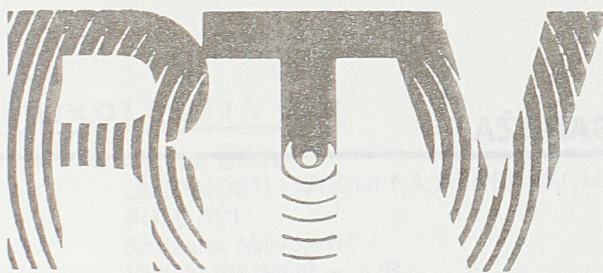




TEORIJA I PRAKSA

38 ['85]

	MOMČILO BALJAK NEDA BEBLER-TOMIĆ BRANISLAV DADIĆ, predsednik TOMA ĐORĐEVIĆ VESELIN ILIĆ ARSENJE JOVANOVIĆ MILUTIN KOJOVIĆ LJUBOMIR KOCIĆ ĐORĐE MALAVRAZIĆ DUŠAN MITEVIĆ MIROSLAV NIKOLIĆ FELIKS PAŠIĆ NEVENKA PERKOVIĆ STEVAN PETER PRVOSLAV PLAVŠIĆ NOVAK POPOVIĆ BRANKA RADOVIĆ-POPOVIĆ ZLATKO SINOBAD
Izdavački savet	
V. d. glavnog i odgovornog urednika	PRVOSLAV PLAVŠIĆ
Urednik	ANA ŠOMLO
Sekretar	RUŽICA VARDA
	STANKO CRNOBRNJA PETRIT DUŠI
Redakcioni odbor	MIROLJUB JEVTOMIĆ MIRA KUN SLAVKO NASTIĆ MUHAMED NUHIĆ BOŠKO TOMAŠEVIĆ
	SRĐAN BARIĆ TOMISLAV GAVRIĆ RADOSLAV LAZIĆ MARIO PLENKOVIĆ
Uredništvo	ĐORĐIJE POPOVIĆ ALEKSANDAR SPASIĆ MIROLJUB RADOJKOVIĆ MIHAILO TOŠIĆ ALEKSANDAR TODOROVIĆ
Za izdavača	PRVOSLAV PLAVŠIĆ direktor Centra RTB za istraživanje programa i auditorijuma
Likovno-grafička oprema	BOGDAN KRŠIĆ
Tehnički urednik	OLIVERA KOSIĆ
Lektor i korektor	KOSANA TANASKOVIĆ
Štampa	GRAFIČKI CENTAR RADIO-TELEVIZIJE BEOGRAD Kneza Miloša 7a



TEORIJA I PRAKSA

38 ['85]

IZDAJE RADIO—TELEVIZIJA BEOGRAD

SADRŽAJ

KONTAKT PROGRAMI – iluzija dijaloga 7

RADIO (39)

RADIO-NAJAVA – NOV NOVINARSKI
ŽANR 39

– Bruno Stivičević

NAJAVE RADIJSKIH PRILOGA –
NUŽNOST ILI RELIKT 40

– Nenad Dukić

GOVOR, GOVOR NA RADIJU I GOVOR
RADIJA – 47

– Boško Tomašević

RADIO-DRAMSKO UMETNIČKO DELO U
SVETLOSTI DERIDINE GRAMATOLOGIJE
53

– Mihailo Tošić

HILJADU EPIZODA „JOVANOVIĆA” 59

TELEVIZIJA (69)

– Esma Hadžagić

TELEVIZIJSKO VIĐENJE SVIJETA 69

– Borislav Stanojević

MUZIKA NA TV ILI TV MUZIKA 88

– Tomislav Gavrić

GNOSEOLOGIJA POKRETNIH SLIKA 104

– Radoslav Lazić

REŽIJA TV FILMA 109

INTER MEDIA (113)

– Slobodan Jovanović

KOMPJUTER – VIDEO-TEATAR 113

KOMUNIKOLOGIJA (121)

- Rene Berže
UMETNOSTI I MEDIJI NA ABDERSKOM
PUTU 121
Snežana Milivojević
KOLIN SEJMOR – JUR
„POLITIČKI EFEKTI MASOVNIH MEDIJA”
136

ISTRAŽIVANJA (145)

- Vladimir Jerković
KARAKTERISTIKE VOJVOĐANSKOG TV
AUDITORIJA 145

RTV VREMEPLOV (151)

- Rastko Petrović
KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO – SAVA
ŠUMANOVIĆ I ESTETIKA SUVIŠE
STVARNOG U NOVOJ UMETNOSTI 152

INTERVJU (157)

- Ana Šomlo
KAMENKO KATIĆ: UZGRED BUDI
REČENO... 157

PRIKAZI (169)

- Boško Tomašević
SLOVO O RADIJSKOM GOVORNIKU 169
Tomislav Gavrić
KABLOVSKO DRUŠTVO – GRAĐANIN U
MREŽI NOVIH TEHNOLOGIJA 172

DOGAĐAJI (177)

- MILAN KOVAČEVIĆ – VEČITI TV PUTNIK
177
Dušan Slavković
KARAVAN MILANA KOVAČEVIĆA SE
ZAUSTAVIO 181

KONTAKT-PROGRAMI – ILUZIJA DIJALOGA?

Okrugli sto „Kontakt-programi radija i televizije“ održan je 20. juna 1985. godine u Beogradu u organizaciji Kulturno-prosvetne zajednice Srbije, Istraživačko-izdavačkog centra SSO Srbije, redakcije časopisa „RTV – teorija i praksa“ i Centra RTB za istraživanje programa i auditorijuma. Razgovor je tezama Ane Šomlo i uvodnim tekstom Prvoslava Plavšića, voditelja okruglog stola, bio usmeren na veći broj pitanja svih kontakt-programa naših radio i TV stanica a ne samo onih emisija i programa koje pripremaju posebne redakcije kontakt-programa. Pozivu za učešće u razgovoru odazvali su se voditelji programa radija i televizije, novinari, publicisti, istraživači i nekoliko stručnjaka različitog profila. U ovom broju objavlJUJEMO UVODNI TEKST P. Plavšića, teze A. Šomlo i najveći deo neautorizovanog stenograma razgovora sa redakcijskim međunaslovima.

PRVOSLAV PLAVŠIĆ,

Centar RTB za istraživanje programa i auditorijuma

ODREĐENJA KONTAKT-PROGRAMA

(a) **NAJŠIRE ZNAČENJE** – programi koji uspostavljaju „dobar kontakt“ sa slušaocima i gledaocima ili sa kojima oni imaju „dobar kontakt“. Rasprava se ne odnosi na ovo preširoko, nesprecifično obrazloženje; (b) **UŽE ZNAČENJE** – programi sa učešćem slušalaca i gledalaca u samom programu; (c) **TREKUTNO NAJRASPROSTRANJENIJE ODREĐENJE I PRAKSA** – programi sa spontanim ili programskim i drugim sredstvima izazvanim **UČEŠĆEM SLUŠALACA I GLEDALACA** pri čemu se oni mogu, ali ne moraju, videti ili čuti, ali se svakako pominju.

KONTAKT-PROGRAMI I PROGRAMIRANJE

Sve češće su sastavni elementi planova programa radija i televizije, ali veoma često izmiču aktivnosti **PROGRAMIRANJA** (inače nedovoljno razvijenoj u našim R i TV stanicama). U nedostatku bolje, poslužićemo se ovom našom definicijom: „Programiranje je najopštija i najkompleksnija aktivnost određivanja i međusobnog usaglašavanja (a) funkcija (b) karakteristika i (c) plasmana različitih programa, uključujući i obezbeđivanje optimalnih međudnosa pojedinih segmenata programa uz poštovanje društvenog zadatka i potreba auditorija u celini i u podskupovima“.

NOVO I STARO

Kontakt-programi su stari koliko i mediji o kojima govorimo. Uvek se, međutim, iznova otkrivaju i o njima se govori i piše na drugačiji način. Ranije su oni nastajali – npr. na televiziji, zbog nezaobilaznih ograničenja u tehnici (sve je bilo „živo“ osim filma jer magnetoskop nije ni postojao, ali sve nije bilo i „kontakt“). Danas oni nastaju u traganju za novim u komunikaciji i demokratizaciji delovanja glasila ili u potrazi za određenim tipom identiteta („pravog radija“ ili „prave televizije“). Karakteristike nastanka bitne su za prognozu daljeg razvoja ove programske pojave.

PROGRAMSKI ZNAČAJ

Nesumnjiv im je programski značaj a kod živih programa to se primećuje i kod „stvarnih tema i događaja“, ali i kod onih koji se „događaju“ u samom studiju – što je izvedena kategorija događaja. Redakcije iskazuju svoju ocenu njihovog značaja, odvajajući za ove programe „elitno vreme“. *Mogu se naći na programu u svim danima*, svim programskim segmentima i veoma različitim intervalima – prepokrivaju ceo program. Kontakt-programi su podstakli uvođenje novih formata emisija koji podrazumevaju (a) čitave blokove, npr. četiri časa, i (b) ne retko i tzv. otvoreni kraj (iscrpljivanje teme a ne vremena). Proširen je zahvat tema i problema koji se na radiju i TV daju kroz kontakt-programe (od informativnih do dečijih, od muzičkih do zabavno-takmičarskih, od emisija-tribina do emisija-portreta...) Daskora se u sličnim emisijama prevashodno brinulo o obradi PROBLEMA, a odskora se (ispravno) težište, delom ili čak i u celini, prenosi i na karakterizaciju LIČNOSTI (učesnika). Dokumentarna vrednost radio i televizijskog programa raste i na ovaj način.

EKONOMSKI I PROIZVODNI ASPEKT

Može se reći da su ovi programi uglavnom JEFTINIJI od mnogih drugih (što delom proističe već iz činjenice da se brže ostvaruju, oslobađajući i vreme i proizvodne kapacitete za druge emisije i snimanja. No, oni uvode i nove vrste teškoća najviše zbog oštarih zahteva visoke profesionalnosti u ORGANIZACIJI (pripreme, izvođenja i emitovanja). Ove prednosti i nedostatke treba dovesti u ravnotežu koja je poremećena naglim širenjem živih kontakt-programa.

KONTAKT ILI PRIVID NA TELEVIZIJI

Prolazeći od užeg određenja kontakt-programa a uvodeći još dva merila: (a) smeštaj elektronskog oka (kamere) i (b) smeštaj učesnika, dolazimo do uprošćene kategorizacije ovih programa.

(a) NEPOSREDOVANO UČEŠĆE se može protegnuti na dva tipa situacija – jedne su PRIRODNE (ispoljavanje radnji i stavova u uobičajenoj životnoj sredini), a druge STUDIJSKE (dakle, donekle „laboratorijske“, artificalne). U oba slučaja odigravanja su ili spontana ili konstruisana – u dobrom ili lošem smislu. Ovakvo učešće, pogotovo u prirodnim situacijama, rede se sreće na televiziji. teže se postiže a može biti i skuplje od drugih oblika. Elektronsko oko stoji

između događaja i gledaoca bez međučlanova. Učesnik i kamera su u kontaktu kao što su to dva sagovornika.

(b) POSREDOVANO UČEŠĆE podrazumeva različitost lokacija „učesnika“ i kamere, odsustvo njihovog neposrednog kontakta i postojanje međučlana. Učešće i prikaz su sukcesivni a ne simultani. Češće se primenjuje na televiziji, „manje je opasno“...

(c) KOMBINOVAN (izveden) OBLIK zahteva postojanje međučlana jasno označenog i gledaocima ali daje mogućnost i neposrednog učešća. To je trenutno najčešća praksa na našoj televiziji.

Jedni su gledaoci u studiju (ODABRANI na bilo koji od poznatih načina i pozvani) koji učestvuju neposredno, drugi „pul“ učesnika čine svi gledaoci koji mogu da se koriste telefonom (što je bitno ograničenje za najveći deo auditorija) i da učestvuju SPONTANO (što opet proističe iz posebne i obično jake motivacije) ali posredno. Međučlan čine saradnici emisije – bolje reći „FILTER-EKIPE“, koje primaju pozive, biraju pitanja i stavove, upotpunjavaju formulacije, ispisuju ih i dostavljaju voditelju.

Važno je uočiti da televizija sve to (pošteno) i prikazuje, ali pitanje je koliko time dobija na uverljivosti.

PRIMER RADIJA

Živi kontakt-programi poznati su radiju već decenijama a svoju renesansu doživeli su ponovo pre nekoliko godina kada su mnogi radio-programi skoro sasvim prešli na direktan program (kod nas npr. Beograd 202, Studio B...). U Sarajevu je juna 1969. godine održano i posebno savetovanje o kontakt-programima u organizaciji Programskog odbora JRT za radio. Tamo je konstatovano „da se tim nazivom mogu označiti one vrste govornog, mučičkog ili govorno-muzičkog programa u kojima slušalac na ovaj ili onaj način neposredno učestvuje, bilo da program sam sastavlja, ili da sarađuje u stvaranju programa, ili da o sebi nešto priča“. U diskusiji se pokazalo „da je čak termin kontakt-emisije preuzak za ono što se želi postići radio-programom. Učesnici u diskusiji su se složili da ceo program treba da bude kontakt. Radi se zaista o jednoj širokoj demokratizaciji radija, o stalnoj međusobnoj vezi radija i slušalaca“.

Primedba: neki su skloni da prodor ovih pojava, odnosno programa na televiziji nazovu „RADIOFIKACIJOM TELEVIZIJE“, za šta (samo delimično) ima opravdanja.

Opasnost: već se govori o preterivanju u jednom pravcu koje vodi **VERBALIZACIJI TELEVIZIJSKOG PROGRAMA** – opasnost pred kojom se televizija stalno nalazi, ali ovde je ona prisutnija, jer gledaoci uglavnom ne mogu drugačije da učestvuju, sem svojim pitanjima, primedbama, „pričom“.

ZNAČAJ VODITELJA

U svakom slučaju, smatra se da su ovi programi stvorili **NOVE POTREBE ZA DOBRIM VODITELJIMA**. Kritika pominje i osobine „voditelja koji treba sve da zna“ a da bude „pouzdan, precizan, uverljiv, snalažljiv, sa dobrom memorijom, nasmejan, vedar, ležeran...“ i sklon stalnoj saradnji sa ostalim učesnicima u programu.

