1983. godine bio je sledeći:

1. Dolazak Francuza u Libiju:
susret Šesona sa ministrom inostranih poslova Libije, zatim komentar Pola Lefevra;

2. Antifrancuske manifestacije u Teheranu povodom isporuke superetandara Iraku;

3. Smanjenje prodaje francuskog oružja;

4. Poboljšanje spoljne trgovine;

5. Štrajk poštanski službenika koji sortiraju pisma: reportaža o štrajku, razgovor sa jednim štrajkačem, zatim sa ministrom PPT;

6. Društvene prilike kod Talbota: razgovori sa radnicima; u emisiji je naglasak stavljen na otpuštanje;

7. Mišel Debre i Pjer Moroa u Narodnoj skupštini;

8. Ispitivanje mnenja o popularnosti Fransoa Miterana;

9. Fransoa Miteran u Belgiji;

10. Društvene prilike u Belgiji: razgovor sa ministrom, vlasnikom preduzeća i štrajkačem;

11. Savet ministara Evropske ekonomske zajednice u Atini;

12. Osuda bivšeg ministra Japana;

13. Rat u Libanu;

14. Anketa o gladi u Brazilu;

15. Krvave manifestacije u Čileu;

16. Povratak Jefi: emitovanje delova i kulisa snimanja;

17. Meteorološki bilten;

18. Odjava *Dnevnika.*

REZULTATI ISTRAŽIVANJA

I. *Osnovni nalazi telefonske ankete*

A. Šta ste zapamtili iz televizijskog *Dnevnika*

Odmah posle 20.30 postavljeno je telefonom pitanje „Da li ste gledali televizijski Dnevnik na Drugom programu sa Kristin Okren? Ukoliko jeste, možete li da nam kažete čega se sećate iz ovog *Dnevnika*?" Na ovo pitanje odgovorilo je 300 osoba.

Posle *Dnevnika* koji je trajao trideset i jedan minut i trideset i pet sekundi, a prikazao šesnaest različitih tema ilustrovanih sa dvanaest priloga, upitani gledaoci, da bi odgovorili, upotrebili su prosečno trideset i osam reči. *Ovo označava vrlo brzo gubljenje informacija iz pamćenja gledalaca.*

Najviše televizijskih gledalaca zapamtilo je ove tri teme: na prvom mestu ubedljivo je Brazil (93%), „Zahvaljujući prvenstveno vrlo dobro napravljenoj reportaži" – kako smatraju autori istraživanja – zatim sledi „Dolazak Francuza u Libiju" (67%) – prilog emitovan na samom početku *Dnevnika*. Izveštaj iz Nacionalne skupštine (53%) dolazi na treće mesto. Kratak prilog o Libanu (34%) nalazi se na četvrtom mestu, što se objašnjava prisustvom francuskih trupa u Bejrutu. Peto mesto (33%) dele reportaža o Miteranovom boravku u Briselu i meteorološki izveštaj.

Komentar Pola Lefevra (1%) ostao je u sećanju svega tri gledaoca. Autor istraživanja zapaža da se mali procenat zapamćenih priloga odnosi upravo na sadržaje direktno emitovane iz studija. To ga navodi da postavi pitanje: „Da li pamćenje televizijskih gledalaca reaguje na sliku, reportažu?"

Izvesni telelvizijski gledaoci izražavali su žaljenje što neke teme nisu dovoljno detaljno obrađene. I još jedna primedba: *Dnevnik* od 12. oktobra 1983. godine ustupio je isuviše mesta inostranim temama: bilo je ispitanika koji su delili mišljenje da je kompozicija takvog *Dnevnika* urađena svesno: „Ovakav *Dnevnik* može da nam poruči: Mi, u Francuskoj, imamo male probleme, ali šta je to u odnosu na to kad ljudi umiru od gladi? Znači, mi treba da se osećamo srećnima."

B. Mišljenje o uredniku-voditelju

Prva naglašena jaka strana Kristin Okren je vladanje zanatom. Prema izjavama ispitanih televizijskih gledalaca pozitivna crta predstave o Kristin Okren je njena visoka stručnost u obavljanju posla koji radi „iznad prosečnosti", uvek ispoljava lakoću i umešnost u vođenju emisije. Sledeći kvalitet je ženstvenost, a zatim autoritet.

Izvestan broj ispitanih televizijskih gledalaca Kristini Okren zamera hladan ton, perfekciju, sigurnost.

II. *Osnovni nalazi leksikološke analize Dnevnika*

Kristin Okren govori brzinom od 185 reči u minutu: prag shvatljivosti poruke namenjene širokoj publici je oko 170. Odnos između broja izgovorenih reči i broja različitih reči treba da bude između 17 i 18 – kod Kristin Okren iznosi 17,58.

Da bi široki i raznoliki auditorij poruku dobro shvatio potrebno je da ona sadrži bar 60% običnih reči; taj iznos je 12. oktobra bio 87%. Jezik Kristin Okren jasan je i jednostavan, zaključili su stručnjaci.

Analiza ličnih zamenica pokazala je da je tokom *Dnevnika* voditeljka tri puta upotrebila zamenicu „ja", sedam puta „vi" i „vaši", šest puta „mi" i „naši". Znači urednica-voditelj nastoji da svoja shvatanja ne nameće publici – ostavlja da to učine novinari.

U *Dnevniku* Kristin Okren najčešće se upotrebljava sadašnje ili blisko buduće vreme a vrlo retko prošlo. Od priloga za vreme najčešće su u upotrebi „danas" i „sutra".