STAVOVI KRITIKE

Poznata je i analizama dokazana nejednaka usmerenost naše novinske kritike koja se retko, kratko i nesistematski bavi radiom, posvećujući se televiziji, ali i to ne u svim njenim programskim segmentima. Takođe, nedovoljno je izražena specifičnost televizijske kritike i neusmerenost na sve činioce kompleksnosti televizijskog stvaralaštva. Kritika je ovim programima sklona da posveti znatan prostor u obe faze: (a) pre uvođenja npr. „novog živog kontakt-programa“ pre nekoliko godina – na određen način pozivajući televiziju da se lati tog posla i (b) već posle prve ili druge pojave neke od emisija ovog tipa davala je osvrte.

Ona ih je uglavnom i odmah, što je do sada rede bivalo, označila kao „**POPULARNE**“, što može da znači da se procenjuje da su te i takve emisije „jedva dočekane“ i da su kao takve odmah **NAŠLE MESTO** i na programu i među gledaocima.

Deo kritike, međutim, kao da je i sam bio nespreman i iznenađen skoro istovremenom pojavom većeg broja takvih emisija, pa je ostao na analizi **POJAVNIH ČINILACA**, ne ukazujući na vrednosne elemente i globalni programski značaj. Ostali su podvlačili „aktuelnost“, „zanimljivost“, „šarm“ i sl. nekih živih kontakt-programa. Zanimljivo je da je kritika u početku **GLEDALA KROZ PRSTE** „greškama“ u ovim emisijama (kao da televizija sada počinje a ne kao da je pre dvadeset godina gotovo samo tako i radila).

Pri najavljivanju ovih programa štampa, međutim, nije uvek raspolagala dovoljnim brojem činjenica za uspešnu pripremu gledalaca za praćenje emisija.

Napomena: ako se od gledaoca očekuje da nekoliko sati prati „emisiju“, mora mu se reći šta mu je PRIPREMLJENO (u živom kontakt-programu).

REAKCIJE AUDITORIJA

Istraživanja pokazuju ZNATNU SLUŠANOST I GLEDANOST ovog tipa emisija i NAKLONOST auditorija (živom kontakt-programu. Ranije je već utvrđeno da emisije sa „atmosferom“, „tople“ emisije uspostavljaju bolji kontakt sa slušaocima i gledaocima, čak i ako ovi ne učestvuju u njima drugačije nego kao prisutni „predstavnici“ (na žalost nekada „uključeni“ u SVEDENOJ ULOZI aplaudera i „živog fona emisije“). Takođe je utvrđeno da potencijalni i stvarni krug slušalaca i gledalaca koji se spontano uključuju u emisije nije tako velik kao što se često misli. Ima mišljenja da su ovi programi PRODUŽILI UKUPNO VREME koje slušalac a naročito gledalac provodi uz prijemnik. Neki, opet, tvrde da sa stanovišta slušalaca i gledalaca ostaje ipak činjenica da oni NAJVIŠE VOLE DOBRE PROGRAME bilo kojeg tipa, žanra i koncepta i da često NE RAZLIKUJU čitav niz komplikovanih radijskih a posebno televizijskih formula kojima se pribegava u traganju za nečim novim.

KULTURA KONTAKT-PROGRAMA

Razgovor za ovim okruglim stolom, čemu kriti, podstaknut je zapažanjem o neopravdanoj penetraciji raznih, pa i kvazi-kontakata, loše zamišljenih i izvedenih blokova i celih programa, o prividnoj demokratizaciji medija, o ispraznosti govora i nedostatku pravih teza a ne samo tema za „kontakt“, o nepotrebnosti te vrste „obrade“ niza pitanja, pri čemu se gledaoci ponekada i „zavlače“, tragajući za odgovorom koji se na kraju i ne nalazi, čekajući da se nešto desi što ne nailazi. Od kulture izbora i slušanja, odnosno gledanja programa, do kulture učešća u njemu dug je i vrludav put koji krajičkom prolazi i kroz Nušićevu 4/II.*

*) Razgovor je održan u prostorijama Kulturno-prosvetne zajednice Srbije, Beograd Nušićeva 4/II.

ANA ŠOMLO,
redakcija časopisa „RTV-teorija i praksa“

DVOSMERNA KOMUNIKACIJA

Evo nekoliko teza koje mogu da posluže kao podsticaj za razgovor:

1. Da li kontakt-programi postižu svoju namenu – dvosmerne komunikacije?
2. Da li je dvostruka komunikacija ostvarljiva na otvorenom kanalu?
3. Ko garantuje za demokratičnost sagovornika?
4. Koje su teme i oblasti „podobne“ za ovakve emisije?
5. Može li se otvoreno govoriti, zapravo odgovarati na pitanja slušalaca–gledalaca i kada se radi o ozbiljnim političkim pitanjima? (Primer – Nenad Ristić o Kosovu u *TV tribini*.)
6. Ukoliko se takva provokativna pitanja ostave bez odgovora, nije li to lažiranje emisije?
7. Čini li se urednicima i saradnicima takvih programa da je popularnost ovakvih emisija u opadanju? Nekada *Kino-oko*, *Tribina* na televiziji, *Beogradska razglednica* u Studiju B – manje su atraktivne od početnih emisija.
8. Da li je jedna od osnovnih grešaka takvih programa što je u poslednje vreme sve postalo „kontakt-program“? Tako su nastale emisije hibridnog tipa, a ne kontaktnog.

P. PLAVŠIĆ

PROGRAMSKE I PSIHOLOŠKE PRETPOSTAVKE KONTAKTA

Pored nekoliko vrsnih voditelja koji učestvuju u ovom razgovoru nije lako odigrati ulogu voditelja i zato je najbolje da svako govori o onome što najbolje zna, što podrazumeva i to da prisutni voditelji kažu nešto i o svojim programima i o kontaktu uopšte. Pre više od petnaest godina, 14. juna 1969. godine govorio sam o tome na pomenutom savetovanju u Sarajevu (prikaz u časopisu „Novinarstvo“, 3–4, 1969) ali to se odnosilo na radio, jer se o televiziji nije toliko govorilo. Od tada do danas javilo se mnogo novih elemenata i u poimanju i u stvaranju kontakt-programa, pa bi njima

trebalo posvetiti punu pažnju. Uvodnom tekstu dodao bih još dve grupe problema. Prvi su programske prirode i odnose se na samo značenje kontakta koje se ne može izvoditi samo iz prirode medija, a drugi, psihološke pretpostavke kontakt-programa, odnosno kontakta uopšte.

Prvo o kontakt-programu. On je i inače a i u poslednje vreme mnogo više izvođen nego izučavan, što je samo u izvesnom smislu prirodno. Uglavnom se navode podaci o odzivu auditorija, njegovim reakcijama i ocenama i to najčešće novih kontakt-programa pri njihovom uvođenju na radiju ili televiziji. Ostali aspekti – kao što je priroda tog kontakta, njegove raznovrsne i potencijalne mogućnosti, dinamičke snage na koje se on oslanja i sl., nisu izučavani. Čini mi se da je on mnogo difuznije prirode nego što većina njegovih definicija podrazumeva. Zanimljiva je npr. odrednica o kontakt-programu *Leksikona novinarstva* (Savremena administracija, Beograd, 1979, prilog Igora Holotkova) ali ona je sa stanovišta onoga što bismo danas želeli da raspravimo nešto uža.

Leksikološka i enciklopedijska značenja kontakta bismo mogli grupisati u dva sloja. Jedan govori o „dodeljivanju“, „spajanju“, „vezi“, „spoju“ itd., a kada se radi o programu onda o posrednom ili neposrednom učešću slušalaca i gledalaca u tom programu. Drugi, širi sloj značenja, za mene relevantniji, podrazumeva „uzajamnost“ i „saglasnost u delovanju“, što sami akteri kontakt-programa gube iz vida, gubeći povremeno i bilo kakav kontakt sa onima koje „kontaktiraju“. Predlažem da u ovom razgovoru mislimo na šira određenja kontakta.

Trebalo bi, takođe, polemisati sa stavom da je kontakt nešto od suštine radija i televizije kao medija, odnosno da od potrebnog i mogućeg do realnog i ostvarenog nije veliko rastojanje. Zaoštravajući raspravu, mogli bismo reći da radio i televizija i nemaju imanentno svojstvo kontakta u malopre pomenutom širem značenju. Za njih nije karakteristično ni ono što je za telefon, gde se razgovor ne bi mogao odvijati bez „stvarne veze“. Treba uzgred dodati da se kod posrednog učešća slušalaca ili gledalaca radi upravo o „telefonskom kontaktu“ koji se uvodi u jedan od naša dva medija da bi se uslovno poprimila i svojstva kontakta već sadržana u drugom mediju.

Drugi krug pitanja odnosi se na psihološke pretpostavke, ne samo za kontakt-program nego za kontakt dva bića čija je „jednačna situacija“ neposrednog kontakta „licem u lice“ iz koje su izvedeni svi

ostali kontakti, pa i oni koje bismo mogli označiti kao virtualne (potencijalne, moguće ali skrivene). Po mnogim teorijama kontakti proističu iz ljudskog socijalnog bića, iz njegove snažno naglašene socijabilnosti. Nema vremena za obrazlaganje teza iz ove oblasti osim za podsećanje na teorije ljudskih motiva i potreba, pa i na one najranije naučno zasnovane, mada sada već prevaziđene kao što je npr. Mekdugalova teorija sa značajnim statusom tzv. gregarinskog motiva (grupe, stada, jata, krda). Novije teorije (opštenja) još više naglašavaju čovekovu socijabilnost koje nema bez opštenja i kontakta. Starije teorije su najčešće polazile od teze o primarnosti bioloških i sekundarnosti niza socijalnih motiva, dok moderne teorije naglašavaju socijabilnost mnogih motiva i potreba, njihovu dublju osnovu u čoveku, a ne samo njihovu izvedenost iz uslova razvoja u nekoj sredini.

U sklopu ovih pitanja nije loše da podsetimo i na teorije o komunikaciji i masovnom komuniciranju i na stav da sredstva masovnog komuniciranja imaju „kompenzacionu ulogu“ i da mogu predstavljati zamenu međuljudskih NEPOSREDNIH kontakata, odnosno da ona mogu posredovati u međuljudskim odnosima. Radio i televizija se sasvim sigurno oslanjaju na tu vrstu socijalnog dinamizma. Naša i strana istraživanja pokazuju da je takva njihova uloga veoma prisutna naročito kod dece gde dolaze do izražaja i njihova afektivna a ne samo kognitivna (saznajna) svojstva. Život u savremenim uslovima ne samo da donosi određen tip usamljenosti nego i prateću potrebu za posredovanim kontaktom mada bi se mogla očekivati naglašenija uloga neposrednih odnosa. Uslovno bismo skup ovih fenomena mogli označiti kao **ADAPTACIJA NA KOMPENZACIJU**. Direktna ili izvedena potreba za kontaktom vidljiva je danas u svim oblastima života a ne samo u oblasti javnih komunikacija a sve to potvrđuje tezu o primarnosti i socijabilnih motiva i o dubokoj ukorenjenosti ljudske potrebe za kontaktom na koju se mora oslanjati i valjan kontakt-program. Iako marginalan, ovde bi se mogao navesti i primer savremenog sporta gde sve češće važi pravilo uspostavljanja „punog kontakta“, „čovek na čoveka“, „totalne igre“. U sadašnjoj psihijatrijskoj praksi, s druge strane, sve češće su slučajevi medicinskog tretmana ljudi za koje se uopšteno može reći da pate od „nedostatka kontakta“, gde je cilj da se taj kontakt ponovo uspostavi. U terapijskim grupama obično se prvo uspostavlja kontakt (uključujući i neposredan fizički kontakt držanjem za ruke).

Sve ovo navodim uveravajući vas u neverovatnu snagu ljudske potrebe za kontaktom koja u svakom trenutku kod svakog čoveka nalazi sebi oduške, ali na kraju treba dodati da se već ponekada postavljaju i dijagnoze „preteranosti komunikacije“ koje se razmatraju i kao sociopatije kod ljudi gde dolazi do hipertrofije kontakata, ali još ne znamo da li i kontakata sredstvima masovne komunikacije.

Ne bismo bili pravedni kada ne bismo, na kraju, rekli da postoje i ljudi koji su, pored svih pretpostavki i nastojanja, odbojni prema našoj programskoj praksi, koji je ne prihvataju možda govoreći: „Šta me stalno kontaktiraš?“ To su ljudi sa stavom koji ne treba odbacivati, oni koji neće da na taj način budu stalno pozivani pa i prozivani kroz program, kroz komunikaciju o čijoj demokratičnosti imaju drugačije viđenje od onog koje se ispostavlja kroz javljanje ljudi koji ne misle kao oni. To su pojave koje treba dalje istraživati, jer su kontakt-programi sami po sebi, ali još više po ulogu učesnika veoma složene pojave gde, između ostalog, i voditelj i institucija koja stoji iza njega može na određen način da manipuliše mnenjem izborom tema, sagovornika, ugla posmatranja, načinom obrade, modelom programske realizacije i tipom učešća ljudi, na šta je već skrenuta pažnja uvodnim tekstom.

VOJKAN MILENKOVIĆ,

zamenik glavnog i odgovornog urednika Beogradskog programa TV Beograd

KONTAKT JE IMANENTNO SVOJSTVO TELEVIZIJE

Iako to paradoksalno zvuči, komunikacija može biti jednosmerna ili dvosmerna što zavisi i od toga da li deluje podsticajno ili ne na određenu akciju koju treba da proizvede taj kontakt.

Ako se radi prilog ili emisija kontakt-tipa a ne proizvede se u auditoriju povratni efekat, po meni, tu nije ni ostvaren kontakt.

Da li je jedna od osnovnih grešaka što je u poslednje vreme sve postalo kontakt-program, pa su nastale emisije hibridnog tipa? Moje mišljenje je da je kontakt svojstven svim oblastima života. To znači da on može da se ostvaruje i u privredi i u komunalnoj problematici, i u zabavi ali, čini mi se, da se čak i previše institucionalizuje taj i takav termin.

Naime, institucionalizuju se redakcije kontakt programa, a po meni, mogao bi ceo program da bude kontakt-program i morao bi da bude da bi bio pravi TV program.

Kontakt sa gledaocima može se veoma uspešno koristiti za određeni društveni uticaj i stoga njemu treba i težiti, jer kada se on ostvari, onda je sigurno da se omogućava prostor za širenje određenog uticaja i samim tim i pripreme društva da krene u neku akciju.

Kad se radi o televizijskim emisijama mislim da postoji još jedan tip kontakt-programa koji je najsloženiji a koji podrazumeva prenošenje događaja u kome učestvuje neposredno publika, a i ceo tok programa prenosi TV mreža, gde je potrebno ostvariti dvostruki kontakt između posetilaca i onoga šta se kao poruka daje i auditorija koji sve to posmatra kao neko ko se nalazi na trećoj strani. Ako se ne ostvari ovaj prvi kontakt sa publikom, ako se ona ne uvuče u igru, onda je i televizijski auditorij prikraćen za kontakt-doživljaj.

Televizija, rečeno je maločas, nema imanentno svojstvo kontakta kao telefon. Mislim da televizija u svojoj odrednici, u svom nazivu, „tele“ i „vizija“ upravo ima to imanentno svojstvo, ali ono se ne ostvaruje dovoljno i zato često dolazi do jednosmernih poruka koje se ne prihvataju u gledalištu, jer se ide lakšim putem, emituje se samo poruka koja istovremeno ne izaziva povratno dejstvo, znači ne ostvaruje kontakt sa gledalištem. Tu je i najveći posao za ljude sa televizije koji neposredno rade na programu, da to imanentno televizijsko svojstvo i ostvare.

MILICA LUČIĆ-ČAVIĆ,

komentator Političko-informativnog programa TV Beograd

ZLOUPOTREBA PUBLIKE U STUDIJU

Volim kontakt-program, ali mislim da mi i zloupotrebljavamo publiku na ovom nivou našeg televizijskog znanja i da su kontakt programi, u stvari, ogroman mač sa dve oštrice.

Bila sam urednik *Porote* u nekoliko navrata i dve i po godine urednik *Beogradskog programa*, dakle sve su to emisije u kojima postoji kontakt.

Kada je publika neposredno u studiju ona najčešće za nas ima ulogu kulise, dekora, jednog finog garnira, pa ta publika i ne bude ništa pitana, a verovatno to očekuje. Ili, ako bude pitana, onda je pitana u nekom nedotupavnom smislu. Najtužniji je primer sa decom. Mi smo obično decu bar u *Hronici* dovodili za kraj ili početak školske godine, dan škole, prigodni dan, i onda se uvek postavljaju neka besmislena pitanja. Obrati se novinar, recimo, jednom od 60 dece i pita – da li se raduje što se završava školska godina – a dete kaže: „da“. „Hoćeš li lepo da završiš?“ – dete kaže: „da“. „Kuda ćeš na letovanje, kod babe i dede?“ Dobro, idemo na drugo. Dakle, koja je funkcija dece kojima se slična pitanja postavljaju?

Publika je zloupotrebljena, a kontakt nije ostvaren, osim formalno. Zvuči kao kontakt, izgleda kao kontakt, ali kontakta nema.

Slično se dešava kada su uključjenja, recimo, iz mesnih zajednica. U *Beogradskom programu* su vrlo česta uključjenja iz mesnih zajednica. Pre neki dan baš naša mlada koleginica novinarka, kaže: „Evo tu smo u mesnoj zajednici, vidite došlo je 12,13 ljudi, očekivali smo mnogo više, punu salu, ali kiša ih je sprečila. Tih 12, 13 koji su došli po kiši, tu opet su kulisa. Ona razgovara sa njih dvoje o irelevantnim stvarima. Formalno postoji kontakt, a u suštini ne postoji nikakav kontakt.

Porota je popularna emisija, koliko znam iz istraživanja nije „društvena žvaka“ u onom tragičnom smislu kao što umeju da budu naše informativne emisije. Ima zanimljivu ali neelastičnu koncepciju, u kojoj se zna da ima pet gostiju i voditelj, da su tri dokazna materijala, odnosno tri snimljena priloga koji treba da budu podsticaj temi i pitanjima gledalaca.

I, šta se dešava? Jedan sat traje emisija, a mi, verovatno je to neki jugoslovenski mentalitet, koliko god da je voditelj sjajan i ide u srž stvari, da prvo pitanje bude bez okolišenja, gađa u srce, svaki od učesnika, bez obzira na nivo svog znanja, obrazovanja – retki su izuzeci – počinje od Kulina Bana, počinje neki istorijat, počinje okolo priču i odnosi ogromno vreme. Dodu prilozi koji često nisu ni podsticajni, pravi ih obično neko drugi ko nije autor koncepcije emisije. Na kraju ostane možda 7 do 8 minuta u ukupnoj emisiji od jednog sata, za pitanja gledalaca.

Imala sam slučajeve kada se javljalo po 80, po 90 ljudi telefonom. Tada mašinerija radi, daktilografi, novinari koji primaju pitanja, i od tih 80 ili 90 ljudi koji pitaju, dvoje ili troje dobije odgovor. Najčešće ne dobiju kompetentan odgovor, kompetentan čovek neće da odgovori. Ako je ministar za cene, on neće da odgovara na pitanje o poskupljenju, nego neki profesor ekonomskog fakulteta. A čovek traži konkretan odgovor: kada će već ova inflacija da se zaustavi? E, sada, profesor opet počinje teoriju, tako da mislim da je publika, i kad tako posredno učestvuje, maltretirana u velikoj meri. Prvo, ne može nikako da dođe do telefona, dva tri broja koja su data na početku emisije stalno su zauzeta, kada konačno dobije vezu ne dobije i odgovor, ili dobije poluodgovor ili odgovor koji ga ne zanima.

Slično se dešava i u emisiji *Kino-oko*. Ova emisija ima kompetentne sagovornike, voditelja i uvek postoji jedna šačica mladih ljudi koji su studenti novinarstva, ili nečeg drugog, zavisno od teme. Oni su čas u totalu, čas u krupnom planu. Oni su opet kulisa. Ili, kada su upotrebljeni, kao što je bilo pre nekoliko meseci u jednoj emisiji o odnosima u porodici, onda je to bio jedan dečak razvedenih roditelja koji živi sa očuhom i koji ima verovatno neki problem. Jedan od gostiju bio je psihijatar. On je do te mere dečaku postavljao privatna pitanja, koja, verovatno, mogu da budu neprijatna, da je morao da interveniše voditelj Dragan Babić i kaže: „Pa dobro, dečko nije na psihijatrijskom kauču, hajde malo da menjamo temu.“ Dakle, mislim da nemamo kulturu ili znanje pravljenja kontakt-programa.

Ja, naravno, iz profesionalne radoznalosti, kada se god nadem u svetu, kad god mi vreme dozvoli gledam televiziju.

I prošle godine u Njujorku, pošto non-stop ide program, dan i noć, ja sam negde u šest ujutru, videla jednu pravu kontakt-emisiju. Mi nikada ne bismo stavili u program takvu ženidbeno-udadbenu emisiju. Verovatno postoje agencije koje se bave ženidbeno-udadbenim oglasima, spajaju ljude itd., i onda se pravi emisija. I sada se tu pojavljuju parovi koje je kompjuter izabrao. Oni dolaze u emisiju gde postoji publika. Prvo se oni upoznaju pred publikom, koja odobrava, smeje se, nekad se desi da je on dvometraš, a da ona ima metar i po, on debeo, ona mršava, svašta ispadne, publika se smeje, dobacuje im, uživa i sada njih dvoje jedno drugo propituju, sve pred kamerama, a onda gledaoci postavljaju pitanja. To je, možda, neka pogrešna ili nedozvoljiva psihologija. Nju pitaju: koliko želite dece da imate, onda ona odgovori, a pitaju njega – a šta ako ona ne ume dobro da kuva, ili

neće uopšte da kuva, itd. To je jedna „leva emisija“, ali u svakom slučaju drži pažnju, jer je zabavna, vešto zanatski pravljen i publika učestvuje. Dakle, oni umeju to da naprave. Poređenje sa Amerikom je možda neumesno, ali očigledno postoji neko znanje koje nama nedostaje.

A mi, kada pravimo kontakt-program i kada kažemo: javite nam se, dodite da učestvujete u emisiji. Svako ko postavlja pitanje, hoće i da učestvuje u emisiji, a mi mu ne damo tu šansu.

P. PLAVŠIĆ

Problem je u tome što su to u stvari predstavnici gledalaca, pa ljudi iz TV auditorija ne mogu da budu uključeni, možda, ni onoliko koliko bi bili da tih predstavnika (sa kojima se u toj ulozi gledaoci identifikuju) svedenih na kulisu nema.

DUNJA FIGENVALD,

urednik emisije *Nedeljom po podne* TV Beograd

MALO JE DOBROG OSMIŠLJENOG KONTAKTA

Kolega Milenković očigledno ima nameru da nas ukine kao redakciju, pominjući da je sve u televiziji kontakt. Šalim se, ali to mi je povod da kažem da jeste sve kontakt. Kontakt je već to što postojimo, što ulazimo ljudima u kuće, što je tamo TV ekran i mi izazivamo određene utiske; kude nas, vole nas, komentarišu, pišu, itd. U principu televizija jeste kontakt i slazem se da je televiziji kao mediju immanentan kontakt u svakom slučaju.

Međutim, mislim da kod nas nije problem to što smatramo da je sve kontakt ili ništa nije kontakt. Ne znam da li deluje kontradiktorno ovo što govorim. Televizija jeste kontakt kao institucija i kao medij, međutim, u suštini ne može da bude kontakt i da postoji na ovakav način, skoro svaštarski, kao što se to radi kod nas. Mi taj kontakt, potpuno se slažem, zloupotrebljavamo.

Kod nas je sve kontakt u svakom programu, u svakoj emisiji, u svakoj vrsti programa postoji rubrika ili trenutak koji predstavlja određenu vrstu kontakta. Ne bih se složila da vlada haos zato što nemamo određenu kulturu, nego mislim da je još gore, da je situacija još gora.

Sada je vrlo pomodan kontakt, praviti ankete, intervjue, dovoditi goste, na sve moguće načine ljude uvlačiti, ali bez pravog cilja. Anketa je sjajan kontakt ukoliko je vezana za neku rubriku koja ide posle toga, vezana za temu emisije, ako odgovara na neko pitanje. Ali, presretati ljude kao što mi to radimo, naravno to radimo i u *Nedeljnom popodnevnu*, sa više ili manje uspeha, često sa malo uspeha. Prema tome, navodim, evo, i *Nedeljno popodne* kao primer, presrećemo ljude po Knez-Mihailovoj i sada iz nešto pitamo, oni odgovaraju bilo šta, a mi se smejemo i to je kontakt-rubrika – anketa.

Dakle, to nije osmišljen kontakt koji odgovara na bilo koje pitanje. To je kontakt koji nekome omogućuje da se slika, od nekoga je napravio budalu ili je slučajno naleteo čovek koji je imao nešto što je blizu odgovora na pitanje, koje je eventualno postavljeno, a problem je da li je to u funkciji i tog programa i rubrike, tako zamišljene.

Onda, recimo, u svakoj kontakt-emisiji telefon, kao sredstvo dvosmernog kontaktiranja, potpuno je zaloupotrebljen. Telefon ne može da odgovori svojoj svrsi, ako postoji kontrola, a mora da postoji. Ljudi koji se javljaju moraju da se predstave, a isto tako sledi i cenzura u odgovaranju. Taj najbanalniji način omogućavanja kontakta gledalaca je u stvari potpuno besmislen u televiziji, jer ne postoji suština, povod ne postoji otvoreno, i ne postoji osnov za demokratsko odgovaranje, da tako kažem, na pitanja koja su postavljena. Prema tome, koji je cilj tog telefona?

Kontakt bi mogao da bude ostvaren kada bi se zaista razmišljalo o cilju, zbog čega se neka rubrika pravi, da ne bude samo zabavna, nego da nešto učini, pokrene. Imali smo, recimo, rubriku – pronalazaka, gde smo ljude koji su u patentne zavode slali svoje pronalaskе funkcionalne, pametne ili glupe, svjedno, predstavljali, pokazivali njihov pronalazak, pa su gledaoci nama pisali, ne zato da bismo razvijali skribomaniju koja je inače vrlo prisutna u svim našim medijima. Pokušali smo da napravimo neku nadgradnju, pa su ti ljudi odgovarali na duhovit način – čemu bi taj pronalazak mogao da služi, recimo. To je ipak primer nekakvog koraka osmišljavanja kontakta. Ti ljudi su razmišljali, nisu se javljali samo zato da bi dobili ploču.

Pravi kontakt je recimo, *kviz*, kao žanr koji smo jednostavno u Televiziji Beograd preskočili u poslednjih pet godina. Beogradska televizija je opterećena šou-programima i zabavom po svaku cenu, pa smo tako i u kvizu uvek hteli da imamo i zvezde i pevanje i narodno kolo i zabavnu muziku i strani hit, i da imamo ljude koji nešto znaju.

Naravno, to tako ne može i ti naši kvizovi su, uglavnom, bili promašeni, verovatno je to bliže kolegama iz Zagreba da preciznije odvajaju i žanrove, da se malo više bave razmišljanjem o takvoj vrsti programa. Kviz je sada ponovo uveden. Eto šanse da se opet napravi kontakt sa ciljem da se ljudi obrazuju, da se pripremaju, da stvorimo šampiona, da se gledaoci sa njim identifikuju, dakle kontakt, dvosmeran u svakom pogledu.

INFLACIJA LJUDSKIH LICA NA EKRANU

Verovatno bi trebalo razmisliti i uopšte, o učešću ljudskog lica na ekranu. Mislim da je došlo do potpune inflacije ljudskih lica za razliku od ranijih vremena kada pravih ljudskih lica na ekranu nije bilo, kada smo gledali u informativnim emisijama slikanje sastanaka, gde je ispod bio neki komentar ili tekst, sada ima tih lica ali ta lica zaista ništa ne govore. Sada je svaka emisija pretrpana sa hiljadu gostiju koji su dovedeni iz nepoznatih razloga. Dovodi se publika koja statira, koja je kulisa i ničemu ne služi nego samo pravi lažan utisak kontakta. Neko odabira ljude sa kojima se onda razgovara i to predstavlja zabavu, a koji je to kontakt, po čijim kriterijima i po čijem izboru?

Htela sam da kažem da kontakt kod nas nije osmišljen, ne postoji pravi cilj niti ispunjenje tog cilja u okviru rubrike, emisije, svejedno, odnosno postoji, naravno, ali vrlo retko.