Rečce „poštapalice" kao što su „tako", „tada", „dakle" nisu upotrebljavane.

Treba napomenuti da je često javljanje reči *dobro* (bien) deo „govornog tika" – kako kažu autori istraživanja – Kristin Okren: taj njen tik je *bien sûr* što znači *svakako.*

Analiza iskaza pokazuje odsustvo personalizacije poruke i nametanja u obradi informacija. Samo je u jednom momentu voditeljka izrekla lično dramatičnu informaciju povodom gladi u Brazilu, kada je zaključila: „Ogromno je prostranstvo katastrofe".

Dnevnik je obuhvatao ukupno 1 636 reči.

III. *Pojedinačna mišljenja TV gledalaca u slučajno izabranim domaćinstvima*

Dok su instituti INFOMETRIE i HARRIS naučnim putem sakupljali mišljenja izabranih televizijskih gledalaca, „Telerama" je svoje novinare poslala u četiri domaćinstva, slučajno izabrana, gde su beležili spontana reagovanja televizijskih gledalaca:

1. Konstatovano je da ovi gledaoci ne shvataju dobro ulogu urednika-voditelja. Studentkinja i inženjer (u dva različita domaćinstva) živeli su u uverenju da „odgovorni političar" ili „direktor za informacije" biraju vesti. Drugim rečima urednica-voditelj je najavljivačica, talentovani posrednik koji servira vesti drugih novinara;

2. Sve odabrane TV gledaoce iznenadio je podatak o gladi u Brazilu. „Smatrao sam da je Brazil bogata zemlja" (nastavnik); „Glad u Indiji je poznata činjenica – ali u Brazilu – to je novost" (tehničar);

3. Spoljna politika nije pobudila veliko interesovanje ove grupe gledalaca;

4. Što se komentara na priloge iz unutrašnje politike tiče novinari smatraju da se i u izabranim domaćinstvima ispoljila tipična današnja podeljenost Francuske.

Rezultati istraživanja „Telerame" o *Dnevniku* Drugog programa, objavljeni su 5. novembra 1983. godine a već 6. januara ove godine objavljen je članak u francuskom listu „Ekspres" pod naslovom „Francuska u televizijskim dnevnicima" koji sadrži detaljnu uporednu analizu glavnih večernjih informativnih emisija na Prvom, Drugom i Trećem televizijskom programu u period od prvog do dvanaestog decembra.

Istraživanja pamćenja, razumljivosti informativnih priloga, obaveštenosti i reagovanja publike kao i samog sadržaja glavnih informativnih emisija do sada, ovako intenzivno, u Francuskoj nisu obavljana.

BIBLIOTEKA RTV -TEORIJA I PRAKSA

ŠTAMPANO:

- SVETLOST I FILMSKA TRAKA, Stevan Landup
- ANTOLOGIJA TV DRAME, TV Beograd
- SLOBODA INFORMACIJA U SAMOUPRAVLJANJU, dr Zdravko Leković
- VESELO VEČE – TRIDESET GODINA, izbor tekstova
- O KULTURI GOVORA, Đorđe Kostić
- IZBOR RADIO-DRAMA, iz programa Radio-Beograda
- SAVREMENE KOMEDIJE, izbor iz programa Radio-Beograda
- NASILJE U TV PROGRAMU, mr Nevenka Perković
- TITO O INFORMISANJU, Miroslav Đorđević
- 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, No 1 i No 2.

RTV-TEORIJA I PRAKSA izlazi 4 puta godišnje. Cena primerka 70,00 din. Godišnja pretplata 250,00 din.

Časopis prodaju:
„KULTURA", Terazije 45 - BEOGRAD, ZNANSTVENA KNJIŽARA, Preradovićeva 2, ZAGREB, INSTITUT ZA FILM, Čika Ljubina 15/II, BEOGRAD, KOMUNIST--Klub čitalaca, Trg Marksa i Engelsa 9, BEOGRAD, Knjižara „MLADOST", Kor 3011, RIJEKA, „MLADINSKA KNJIGA", Titova 3, LJUBLJANA, „MLADOST", Ilica 7, ZAGREB, NOLIT, Knjižara 22, Obilićev venac 13, NIŠ, „SVIJETLOST", Maršala Tita 54, SARAJEVO, „ŠTAMPA", BEOGRAD, KLUB LJUBITELJA KNJIGE BIGZ-a, Kosovska 37, BEOGRAD i PRODAVNICE MUZIČKE KUĆE PGP: „ZELENI VENAC", Jug Bogdanova 2, BEOGRAD, Đure Đakovića 1, SVETOZAREVO, Trg Maršala Tita bb, KRUŠEVAC, Makedonska 21, BEOGRAD, Bogovićeva 1b, ZAGREB, Miklošićeva cesta 9b, LJUBLJANA, Trg Maršala Tita 26, KRALJEVO, Trg ustanka 1, ČAČAK, Kej 13 novembri bb, SKOPJE, SAVA-CENTAR, Milentija Popovića 9, NOVI BEOGRAD i POVERENICI u pojedinim radnim organizacijama i odgovarajućim ustanovama.

Adresa redakcije:
11000 Beograd, Hilendarska 2/IV
Telefon, 346 - 801, lok. 160.

OBAVEŠTENJE ČITAOCIMA

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.

Zakvaljujemo na saradnji Redakcija

RUKOPISI SE NE VRAĆAJU





Izdaje
Radio-televizija
Beograd
Takovska 10