ALEKSANDAR DENDA,

Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije

POPULARNOST KONTAKT-PROGRAMA KOD MLADIH

Postavlja se pitanje otkud tolika popularnost kontakt-programa kod mladih ljudi? Mi smo u Istraživačko-izdavačkom centru svojevremeno izveli jedno istraživanje o interesovanjima mladih na dosta velikom uzorku od 2.000 ispitanika. Pokazalo se i sa stanovišta socijalizacije da mladi ljudi više nisu spremni da prihvataju klasične oblike socijalizacije u sticanju neke izvesnosti o svojoj samosvojnosti. U tom slučaju oni se više okreću traganju ka nekom stanju samoidentiteta i više su usmereni ka svojim vršnjacima i onome što pročitaju i sami saznaju nego li da prihvate gotove istine od roditelja, nastavnika i drugih koji se podvode pod taj segment klasičnih subjekata socijalizacije. Taj kontakt-program i njegova popularnost

proizilaze iz položaja mladog čoveka, danas, gde se on oseća i pored svih druženja, ipak usamljenim i želi da ostvari kakvu-takvu novu komunikaciju, da izađe iz kruga svojih vršnjaka i prijatelja sa kojima se uglavnom druži.

Popularnost emisija sa porukama lične prirode mislim da to na izvestan način potvrđuje kao i nekih kontakt-emisija koje priprema Studio B. Da li su sa tog stanovišta za mlade ljude popularniji kontakt-programi radija ili televizije. Radio obezbeđuje da se susretnu dva različita duha, dva različita tipa, radio omogućava da se ne vidi sagovornik i onda se pažnja više usmerava na sadržaj onog što se priča nego li na sve ono što čini kontakt mogućim. To je jedan od razloga što su kontakt-programi radija mnogo interesantniji za mlade od televizije, i to se vidi kroz masovnost učešća mladih u takvim kontakt-emisijama. Uz to ide i muzika koja pripada na neki način mladoj generaciji.

KONTAKT-PROGRAM I DEMOKRATIZACIJA MEDIJA

Postavlja se pitanje kontakt-programa na televiziji sa stanovišta demokratizacije medija. Opšte stanje u društvu je takvo krizno kakvo jeste, mnoga pitanja su se otvorila, danas se o njima mnogo otvorenije i više govori nego pre pet ili šest godina. Danas možemo i ministra iz nekog resora da dovedemo na televiziju i da ga izložimo tim ubitačnim pitanjima gledalaca. E, sada se postavlja pitanje – koliko taj posrednik koji se nalazi između tog čoveka koji učestvuje u emisiji i onih koji postavljaju pitanja vrši cenzuru ili bar jednu selekciju tih pitanja. Mislim da postoji sve veća otvorenost televizije za takve programe, jer televizija i jeste jedan od subjekata formiranja javnog mnjenja i vrlo je važno da se iz prve ruke čuje informacija o tome kako će i šta biti, šta i kako se očekuje od nekih ključnih situacija koje su vezane za egzistenciju ljudi. To je i pitanje otvorenosti medija. Međutim, postavlja se pitanje ko se u kontakt-programu afirmiše? Da li se afirmiše voditelj, pa hoće da iskaže i pokaže svu svoju širinu poznavanja problema, itd., i da se nametne gledalištu kao osnovni autoritet koji treba da presudi u emisiji da li je to što je rečeno i rađeno? Da li je to sagovornik u emisiji ili čovek koji se javio telefonom? Da li je to opšti izraz stanja u društvu, pa se eto reflektuje i na televiziji? Birokrati je svejedno da li ima ekser od jedne tone ili tonu eksera, važno je da se proknjiži. Dakle, drugarica Lučić je potpuno u pravu, dovedemo gomilu ljudi da učestvuju u emisiji kao dekor, a sa

stanovišta komunikacija ona je izostala, nje nema. Voditelji tih emisija ponekad postavljaju pitanje. Jedan od naših znamenitijih TV voditelja u jednoj od emisija pita lekara u Ginekološko-akušerskoj klinici: doktore, kako je biti majka? Slušajte, ne znam koliko takve stvari mogu stvarno da pomognu gledalištu da nešto o problemu majke sazna od doktora koji to neće verovatno moći nikada ili u doglednih hiljadu godina da postane. To je zloupotreba medija. Ima nekih kontakt-emisija na Studiju B koje su na ivici svodništva. Javljaju se muškarci i devojke telefonom i voditelj u studiju, maltene, njima organizuje sastanak uz opaske koje imaju pretenziju da budu duhovite, a, u stvari, nisu. To se uglavnom svodi na banalizovanje odnosa između dvoje mladih ljudi koji bi, možda, hteli da ostvare pravu komunikaciju. Programski saveti tih i takvih kuća moraju da obrate pažnju na ono što je sadržaj – kvalitet tog programa.

A. ŠOMLO

NEVIDLJIV PROSTOR POD SOBOM

Uspeh kontakt-programa zavisi prevashodno od voditelja. On mora da bude kompletna ličnost, obrazovana, odgovorna i sa brzim refleksom. U našim radio i TV emisijama malo je takvih ljudi i sve ih je manje. Često se ponašaju primitivno, agresivno i uvredljivo za sagovornika. Ovih dana bilo je u *Beogradskoj razglednici* Studija B reči o spomeniku koji treba da se podigne Mihailu Pupinu. Sagovornik reportera bio je čovek iz naše kulturne javnosti, nadležan za ovu temu. On je u emisiji dva puta rekao „drug Mihailo Pupin“. Bilo je to više nego komično. Reporter nije reagovao, mada je, verovatno zapazio ovaj lapsus. Đoko Vještica je bio sjajan voditelj *Beogradske razglednice*, ali izgleda da to nekome nije odgovaralo, kao što je sa emisije *Od doručka do ručka* uklonjen Marko Janković. Ne znam zašto neki ljudi nestaju sa programa i zašto je sve više praznih reči, besmislica. U TV programu se pojavljuju dva zanimljiva reportera, Brankov i Ras. Oni svesno daju prizvuk apsurdna u kontaktu. Kada se oni pojave, gledalište reaguje, jer su specifični, ima sarkazma i ironije u dijalogu koji vode, i to je dobro. Ali, ozbiljnog obrazovnog i šarmantnog voditelja ne mogu da se setim. Za taj posao neophodna je velika profesionalna veština, to je kao ići po žici. Čovek koji vodi program ima nevidljiv prostor pod sobom, ambis gledališta, tako da mora da bude maksimalno koncentrisan. Ali, kod nas su, izgleda, neka druga svojstva značajnija.

P. PLAVŠIĆ

INSTITUCIONALIZACIJA ULOGA

Sinoć smo imali prilike da gledamo kraću verziju emisije *Kino-oko*.

Vi ste svedoci, i kao voditelji i kao gledaoci, da se na televiziji koja je, ipak, institucija, onaj ko dolazi ponaša institucionalno „u ime“ neke institucije. I to se sinoć takođe polarizovalo i videlo. Ljudi koji su u nekim ulogama igraju te uloge naglašeno i, možda, naglašenije nego što bi to činili u svakoj drugoj situaciji, na televiziji to naročito čine. Jedino onaj navijač, pošto je to sasvim neformalna uloga, nije mogao da igra, jer televizija nije institucija gde ta vrsta uloge ima nekog smisla, pokušao je da kontaktira, da govori u ime onih koji bi mogli da učestvuju u tom kontaktu (govorim o gledaocima koje niko ne uzima u obzir, isto kao što ih niko ne uzima u obzir na televiziji, tako ih niko ne uzima u obzir ni na stadionu).

Mislim da tih primera ima veoma mnogo, ali mi ne pravimo selekciju na ovoj komunikološkoj ravni nego obično na nekoj drugoj ravni, pa ne uočavamo šta je to što je potpuno nespecifično za neke medije.

M. ČAVIC-LUČIĆ

Ne povlačim ništa od onog što sam rekla, ali zaboravila sam da kažem nešto što smatram vrlo poštenim kontakt-programom. To su veoma retke emisije kod nas na televiziji, jako retke, kada se dovede kompetentan, odgovoran, čovek. Obično je to neki od vrhunskih političara, s njim sedne samo novinar i otvore se telefoni i ne postoji nikakva priča, postoje pitanja gledalaca i odgovori tog čoveka. To je poslednja emisija Gordane Suše sa Borislavom Srebrićem, kad su počele sve ove zavrzlake oko deviznog zakona koje su sav svet zbunjivale što sada odjednom Hrvatska i Slovenija neće ono što hoće cela Jugoslavija. Doveden je, dakle, potpredsednik SIV-a. On odgovara a narod pita, pita mnoge dramatične stvari: hoćete li vi u SIV-u da podnesete ostavku? Mislim da je to veoma pošten model kontakt-programa.

V. MILENKOVIC

KONTAKT-PROGRAM KAO HEPENING

Da li, po mom mišljenju je, inače, odgovor da, kontakt-program podrazumeva živ program? Dakle, nešto što ne trpi unapred snimljen program. Neko je pomenuo onaj zagrebački kviz, čini mi se da je on snimljen. Ali, u nekoj drugoj meri ostvaruje priličan kontakt sa gledalištem. Nedavno sam bio nosilac scenarija i u velikoj dilemi, da li otvaranje omladinskih saveznih radnih akcija, prenos koji treba da ode kao neka vrsta pokazne vežbe o tome kako naši mladi kreću u brigadirsko leto na svetski festival mladih u Moskvi, da li da to prenosim u formi lepe, dostojanstvene, svečane akademije, u kojoj bi bilo recitala muzičkog garnirunga revolucionarne pesme, ili da tome pristupim kao nečemu što će stvoriti stvarno tesan kontakt između onih kojima je to namenjeno, i pokazati kako ti mladi pričaju o drugarstvu, druženju itd., kako oni to neposredno doživljavaju.

Opremio sam se za ovo drugo, svestan da će biti dosta kritike, poneka pohvala, ali vidim da je već u javnosti počelo da se kritikuje. Kritika se uglavnom svodi na jednu muzičku numeru Biljane Jeftić, zbog kostima. To je u stvari, možda, i odgovor na pitanje: ko se iskazuje, voditelj ili učesnici kontakt-programa? Mislim da se ovde voditelji nisu iskazivali, ali učesnici kontakt-programa i te kako jesu. Imao sam priliku da ceo taj prenos odgledam posle u naselju brigadista, zajedno sa njima. Ovde je ostvaren stvarno jedan redak kontakt sa onima kojima je neposredno program bio namenjen i koji su neposredno u njemu učestvovali. Tu je bilo pravog hepeninga, od rok, pop muzike, gde su pevali zajedno sa izvođačima do narodnjaka i zabavnjaka.

Neko je pomenuo i slikanje učesnika – kao dekora, i to se najčešće, na žalost, svodi na to u našim kontakt-pokušajima. Međutim, posmatrajući brigadiste koji su gledali sebe dva dana posle prenosa, ja sam uočio jednu zanimljivu pojavu. Onog časa kada se neko vidi od njih, bukne celo naselje. Gotovo trećinu prenosa je kamera bila okrenuta gledalištu, dok igraju, kako plešu, pevaju... Možda je to jedan od oblika kontakta kojim se danas ne bavimo, ali koji je doista zanimljiv po sebi. Prenosi donose i mnoga iznenađenja koja privlače gledalište.

PREDRAG PERIŠIĆ,

Televizija Beograd

VREME KONTAKT-PROGRAMA JE PROŠLO

Izneću neka svoja lična mišljenja, zapažanja koja bi mogla biti disonantna sa ovom diskusijom ali po nekom mom dubokom ubeđenju, prvo ovaj razgovor je zakasnio nekoliko godina.

Mislim da je vreme kontakt-programa, na žalost, prošlo.

Naveo bih sinoćno *Kino-oko*, to je emisija koja je imala svoj uspon, međutim sinoćno izdanje pokazuje mrzovoljnog voditelja, mrzovoljne sagovornike, po meni nekompetentne za tu vrstu razgovora, koji je više ličio na kafansko ćaskanje nego na jednu ozbiljnu temu o nasilju. Zlatno doba kontakt programa bilo je pre desetak godina, kada su ti programi na radiju i televiziji razbili stereotip i konvenciju koja je vladala do tada u načinu vođenja i prezentiranju raznih sadržaja na radio-televiziji. Došli su mlađi voditelji, sa provokativnijim temama, sa jednom dozom agresivnosti. Oni su prosto naterali sagovornike da izađu iz nekih konvencionalnih odgovora i da potraže prave odgovore na prava pitanja. U to vreme se pojavio Studio B. Sad već ukidanje jedne značajne emisije na Studiju B, koja je po meni, bila poslednja provokativna emisija, vodio je Marko Janković, govori evenutalno u prilog ovoj mojoj tezi da su današnji kontakt-programi u stvari negde na periferiji nekih pravih događanja. Pokušaću da odgovorim, zašto se to, po mom mišljenju, danas događa.

KOMPETENTNOST SAGOVORNIKA

Kontakt programi su svuda u svetu vrlo popularni. Dijalozi koje su imali Nikson i Kenedi, Nikson i Karter, čak su odlučivali o nivou utiska koji ostavlja na TV gledaoce. Vrhunac te naše vrste programa, mnogi se ne sećaju, bili su *Aktuelni razgovori* koje su vodili Šćekić i Mitević u kontaktu sa vrhunskim političarima.

S promenom u društvu u pojedinim oblastima, sve se više gubi kompetentan sagovornik koji na izvestan način izlazi iz neke prosečnosti. Ti programi, u stvari, zahtevaju popularane ličnosti i da njihov domen rada bude poznat širokom gledalištu. Od politike do šou biznisa imamo niz ljudi koji su nekompetentni za poslove kojima se bave i hoću da kažem da više nemamo „individualnih ličnosti“, tako da se beži u jednu dozu prosečnosti. Na taj način, čini mi se, nemamo

moгуćnosti da dovedemo prave ljude koji bi na pravi naćin mogli i da govore o pravoj temi. Skoro sam proćitao u jednom listu, naravno „žute štampe“, ali verovatno u tom ima i istine, da ćak jedna trećina Jugoslovena uopšte ne zna ko je predsednik države. To je već podatak koji dokazuje ovu moju tezu. Drugo, u tim kontakt-programima izgubio se pravi dijalog. Mi se zalažemo danas za dijalog istomišljenika, sagovornika u kome i jedan i drugi misle na isti naćin, što ni na koji naćin ne može da privuće pažnju gledalaca.

BUDUCNOST JE U DIJALOGU

Na kraju, kad malo pomislim kao ćovek koji se time bavi, šta je budućnost kontakt-programa, možda će biti apsurdno, ali možda budućnost našeg kontakt-programa tek dolazi. Zašto? Sa promenama u politićkom sistemu i uopšte sa promenama u društvenom sistemu ka kojima se kod nas oćigledno ide, uskoro ćemo i mi na izbore izlaziti sa dva, tri ili više kandidata koji će morati da iznesu neki svoj stav, neko svoje mišljenje o raznim problemima, pa će doći do konkretne konfrontacije raznih mišljenja. To je neka šansa naših kontakt-programa, biće prilika da upravo ti kandidati koji konaćno stupaju u dijalog iznesu tu vrstu programa koja se nudi.

VUK ŽUGIC,

Komisija za kulturu Konferencije SSO Jugoslavije

STVARALAĆKO NASPRAM MEDIOKRITETSKOG

Opštedruštvenu birokratizaciju sledi proces mediokritizacije. Taj proces je zahvatio naše medije, radio i televiziju, ali mislim da se taj proces najviše širi medju rukovodećim delom ovih institucija. Sve se manje pravi pametno osmišljenih programa, sve više ima pokušaja da se zaista onako *ad hoc*, bez nekih posebnih priprema, posebno na televiziji, nešto emituje.

Vrlo je zanimljivo ono što sam imao priliku da ćujem iz razgovora sa velikim brojem onih ljudi koji su radili prave programe. Ćinjenica je da se zajedno sa ovim procesom širio i strah da se ne pogreši umesto da se posveti više pažnje, energije i pameti tome da se zaista što više osmisle ovi programi koji imaju izuzetnog uticaja na svest ljudi. Po svim istraživanjima, koja su raćena mnogo godina unazad, i radio i televizija su po stepenu uticaja na svest na prvom mestu, a posebno po

svim istraživanjima u Savezu socijalističke omladine, o uticaju na svest i formiranje mladih ljudi.

I zbog stepena tog uticaja tragično je, po meni, što imamo ovakav program televizije. Ja sam lično prema njemu veoma kritičan.

Zašto je prošlo zlatno doba kontakt-programa, odnosno zlatno vreme njihove demokratizacije, pokušaja da se o svim pitanjima, društvenim ili kulturnim, organizuje neka vrsta javnog razgovora? Sa elementima krize jačao je strah i bojazan ja ne znam od koga i čega, strah da se ne čuje nešto iritirajuće, nešto pogrešno. Zbog tog straha mislim da je došlo do procesa pomeranja u stranu onih najkreativnijih ljudi koji su radili na radiju i televiziji. To prirodno ide, mediokritete izaziva uvek sve ono što je stvaralačko i kreativno i javlja se strašan otpor i potreba da se nekako protiv toga organizuje, bori.

Mislim na sjajne kreativne, pametne ljude čija smo lica imali prilike da vidimo na TV.

Slažem se sa Perišićevom tezom da se proces koji se dešava na radiju i televiziji ne može posmatrati van onoga što je u stvari neki društveni tok. Bilo bi važno upravo zbog te neke potrebe da se u ovako kriznom momentu u svakom segmentu pokušava ostvariti taj proces demokratizacije zbog prirode medija radija i televizije. Jer, nije problem što su slabiji kontakt-programi na radiju i na televiziji, slično možemo videti u svim drugim oblicima kontakta na javnim tribinama, iz nekih sličnih razloga. Zato bih hteo da navedem svoje viđenje. U stvari, osnovno bi bilo da se nešto promeni na radiju i televiziji, da se ostvari pobeda i na osnovnom frontu, po mom dubokom ubeđenju stvaralačkog naspram mediokritetskog.

Zlatno doba je bilo pre 10 godina, kada su mladi voditelji naprečac osvojili 202 i studio B, a upravo su oni još uvek i na Studiju B i na 202, znači još uvek imamo Jelića, Slobu Konjovića, još uvek Marka Jankovića... Oni su se pojavili kao subjekti nekog proboja, nekog novog senzibiliteta. Vremenom su postali malo i kočnica, neko ko ide nasigurno, pa mislim da naspram *Indeksa 202*, ili nekih drugih emisija pružaju malo zatvoren prostor u odnosu na mladi stvaralački rad.

DRAGAN POPADIĆ,
 Filozofski fakultet, Beograd

POVIŠENA AUTENTIČNOST ZBIVANJA

Ja ću posmatrati radio i televiziju u društvenom kontekstu, kao posrednike usvajanja društveno relevantnih oblika ponašanja, uverenja itd... Možda je televizija u celini po svojoj prirodi kontakt kao što je rečeno, ali i onda taj kontakt bi bio neke neobične vrste.

Učitelj uđe u prvi razred i kaže: „Dobar dan, deco!“ a deca stoje i gledaju šta će dalje da se dešava, ne odgovaraju „dobar dan“, nego, kao na televiziji čekaju. TV uči nekom posebnom kontaktu koji je prilično neuobičajen. Sa razvojem ovih medija postojalo je mišljenje, a i sada je rasprostranjeno, da su ova sredstva masovne komunikacije izuzetno snažna u formiranju stavova da je pojedinac prosto nemoćan pred nekom njihovom svemoći. Ispitivanja su pokazala da su efekti televizije dosta ograničeni, zapravo veoma mali, što je bilo prilično začuđujuće. Sada preovladava mišljenje da sredstva masovne komunikacije više deluju na neke spoljne načine ponašanja nego li ideje, stavove i shvatanja o društveno važnim pitanjima. Zabavljачka komponenta potpuno prekriva socijalizacijsku ulogu i komponentu.

Zašto je to tako, odgovoriću baš analiziranjem kontakt-programa. Izdvojiću njihove dve bitne odlike koje svaka posebno, nisu bitne samo za kontakt-programe, ali retko koja druga medijska forma ima obe od njih udružene zajedno. Prva je neki doživljaj povišene autentičnosti zbivanja, a druga – demokratičnost mišljenja. Povišena autentičnost zbivanja direktnog prenosa od reprize. Kontakt-program je živ program i to je ta prednost, osećanje da se nešto upravo dešava, bogato mogućnostima.

Taj kvalitet ne postoji samo kod kontakt-programa, postoji kod vesti, direktnih prenosa itd. I upravo ova prednost nekako čini da se on često koristi kao lak način da se bilo kakva koncepcija, ili program poboljša, dobije u zanimljivosti, autentičnosti itd., što onda dovodi do povećane produkcije i lošijih kvazi-kontakata.

INTERAKCIJA MEDIJA

Druga odlika koja je važnija je demokratizacija mišljenja. Govorim o nekom idealnom tipu kontakt-programa, i mislim da nije toliko teško ostvariti ga. Sagovornici koji učestvuju u kontakt-programima javljaju se da iznesu neka svoja iskustva i viđenja, da izraze neslaganja, pitaju, komentarišu itd. I ova komponenta je dovela i do popularizacije tribina, kakve su na Kolarcu. Tiraž i ugled NIN-u su podigla i ona pisma čitalaca koja imaju istu funkciju kao u kontakt-programu, neku mogućnost razmene i iznošenja sopstvenog mišljenja.

Nepostojanje interakcije ideja je glavni razlog neefikasnosti ovih medija komunikacije kao nekih agenasa socijalizacije. Informacija saopštena monologom, unapred pripremljenim napisom, doživljava se kao nepotpuna i jednosmerna, ne postoji bilo kakav dijalog i učesnik ne može da ubedi slušaoce u neku svoju stručnost ili iskrenost itd., a sve su to vrlo važni faktori u nekoj razmeni stava. I takvo mišljenje makar se i slagalo sa našim ili bilo izloženo u zanimljivoj formi, doživljava se kao nešto otuđeno, što nije u stvari pravo mišljenje, nije nešto živo, kakvo je naše intimno mišljenje koje imamo o tim problemima o kojima se priča. I otuda i šale o čoveku koji ima svoj stav, ali se ne slaže s njim ili svoj stav koji je i njemu dosadio, pa menja mišljenje.

U kontakt-programu ideje se pokazuju u svetlu nekih drugih ideja. Slušalac i kada lično ne učestvuje, sluša različita mišljenja, menja tačku gledišta, kada iza toga ne stoji brižljivo pripreman referat nego čovek koji u tom trenutku nešto kaže, žali se, buni itd.

Mi obično nismo spremni da slušamo druga mišljenja. Čitamo knjige od pisaca koji nam leže, podvlačimo rečenice sa kojima se već odavno slažemo itd. U kontakt-programima smo prinuđeni da čujemo i mišljenja ljudi sa kojima se inače ne bismo složili, vidimo neku začuđujuću raznovrsnost stavova, koja na ovim tribinama i pismima čitalaca predstavlja neku osnovnu školu tolerantnosti i demokratičnosti mišljenja. Kada se govori o kontakt-programu jasno je da su potrebni kompetentni sagovornici koji mogu da iznesu raznovrsne stavove. Ali, i loš kontakt-program, po meni, je bolji od nikakvih kontaktnih emisija.

P. PLAVŠIĆ

Nekoliko puta smo pominjali kompetentnost učesnika, ali očigledno je da ljudi, a mi smo u istraživanjima to primetili, ne podnose da baš svako priča šta mu padne napamet. Nije samo u pitanju kompetentnost učesnika, sa stanovišta neke stručnosti ili odgovornosti za određen stav, već se radi istovremeno i o autentičnosti stava.

Ovo što je govorio Perišić je jedna od izuzetno jakih tačaka oslonca u našem daljem razmišljanju o budućnosti kontakt-programa, jer mi nismo ni mislili da govorimo o užem smislu kontakt-programa, kao o nekom programskom segmentu, dakle, užoj programskoj pojavi, nego o njegovim ishodištima, osloncu u društvenoj klimi i nekim promenama u društvu i nužnosti da se ovakav program osmišljava i dobije nov zamah.

V. MILENKOVIĆ

Treba imati u vidu i činjenicu da je predsednica Saveznog izvršnog veća počela svoju istorijsku debatu rečenicom – „Vrag odneo šalu“. Prema tome treba raditi u takvim okolnostima, dovoditi ljude koji mogu da kažu i očekivano i neočekivano, a pri tome imati u vidu društveni trenutak u kome se nalazimo.

TATJANA NIKOLOVSKI,
Drugi program Radio-Beograda

ORGANIZOVAN MEDIJSKI KIČ

U mojoj emisiji (*Niko kao ja*, emisija za mlade) ne neguje se kontakt-program, a mislim da tako i nastavimo. Ovako, bukvalno shvaćen, kontakt-program u stvari je dečja bolest medija, jedan organizovan medijski kič, politički kič, u stvari. Nemam ništa protiv političkog kiča. Primer za takav kič je ono što je drug Perišić spomenuo. Po meni vrhunac demokratije nije u tome da vidimo članove vlade koji će odgovarati na sva naša pitanja i braniti neke svoje stavove pred narodom na televiziji. To bi bio fini politički kič, ali to nije suština stvari, jer iza tih ljudi koji se tu pred nama raspravljaju i

koji će se, recimo, u nekom trenutku sa više odgovornosti obraćati masi, su neki drugi centri odlučivanja. Znači, to što ćemo mi da biramo od tri čoveka jednog, ne znači da mi stvarno donosimo odluke, nego znači da mi svesno ili nesvesno učestvujemo u tom organizovanom političkom kiču. To je jedan korak više u nekakvoj demokratizaciji medija, ali mislim da to nije krajnji cilj, a krajnji cilj nije ni moguć.

MINIPULACIJA LJUDIMA

Zbog čega mi ne negujemo kontakt-program? Zbog toga što je kontakt program, u stvari, iluzija dijaloga. Da bismo vodili dijalog, moramo da imamo kulturu dijaloga, a mi smo narod koji ne ume da diskutuje, a naši predstavnici su još manje ljudi koji umeju da diskutuju. Ja sam radila u kontakt-programu dosta kratko i ustanovila da se, recimo, u 80, 90 slučajeva javljaju ljudi koji nemaju ništa naročito da kažu. Mi sasvim svesno – zbog čega to ne bismo rekli – manipulacije, a to je direktno uključivanje ljudi u kontakt-program. vozovima. To je jasno. Ali, ako već znamo da manipulišemo, što ne mora da bude uvek negativno, mi imamo nekakvu moć, naročito radio i televizija, moć da biramo, da vršimo selekciju i zbog toga se ja lično rade odričem te vrste manipulacije koja je, ipak, neka niža vrsta manipulacije, a to je direktno uključivanje ljud i u kontakt-program. Radije ću da vršim neku suptilniju manipulaciju sa dobrim namerama, naravno, i biraću ljude sa kojima ćemo da razgovaramo. Neka oni dođu uživo u program, neka budu snimljeni. Nemam iluziju da mi ljudima govorimo neke velike istine, ali ćemo bar da im kažemo ono što je po nama, recimo, vrhunac istine koju mi možemo u tom trenutku da dostignemo i da im saopštimo i to na jedan kultivisan način.

U tom smislu treba posmatrati sve vrste kontakata koje imamo u društvu, kao što je kontakt-program iluzija dijaloga, tako je i tribina iluzija dijaloga. Ja volim tribine, idem na tribine i drago mi je što one postoje, ali one su, ipak, iluzija. Treba da budemo toga svesni.

Ako čovek dobije pravo da na radiju kaže šta misli, to ne znači da je radio samim tim postao demokratski medij.

P. PLAVŠIĆ

MEDIJ KAO UČESNIK A NE SAMO POSREDNIK KONTAKTA

Demokratizacija medija je pojam koji se u ovom našem razgovoru verovatno s pravom pominje u više navrata. Ono što se događa i što je proisteklo i odakle se krenulo u tzv. demokratizaciju medija, između ostalog i kroz kontakt, videli smo šta sve to znači, čini mi se da je sa izvesnog aspekta ukinulo baš demokratizaciju samog medija. Za mene demokratizacija medija, između ostalog, je i to da i sam medij ima svoj stav, a ne da se zaklanja iza drugih i da on nekom neutralnom tehnikom i tehnologijom otvara pomoćan ventil nekih, da opet kažem, površnih ili „nadohvat“ stavova koji su često provocirani određenom situacijom.

Demokratizacija medija je njegova šansa i mogućnost da i medij, sa svim onim što on nosi, ima svoj stav i da bude ravnopravni učesnik u kontakt-programu.

A. DENDA

Složio bih se delimično sa kvalifikacijom da je dobar politički kič i za kontakt-program koji se bavi političkim temama. Međutim, ne bih se složio u potpunosti da je kontakt-program sa političkom temom mogućnost za neku posebnu i naročitu manipulaciju. To sve zavisi od cilja jedne takve emisije. Pre bih se složio sa drugaricom Lučić o poštenim kontakt-programima, gde televizija nije u funkciji, podsetio bih tu na onu priču, o carevom novom odelu, da nije u funkciji aplaudiranja i priče da je carevo novo odelo lepo, nego i u funkciji onih mišljenja koja kažu da car, uostalom, i nema odelo. Hoću da kažem da je jedan od subjekata demokratizacije odnosa u društvu i televizija kao snažan medij, i ona tu svoju funkciju treba da izvršava tako kako je izvršava. Ne možemo mi nepostojanje demokratskiosti u društvu da supstituišemo televizijskim kontakt-programom, niko i nema nameru to da kaže, niti da radi. Ali, da televizija, koristeći svoje medijske mogućnosti može da uputi, da usmeri svakog onog ko se zanima pojedinim pitanjima iz domena politike, odnosno da ga informiše o tome šta se dešava – mislim da može i da treba to da radi.

Onaj ko često primenjuje manipulaciju, posle izvesnog vremena izgubi sve kriterijume i počinje da koristi manipulaciju, koristi čak i tamo gde ona nije neophodna. Zato smatram da koncept, kako je drugarica Lučić rekla, poštenog političkog kontakt-programa treba razvijati i negovati. Mislim da je to nezaobilazan faktor političke kulture.

RADOSLAV LAZIC,

Fakultet dramskih umetnosti, Novi Sad

KONTAKT JE SREDIŠNJI PROBLEM NAŠE EGZISTENCIJE

U prirodi ovih medija kontak je središnje jezgro i njihova svrha. U umetnosti u našem vremenu kao i čitava naša egzistencija u dobu u kojem živimo, u stvari, upućena je na kontaktiranje, dodir, zapravo. U pojedinim civilizacijama kontakt je označen kao nešto najintimnije, najsvrsishodnije i najcelovitije. Čini se da, ipak, ovi mediji koji su mitologizirani u našem vremenu, a to je pre svega televizija, pa i radio, ali u vremenu u kome je čak i politika proglašena sudbinom, a da ne govorimo koji sve apsekti našeg življenja i nekih naših manipulacija nisu proglašeni sudbinom. Mislim da televizija i radio, dobrim delom, u našem vremenu totalne alijenacije u kojoj je novac jedini kriterijum kontakta i kontaktiranja, naročito u zapadnoj civilizaciji, pa i u onim totalitarnim društvima na istoku, a naše društvo dobrim delom jeste društvo potrošnje sa nekim prelaznim surogatima, problem kontakta se postavlja kao jedan središnji problem naše egzistencije. I upravo ova utopijska delatnost televizije i radija kao, rekao bih, monoloških, jednosmernih komunikacijskih oblika delovanja na ljude samo fingiraju, u stvari samo podražavaju jednu utopijsku nameru za kontaktom. Otuda, kontakt je često pseudokontakt, kontakt je često manipulacija, kontakt je verbalan, lažan, hipokrizijski. Naročito u našem vremenu ta hipokrizija zaista eksplodira.

ESTETIKA KONTAKT-PROGRAMA

Da ne bi bili svi negativiteti ovih dejstava uočeni i iskazani u ovom kritičkom razmišljanju koje izlazi iz jednog trenutnog raspoloženja, ovde se zaista postavlja problem modaliteta i sagledavanja žanra, zapravo estetike tih kontakt-programa. Mislim da kontakt programi u

jednoj visokoprofesionalnoj televiziji ili na radiju moraju da imaju ambicija da ne budu samo komunikacijski oblici nego da otkrivaju i estetiku, znači da otkrivaju umetnost ili jedan jezik komuniciranja s ljudima, delovanjem na ljude ali, čini mi se, da se tu nedovoljno u našem profesionalnom životu otkriva problem pripremljenosti dramaturgije samih kontakt-programa. Kad kažem dramaturgije, onda mislim i na režiju kotakt-programa kojima bi neki krajnji cilj morao da bude iznošenje istine. Istine kao najvišeg kriterija delovanja na ljude. Mi smo često svedoci situacije da se parcijalno prikazuje stvarnost. Televizija, umesto da traga za vizuelnim jezikom, ili audiovizuelnim kontrapunktom, često se pretvara u monološki iskaz. Hoću reći da ova teza koja se postavlja ovde o tzv. dijalogu, kao osnovnom uslovu svakog kontakta, mislim da je središnje jezgro, da je to središte dramturgije kontakt-programa. Jer, kontakt-program je odista program, kontakt je doticaj, saobraćanje. Kontakt je najviši oblik međuljudske humanizacije. Otuda smatram da su ovi programi veoma važni, da idu u samu prirodu medija. Mi ne možemo da ih odvojimo od medija, jer mediji imaju svoje oscilacije kao i sam život.

Mi živimo u jednom kriznom, depresivnom vremenu i otuda, čini mi se, to i u ovim medijima koji su otvoreni ili poluotvoreni. Na njima se na najbolji način odslikava ta suština upotrebe ili manipulacije medija. Zapravo mi živimo u jednoj jednosmernoj komunikaciji. Problem dijaloga je u svemu, znači problem je dvojak. Ako je gledalac samo objekat jednog iskaza i ako on postaje samo predmet jednog delovanja, onda čini mi se da televizija postaje ono što Piter Bruk u teatru naziva mrtvim teatrom. Mi smo često svedoci mrtvog radija, mrtve televizije, mi živimo u poplavi inflacije, ukidanju nekih vrednosnih kriterija. Ljudi jedan deo svog postojanja, svoje egzistencije, ulažu u lažne komunikacije. Otuda smatram da su i radio i televizija dobrim delom neprirodni mediji, a samom činjenicom da ti mediji zloupotrebljavaju svoj auditorij, oni ukidaju slobodu, ono što je, čini mi se, suština naše egzistencije.

Ukidanje slobode, taj pomak slobode, sužavanja njenih granica čini mi se da jeste jedan od najopasnijih oblika dejstava ovih medija, i radio, na neki način, doprinose da se javlja utopijski život, neprirodna situacija u kojoj mi živimo. Ja smatram da će i eksplozija mondovizije, a verovatno i u naše vreme uvođenjem kablovske televizije ili televizije kao pisaljke na neki način televizija zaista imati funkciju jednog intimnog pisma, televizija će biti naš sagovornik kakav ostvaruje literatura, umetnosti, kakav ostvaruje pre svega pozorište, kao jedan

neposredan ljudski medij, medij koji nema posredovanje. A televizija i radio jesu upravo posrednički manipulativni mediji, otuda ogromna količina manipulacije upravo ovim medijima.

I ako razmišljam o kontaktu, dodiru programa, a program je uvek cilj nečega tu vidim jednu određenu opoziciju, jer već samo programiranje dodira, programiranje ljubavi, programiranje života, na neki način je utopijska praksa koja nas odvodi u manipulaciju ili samomanipulaciju. Živimo u vremenu sumraka mnogih ideologija.

Radio kao zvučni talas, pitao sam se uvek šta ta semantika znači – radio. Mislim ona ima ono što je zloupotrebljeno u endehaziji naziv „krugoval“ to je neko oscilatorno kretanje talasa. Francuzi imaju jedan drugi izraz, postavljanje u prostor reči govora, komunikacije, dok je televizija u tom nekom daljinskom komuniciranju zaista u moćnim mogućnostima, moćna je u mogućnostima i samom činjenicom da nas zaista prebacuje u prostor i svet postaje jedan prostor, jedna planetarna televizija, a čovek je odista u našem vremenu taj *homo videns* i otuda u stvari ta potreba za kontaktom. Mislim da je svaka naša komunikacija, svaka naša recepcija i radija i televizije duboko motivisana težnjom za jednom, rekao bih, TV istinom, za jednom radijskom istinom i za celom istinom! Televizija i radio su, ako tražimo te medije kao celinu dejstva ili celinu uticaja, mediji nagomilani, to je jedan magazin, potrošnja koja se preliiva, da u njoj nema klasifikacije, nema akcenata kompozicije, ona ne otkriva samosvojnost svoje strukture, nema onih udarnih tačaka, klimaksa, vrednosnih, kulminativnih tačaka koje bi u našoj recepciji doprinosile da se opredeljujemo da delujemo na nas. Jer i samo dejstvo ovih medija je lažno, frivolno, jednosmerno, znači ono je, kako je kolega psiholog veoma dobro primetio – spoljno delovanje na ljude, a čini mi se da bi i radio i televizija otvarali svoj estetski prostor upravo dejstvom iznutra, odnosno dejstvom kao celinom. Otuda, čini mi se, da se postavlja preka potreba danas u promišljanju ovih medija, traganju za mogućnostima dijaloga, a kontakt je onaj krajnji dijalog kojem svi težimo i mislim da se tu nalazi neka puna umetnička, društvena i humana funkcija kontakt-programa koji bi trebalo da budu osnovna dramaturgija ovih medija, bez obzira o kom se programu radi, bez obzira o kom žanru, kojoj vrsti pripadali ti programi.

Još jednom – najveći oblik otuđenja je monolog i najveći oblik iskaza je samo jedan, kao potiranje u stvari svakog oblika širenja slobode u našem vremenu koja toliko izmiče u našoj egzistenciji.

P. PLAVŠIĆ

NEMA KONTAKTA BEZ ISTINE

Mi smo u poslednjih nekoliko meseci više puta ispitivali stepen poverenja. Televizija je i u poslednjem istraživanju dobila najviše mesto. Svi su odgovarali jednostavno da veruju, jer čuju i vide ono što televizija daje.

U našim raspravama došli smo do zaključka da je to, takođe, manipulacija, odnosno, ono što smo čuli u ovom izlaganju – tačno je ono što se vidi, svako veruje svojim očima i ušima najviše, međutim, zaboravlja verovatno i onaj ko glasa za televiziju i ima veliki stepen poverenja u nju, da mnoge stvari ne vidi. To je velika opasnost, jer ono što se vidi pokriva sve ostalo, pa ćemo možda imati prilike da govorimo i o stepenu poverenja, istini i manipulaciji do kojih smo došli, govoreći o kontakt-programima, zato što kontakta bilo kakvog među ljudima i medijskog i ostalog nema bez istine.

Prvi kontakt biva uglavnom sa pogrešnim ljudima. Uvek sretnete neke ljude koji se muvaju po ulicama, negde gledaju... Tek u drugom sloju možete doći do pravih ljudi. Mislim da je izbor pravih ljudi i kod nas za kontakt-program prepušten suviše spontanosti onih koji žele da učestvuju i već je to dovoljan razlog. To je samo pretpostavka. Treba da se traga za ljudima sa kojima vredi razgovarati. Izabere se tema ili neki povod, a onda se prepusti nekom spontanom i malo selektivnom odnosu redakcije i voditelja prema onima sa kojima će doći u kontakt. Imamo li još nešto da kažemo? Ovaj naš konakt traje sat i četrdeset pet minuta. Mislim da bismo mogli da ga privodimo kraju, s tim što ja ne zaključujem, nego ostajemo onako kako naši kontakt-programi obično završavaju...

RADIO-NAJAVA – NOV NOVINARSKI ŽANR

(razlozi pro et contra)

Dugogodišnji novinar, voditelj i urednik informativnih emisija Radio-Beograda Dragoslav Lompar objavio je u prošlom broju našeg časopisa (str. 79 – 98) opsežan članak o radio-najavi. Tekst je višestruko zanimljiv i uvereni smo da će privući pažnju čitalaca isto kao što je izazvao i diskusiju za okruglim stolom radio-poslenika Nedelja radija '85 u Ohridu. Tom prilikom prvi put je objavljen, uz tonske primere koji se takođe nalaze i u časopisu.

Pojava ovog teksta D. Lompara zaslužuje pažnju iz više razloga. Stručna literatura o radio-novinarstvu kod nas skromnog je obima i svaki novi prilog privlači razumljivu radoznalost. U ovom slučaju imamo posla sa veoma iskusnim praktičarom, autorom i predavačem na Jugoslovenskom institutu za novinarstvo čiji je rad ovakve vrste, svakako, plod dugotrajnog ispitivanja velikog iskustva. Ubeđen da najava na radiju ima funkciju informisanja, komentara, vrednovanja i animiranja publike, Lompar je označava kao samostalnu novinarsku vrstu mini-tipa. Ne ulazeći u ovom trenutku u ocenu kvaliteta argumenata u prilog ove teze, stručne terminologije i klasifikacija koje se koriste, verujemo da će tekst izazvati i reakcije radio-praktičara.

Istovremeno redakcija je dobila tekst Bruna Silvičevića, urednika i voditelja informativnih emisija u Radio-Splitu koji iznosi svoj odnos prema ovoj temi posle desetogodišnjeg iskustva u pisanju najava radijskih priloga.

Bruno Stivičević

NAJAVE RADIJSKIH PRILOGA NUŽNOST ILI RELIKT

Na eventualnoj rang-listi frekventnosti pojavljivanja u programu, najave radijskih žanrova osvojile bi posve sigurno prvo mjesto. To i nije neobično, jer su gotovo svi radijski žanrovi izuzev vijesti (izvještaji, komentari i srodni analitički žanrovi, zatim tonski žanrovi poput izjave, ankete, intervjua, reportaže i prijenosa) „opremljeni“ kraćom ili dužom najavom.

Prije no što kvalificiramo opravdanost tako visoke zastupljenosti najava, valja nam kazati da je inače riječ o autohtonoj radijskoj tvorevini (koju je kasnije preuzela i televizija) što nema pravog pandana u štampi¹. Najava služi:

- pripremi auditorija na predstojeći prilog, i animiranju pozornosti,
- katkad i za rezimiranje sadržaja priloga,
- za povezivanje priloga u emisiji-bloku,
- za predstavljanje autora žanra.

Mnoge najave iz prakse ne ispunjavaju sve prikazane uloge, pa ih ima takvih koje nikoga ni na što ne pripremaju niti privlače, niti omogućavaju bilo kakvo suvislije i kreativnije povezivanje s prethodnim prilogom ili serijom istorodnih tema. U takvim se slučajevima, dakako, ne može govoriti o dobroj radijskoj najavi.

¹ Poneki teoretičari tvrde da je najava adekvatna novinskom naslovu. Komparacija je, u najmanju ruku, kvantitativno neprecizna; naslovi su rijetko kada duži od nekoliko riječi, dok, naprotiv, tipična najava traje od 2 do 15 redaka „kartice“ (8–60 sekundi). Zbog toga, prikladnija bi usporedba bila u odnosu na kombinaciju nadnaslova, naslova i podnaslova.

U radijskoj se praksi pronalazi više tipova najava s podvrstama i kombinacijama. Klasificirati se, dakle, može po više osnova. Imamo, primjerice, *klasičnu* i *inkorporiranu* najavu. Klasična najava je interpretativno odvojena od teksta, jer je izgovaraju spikeri, odnosno voditelji emisija, dok tekst interpretira sam novinar. Inkorporirana najava je u potpunosti dio priloga pa ju je katkad teško i raspoznati unutar njega, zbog toga što i najavu i tekst interpretira sam autor, novinar. Inače, u principu, i klasičnu i inkorporiranu najavu priprema autor teksta. Pokusima se može ustanoviti da se klasična najava uz minimalne korekcije pretvara u inkorporiranu. Prednost klasične, odvojene najave je u njezinoj većoj fleksibilnosti, jer je voditelj emisije može preformulirati ukoliko želi međusobno povezati niz priloga.

Sistematizacija na temelju načina formuliranja ukazuje nam na postojanje *pisanih* i *improviziranih* najava. Pisanu najavu novinar formulira i daje spikeru/voditelju. Improviziranu najavu novinar izgovara bez prethodnog preciznog koncipiranja. Isto tako, voditelj će često prepričati novinarevu pisanu najavu, pretvarajući je u vlastitu improviziranu.

Napokon, postoje i tzv. *polifonijske* najave, u kojima se tekstovi, odnosno improvizacije najava kombiniraju s raznim zvučnim i muzičkim efektima tvoreći dinamičnu i privlačnu kombinaciju riječi, zvuka i šuma. Takve su najave znatno radiofoničnije od prethodnih.

Posljednji osnov klasifikacije bila bi žanrovska podjela, pa tako razlučujemo najave pisanih, monoloških žanrova (izvještaj, komentar i srodni pod-žanrovi), te najave tonskih žanrova (izjava, anketa, intervju-razgovor, reportaža, prijenos). Najave pisanih žanrova su obično »na silu« izdvojeni dio žanra, dok su najave tonskih žanrova nešto nezavisnije tvorbe.

U mnogim informativnim redakcijama radio-stanica u nas upotrebljava se jedino tip „klasična pisana najava“, međutim, kao što je pokazano, mogućnosti su znatno šire, pa nema pravog opravdanja za osiromašivanje izraza.

Analiziramo li sada osnovne funkcije najave, uočiti ćemo da je posebno zanimljiva ona „pripremna-animirajuća“. Kad bi kojim slučajem auditorij radija pratio program onom pozornošću koju ljudi poklanjaju filmskoj predstavi, vadenju potonulog autobusa iz gradske luke ili striptizu usred robne kuće, ta bi funkcija najave postala izlišna.

No, mnoga istraživanja ukazuju na *nestalnost koncentriranosti prosječnog slušatelja* koji malo sluša, malo čavrlja s ukućanima, malo izlazi iz prostorije u kojoj je radio, malo telefonira, pa zbog toga propušta čitav niz sadržaja. Želi li se novinar izboriti za to da se njegov prilog i posluša (ne bi li bilo abnormalno da mu do toga nije stalo?) očito mora osigurati pripremu i animiranje pozornosti svoje publike. Pitanje je jedino – čime i na kakav način?

Poigramo li se karikiranjem, dobit ćemo jednu efikasnu „pripremnu“ najavu:

A sada (bubnjarski tuš!)... molim za malo pažnje (udar gonga!)

Prikladno intonirano i praćeno lupanjem šake o stol, upozorenje bi vjerojatno polučilo kratkoročan rezultat (uostalom, zar se na sličan način predsjedavajući sjednica ne bore protiv općeg žagora u sali prije prve točke dnevnog reda, i bez iznimke uspijevaju započeti s radom?). No, ostavimo li šalu na stranu, nije nužno dokazivati da bi takve najave morale biti neprihvatljive za iole profesionaliziraniji radijski program. Međutim, s druge bi strane bilo potrebno objasniti kojim se to kanalima švercaju „srodnice“ prikazane karikature, poput slijedećih:

Evo sada nekoliko obavijesti za pomorce:

Informacija iz AMSH glasi

Riječ-dvije o vremenu danas i sutra

Slijede vijesti iz sporta

itd.

Suvišno je raspravljati o *stilu takvih najava*, jer ga one i nemaju. Jedino što im se ne može poreći, to je sažetost (*a kratkoća je na radiju vrlina!*) no takva koja je na štetu sveg ostalog.

Zaustavimo se na trenutak (igra s karikiranjem: čin drugi) i kod primjera efikasne »animirajuće« najave:

Sada slijedi veoma važna obavijest, a riječ je o životu i smrti svakog od vas!

Gotovo da i nema osobe koja »onome što slijedi« ne bi poklonila apsolutnu pozornost. Dakako, suvišno je tumačiti zbog čega ovakva najava nije ni za jednokratnu, a nekmoli masovnu upotrebu, premda bi – ako bismo za čas obrnuli optiku – bilo i te kako potrebno objasniti zbog čega autori i urednici vjeruju u bilo kakav stupanj animirajuće funkcije najava poput ovih:

Aktuelni komentar za danas je pripremio A. B.

Sinoć je održana premijera drame X. Osvrst C. D.

Jutros su zasjedala sva tri vijeća Skupštine Jugoslavije. Izvještava E. E.

Dosadan početak obično ne prethodi uzbudljivom i briljantnom nastavku a, da stvar bude gora, većina slušalaca to barem instinktivno zna. Auditorij će stoga preusmjeravati svoju pozornost, a „aktualni komentar“, „osvrt“ i „izveštaj“ odođe u vjetar.

Zanimljivo je i pitanje *predstavljanja autora žanra*. Priopćavanje tog podatka, što pri pisanju najava katkad stvara poteškoće, može se trojako argumentirati: pravom auditorija da zna tko je autor; pružanjem satisfakcije novinaru; potrebom indentificiranja glasa.

Prve su dvije točke zajedničke svim medijima, a oni im ne pristupaju jednako – negdje je vrlo uobičajeno da se autor potpisuje, drugdje se – naprotiv – to smatra suvišnom razmetljivošću i informacijom bez značaja. Međutim, indentificiranje glasova je svojstveno upravo radiju. Pri tome ne mislimo na međusobno diferenciranje glasova redakcijskih novinara – ne bi smjelo doći do zabune oko indentificiranja glasa reporteta i glasa sugovornika. Mnoge standardne najave, na žalost, i same potiču nedoumice. Evo primjera:

najava:

... pa poslušajmo razgovor što ga s rukovodiocem tvorničkog odjela za planiranje, Milanom Milanovićem vodi reporter Nikola Nikolić;

snimka:

... Problemi koji nas tište u ovoj godini mogu se svrstati u jako složene. Očito je da je potrebno iznaći nove lijekove za stare glavobolje. U ovoj tvornici se na tome užurbano radi...

Tko to govori? Nikolić ili Milanović? Do ovog momenta to se ne može sa sigurnošću ustanoviti. Jer, pogledajmo moguće nastavke:

varijanta „A“:

...druže Milanoviću, izložite nam detalje projekata što ste ih predložili u posljednje vrijeme;

varijanta „B“:

... od početka godine, mi smo predložili nekoliko projekata što bi trebali uroditi korekcijama proizvodnih programa... itd.

S varijantom „A“ očito je da smo na početku slušali glas reportera Nikolića. Naprotiv, tek nam varijanta „B“ pokazuje da govori direktor Milanović.

Ovdje je potrebno napomenuti da se u radijskoj praksi vrlo često izostavlja uvodno novinarevo pitanje, zbog toga što tada ostaje više dragocjenog prostora za plasman sugovornikovih odgovora. No, kad je već tako: u sličnim se najavama nipošto ne bi smjela priopćavati imena reportera i sugovornika jedno pored drugoga. Ukoliko sugovornik započinje prvi, ime reportera valja navesti u prethodnoj ili nekoj drugoj udaljenoj rečenici; ako snimka započinje reporterovim uvodom (koji nije moguće promptno identificirati kao upit), tada njegovo ime mora biti saopćeno u posljednjoj rečenici najave, a ime sugovornika nešto ranije.²

Spomenuti problem je karakterističan za tonske, dijaloške žanrove. Kod pisanih, monoloških (izveštaj, komentar i srodni), u „klasičnim“ najavama prisutna je loša praksa predstavljanja autora posredstvom shematiziranih i suhoparnih obrazaca. Naime, bez obzira na to kakav je tekst najave, posljednja rečenica obavezno glasi:

Izveštava A. B.

Bilježi C. D.

Osvrće se E. F.

Komentira G. H.

Javlja se I. J.

Govori K. L.

ili pak deskriptivno:

Prilog je pripremio M. N.

² Važno je uočiti da kad bi reporter primijenio inkorporiranu najavu, do takvih zabuna uopće ne bi dolazilo.

Tome se katkad pridodaju i pobliže oznake internog hijerarhijskog statusa:

naš suradnik

naš stalni suradnik

naš vanjski suradnik

naš izvjestitelj

naš specijalni izvjestitelj

naš reporter

naš urednik

naš urednik za kulturu (privredu, sport itd.)

naš komentator

itd.

Sva se ta gimnastika izvodi sa samo jednim ciljem: da se priopći ime i prezime autora žanra. Nemamo namjeru otvarati polemiku o opravdanosti navođenja tih podataka, jer – u krajnjoj liniji – ako fotografiju obavezno prati legenda, ako portret prati ime, tada bi i glas zavrijeđivao identificiranje. No, da li i na prikazani način?

Mislimo da su u svakom pogledu prirodnije i bolje najave u kojima (ukoliko su „klasične“), podaci o reporteru bivaju umetnuti na manje upadljivo mjesto no što je konac najave. Za primjer:

Od slijedećeg će ponedjeljka započeti pravičnija raspodjela deficitarnih artikala u gradskim trgovinama. Naime, da bi se i radnici prijepodnevnih smjena mogli opskrbiti „križnom robom“ – saznaje to naš reporter A.B., od 16. će siječnja tek trećina ukupnih količina ulja, šećera i deterdženata u prodaju ići tokom jutra, a dvije trećine tek od 16 sati;

(Slijedi izvještaj A. B.)

Nekorigirana bi najava, inače, vjerojatno glasila:

... u prodaju ići tokom jutra, a dvije trećine tek od 16 sati. Detaljnije o tome u izvještaju novinara A. B.

(Slijedi izvještaj)

Ukoliko bi ista najava bivala improvizirana, voditelj bi vjerojatno bez dvoumljenja izbjegao taj izveštačeni oblik i možda kazao:

A evo sada i malo dobrih vijesti za naše sugrađanke koje rade tokom prijedpodneva, pa ne mogu stati u redove za ulje, šećer i deterdžente. Te nam vijesti donosi kolega A. B. koji je upravo stigao u naš studio sa sastanka u Općinskom vijeću potrošača. Znamo koliko je zbrke bilo ovih dana oko kriznih artikala, no, bit će bolje već od ponedjeljka jer se mijenja način razdiobe. Čut ćemo i kako;

(Slijedi izvještaj A. B.)

Kako bi se riješilo predstavljanje reportera u inkorporiranoj najavi? Dvije su mogućnosti: ili da se reporter predstavi odmah, pa kaže:

Ante Bosnić, javljam se iz Općinskog vijeća potrošača odakle stižu dobre vijesti za naše sugrađanke... itd.

Ili da na koncu svog izvještaja doda:

... Za vas je izvještavao Ante Bosnić.

Ovaj potonji pristup primjenjuju suradnici RAI već niz godina, a prisutan je i na nekim TV mrežama u SAD.

Da zaključimo ovo razmatranje o najavi: da li je opravdana tako visoka zastupljenost najava u radijskim programima? Da li svaki prilog mora imati najavu? Da li to uvijek treba biti „klasična“ najava?

Nije opravdana tako visoka zastupljenost najava u radijskim programima, sve dok su tipične najave takve kakve za sada jesu: izvještačene, neprivlačne, suhoparne, birokratizirane i shematizirane.

Takve najave – vjerujemo da bi se to moglo i potvrditi nekim specijaliziranim istraživanjem – ne pridonose porastu, već prije opadanju zanimanja auditorija za priloge kojima prethode. Potrebno je poticati upotrebu inkorporirane najave, budući je to prirodniji i izvorniji vid autorskog novinarstva, od umjetnog, vještačkog cijepanja (posebno monoloških žanrova) na dva dijela: spikersku najavu i novinarevu interpretaciju žanra. Klasične najave valja koristiti jedino ukoliko se želi međusobno povezivati priloge. To znači da ih treba međusobno usklađivati i korigirati. Također, radio mora više no do sada insistirati na polifonijskim najavama koje su znatno radiofoničnije od drugih, pisanih i improviziranih.

Nenad Dukić

GOVOR, GOVOR NA RADIJU I GOVOR RADIJA

Široki spektar auditivnih senzacija koji slušaocu daje na uvid medij modrenog radija, sadrži artikulisane i neartikulisane zvučne signale realnog, čulno dostupnog sveta, signale koje mogu proizvesti prirodni ili, pak, veštački izvori zvuka. Osnovne vrste auditivnih formi koje se od tog materijala uobličavaju jesu, kao što znamo, govor (živa, izgovorena reč), muzika i šum. Najznačajnija, mediju radija najsvojstvenija, jeste *govor*. Otuda, svako proučavanje osobnosti radija, posebno ono koje ima za cilj da pojasni njegova ontološka svojstva (prirodu i način postojanja), mora fenomenu govora (i to u svojoj kompleksnosti prisustva tog fenomena u okviru složenog sistema medija) posvetiti punu pažnju.

Na radiju se govori, baš kao i u životu. Ljudi u običnim, svakodnevnim ili, pak, u sasvim posebnim životnim situacijama govore ili slušaju kako drugi govore, a taj sadržaj njihovog komuniciranja može se sada, od pre sedam decenija, posredstvom tehničkog medija, preneti i na daljinu, nekim novim, neznanim, potencijalnim slušaocima. Otuda se čini da pojava radija, u osnovi, predstavlja samo drugi oblik nečega što istorija ove civilizacije već dugo poznaje kao oblik komuniciranja čoveka sa čovekom. Bertolt Breht (Bertolt Brecht) je pisao da je radio, u stvari, prepotopski izum. „A ja sam, što se tiče radija, odmah imao neverovatno utisak da je to veoma stara naprava koja je, svojevremeno, zbog opštih potopa, pala u zaborav“¹ Ova duhovita i lucidna Brehtova repbika jedna je od onih koje upućuju na tezu da je radio samo drugi oblik nečega što je kroz istoriju, u svom prirodnom

1 B. Breht, „Radio – prepotopski izum?“, u: *Aspekti radija* „Svjetlost“, Sarajevo, 1978. str. 19

obliku, već postojalo. Ritualni, obredne svečanosti, zov u lovu, politička i ratnička okupljanja, istupanje vladara pred svojim podanicima, crkvene propovedi – sve su to oblici komuniciranja govorom u kojima, u suštini, prepoznajemo osnove osobenosti radija. Priroda ista kao i priroda govora koji, posredstvom tehnike radija, „pojačavamo“ i „prenosimo“, sada, naravno, na daleko veću daljinu. Prema tako postavljenoj tezi, rečeno Makluanovim (McLuhan) jezikom, radio je samo produžetak ljudskog govora, „onaj produžetak centralnog nervnog sistema koji se može meriti tek sa samim ljudskim govorom“.² Ipak, postoji li između neposredovane žive reči i medijem posredovanog govora – sa stanovišta prirode i načina postojanja tih zvučnih formi – bilo kakva razlika? Ako postoji, možemo li u tom novom, radijskom obliku komuniciranja prepoznati i neku novu vrstu govora?

Čovek je oduvek imao potrebu da svoje misli, ideje, saznanja saopšti većem broju ljudi. To je često činio u formi pisane reči (slikovnog predstavljanja govorene reči), ali je izražavanje govorom bilo i ostalo osnovni, prirodni oblik njegovog komuniciranja sa drugim ljudima.³ Za izražavanje ideja koje su imale prevashodno praktičnu (logičku) svrhu izmislio je javnu tribinu, forum; za predstavljanje misli poetskog (estetskog) sadržaja, izmislio je scenu, pozorište. Te oblike javnog predstavljanja govornih sadržaja moguće je sada posredstvom radija, preneti daleko većem broju slušalaca. Na izgled, u toj novoj situaciji, sama priroda govora (bilo da je on retoričke ili, pak, glumačke vrste) ostaje nepromenjena. Govor se sada samo multiplikuje i prenosi na daljinu. U prvim godinama od pojave novog tehničkog pronalaska, to je i bilo tako: radio je bio samo *posrednik* za prenošenje informativnih ili poetskih govornih sadržaja, baš kao što se i film, u svojim počecima, iscrpljivao u Limijerovim dokumentarističkim senzacijama pokretnih slika ili u Melijesovom snimljenom pozorištu.

Međutim, od trenutka kada medij postaje svestan svojih izražajnih mogućnosti, kada radio počinje da *izgrađuje* sopstveni jezik (specifičan način izražavanja) i kada tehnika medija počinje da služi tom novom jeziku (izrazu) umesto da predstavlja samo puki sistem transmisije.

2 Maršal Makluan, *Poznavanje opštita – čovekovih produžetaka*, „Prosveta“, Beograd, 1971, str. 367.

3 Još je Sosir isticao „da se obavljanje govora zasniva na sposobnosti koju smo dobili od prirode“, dok je pismo jedan od načina za „slikovno prikazivanje govorene reči“. V.F. de Sosir, *Opšta lingvistika*, „Nolit“, Beograd, 1977, str. 67 – 85.

situacija se bitno menja. Govor na radiju, budući da se formira kao rezultat svesnog izgrađivanja jezika medija, postaje medijski izražajan, samosvojan. On postaje metagovor, vrsta govora koja se formira na osnovu posebnih pravila i koja tvori specifičan sistem značenja. Najzad, s obzirom da moderni radio, neprestano obogaćujući svoj izraz, postaje složen sistem koji, kombinujući raznovrstan zvučni materijal proizvodi različite forme medijskih sadržaja – i sam medij počinje da „govori“, pa se u jednoj široj, znači ne samo lingvističkoj, već, nužno, i semiološkoj ravni rezonovanja, s razlogom može razmišljati i o govoru, odnosno o različitim govorima radija.

Složena problematika modernog radija upućuje na dve grupe pitanja čije definisanje i pojašnjavanje, po našem mišljenju, predstavlja mogući put za proučavanje osobenosti govora kao središnjeg, osnovnog, a to onda znači ontološkog problema radija. Prva se odnosi na uočavanje tri nivoa na kojima se pojam govora pojavljuje kao ključni problem radio-medija:

1. *govor van medija,*

2. *govor u mediju i*

3. *govor samog medija*

ili,

1. *govor kao lingvistički problem; govor radio-subjekta pre bilo kakvog kontakta sa medijem,*

2. *govor na radiju (ili radio-govor) kao lingvistički problem posebne vrste; govor radio-subjekta koji je u funkciji medija i koji se, u tom novom odnosu, pojavljuje kao neka vrsta metagovora, i*

3. *govor radija kao semiološki problem; govor koji upućuje na različite načine radio-izražavanja korišćenjem specifičnog jezika medija.*

Drugo problemsko područje tiče se same prirode govora. Naime, raspravljamo li o govoru na bilo kom od pomenutih nivoa, neminovno se moramo suočiti sa *jezikom*, jer nema govora bez jezika, baš kao što jezik ne postoji van govora. Otuda, ako se bavimo „prirodnim“ vanmedijskim poljem govora, moramo se baviti i pitanjima jezika; ako raspravljamo o govoru na radiju, moramo pitati i za metajezik tog govora; najzad, postane li predmet našeg interesovanja govor radija, nužno nam se nameće i pitanje jezika medija.

Govoriti se može samo ako je govor izveden iz jednog jezika, dok je jezik mogućan tek povodom govora, jer govor pokreće razvoj jezika. Tako se jezik i govor nalaze u odnosu „uzajamnog osmišljavanja“⁴. Oni su deo jedne celine, a pokušaj njihovog razdvajanja jeste, zapravo, „proces stvaranja smisla“⁵. Ova notorna dijalektika odnosa Jezik/Govor, koja ima svoje korene još u Sosirovim lingvističkim istraživanjima⁶, od dalekosežnog je značaja za razmatranje prirode govora svojstvenog mediju radija. I to ne samo za onu vrstu govora koja se tiče čisto lingvističkih problema (govor van medija i govor u mediju) već i za onu koja ima veze sa samim medijem kao složenim sistemom značenja (govor medija). Naime, pojam Jezik/Govor sadrži obilje mogućnosti za ekstra ili metalingvistička izvođenja, pa se taj metod, kako nam semiologija pokazuje, može koristiti i za analizu nelingvističkih sistema značenja. Radio je složen sistem masovne komunikacije u koji su uključene različite supstance: smisao na radiju zajedno stvaraju govor, muzika, šum, tehnika medija itd. Tako ćemo, koristeći se donekle modifikovanom lingvističkom metodologijom, prilikom razmatranja specifičnosti značenja medijskog sistema radija, određene klase fakata uvrstiti u kategoriju Jezik (radija) a druge u kategoriju Govor (radija).

Prema već navedenoj podeli, pojam Jezik/Govor u mediju radija pojavljuje se kao trostepeni sistem odnošenja: Jezik/Govor radio-subjekta jeste materijal za oblikovanje jezika, odnosno govora na radiju, a ovaj, opet, postaje deo, prost element složenog sistema medija, koji na taj način izgrađuje sopstveni Jezik/Govor. To znači da se jedan jezički sistem (jezik radio-subjekta) u kontaktu sa medijem formira kao metajezik radija, a on, opet, postaje jezik-objekt jednog novog metajezika – jezika medija. U prvoj i drugoj instanci ovog odnosa imamo posla sa „pravim“ jezikom, dok se na trećem nivou bavimo nelingvističkom supstancom, drugostepenim jezikom (jezikom radio-medija). Isto važi i za drugu stranu čitavog tog procesa, za govor. Dakle, na delu sa tri sistema značenja „uzglobljena“ jedan u drugi: čovek koji govori na radiju koristi, kao osnovni materijal, svoje govorno iskustvo stečeno tokom života; u kontaktu sa medijem, taj govor dobija posebna svojstva, te postaje

4 Rolan Bart, „Elementi semiologije“, u: *Književnost, mitologija, semiologija*, „Nolit“, Beograd, 1979, str. 289.

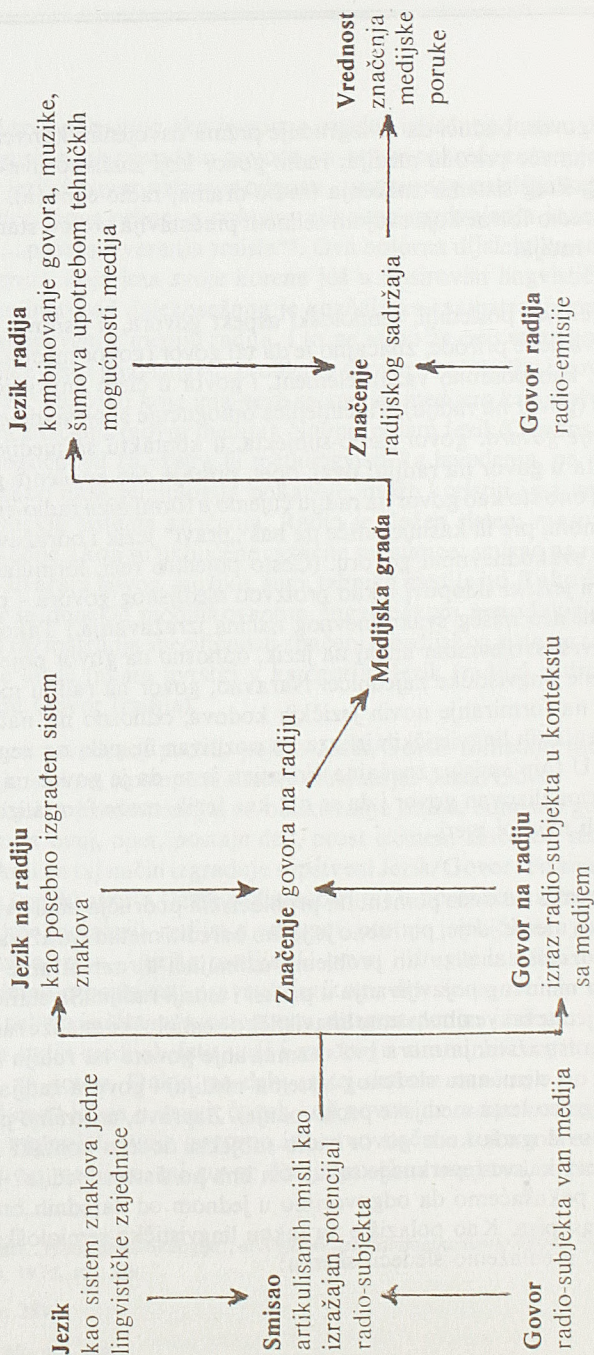
5 Ibid., str. 289.

6 F. de Sosir, nav. delo.

radio-govor, budući da se izgrađuje prema usvojenim konvencijama koje nameće priroda medija; radio-govor koji slušamo uvek je deo jednog šireg sistema značenja (radio-drama, radio-emisija), znači jedne radio-forme koja svojom celinom predstavlja svojevrsan izraz – govor radija.

Iako je ovaj poslednji, semiološki aspekt govora, u osnovi, nelingvističke prirode, značajno je da taj govor (govor medija) sadrži u sebi, kao posebno važan element, i govor u čisto lingvističkom smislu (govor na radiju). Ta činjenica omogućuje svojevrsno *ciklično kruženje govora*: govor radio-subjekta, u kontaktu sa medijem, prerasta u govor na radiju; ovaj, opet, postaje deo značenja govora radija; ono što kao govor na radiju čujemo u formi niza radio-emisija, vremenom, pre ili kasnije, utiče na naš „pravi“ jezik i odražava se u našem svakodnevnom govoru. (Često pojedine reči, formulacije, posebni jezički sklopovi – kao proizvod medijskog govora – postaju sastavni deo našeg svakodavnog načina izražavanja.) Tako medij radija vrši svojevrsan uticaj na jezik, odnosno na govor pojedinaca određene lingvističke zajednice. Naravno, govor na radiju može uticati na formiranje novih jezičkih kodova, odnosno na načine tumačenja tih lingvističkih iskaza na pozitivan ili, pak, na negativan način. U tom smislu, značajna činjenica je to da je govor na radiju institucionalizovan govor i da se on, kao jezik, može formalizovati u većoj ili manjoj meri.

Da bi svako od ovde pomenutih problemskih područja imalo valjano teorijsko utemeljenje, potrebno je jasno odrediti metod istraživanja, a potom izvršiti analizu tih problema uzimajući u razmatranje sve aspekte njihovog pojavljivanja u praksi i teoriji radija. Sa stanovišta ciljeva jedne takve obuhvatne lingvističko-semiološke analize radija, u središtu istraživanja mora biti razmatranje govora na radiju (kao jednog od elemenata složenog sistema medija) i govora radija (kao krajnjeg rezultata medijske proizvodnje). Zapravo, centralno pitanje je: šta se događa kada govor radio-subjekta dođe u kontakt sa medijem i kakve reperkusije takav čin ima po sistem medija? Na to pitanje pokušaćemo da odgovorimo u jednom od narednih brojeva ovog časopisa. Kao polazište za takvu lingvističko-semiološku analizu, predlažemo sledeću shemu:



Boško Tomašević

RADIO-DRAMSKO UMETNIČKO DELO U SVETLOSTI DERIDINE „GRAMATOLOGIJE“

U jednoj belešci „Najave“ za *Gramatologiju* Žak Derida (Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Pariz, 1967), navodeći čuveni priručnik „Littre“, piše: – „Gramatologija: raspravljanje o slovima, abecedi, slogovima, čitanju i pisanju“. – Metaforički pak posmatrano, Deridina *Gramatologija* zadržava temeljnu samodovoljnost govora o komunikaciji. Komunikacija, ona (iz)govorena i ona pisana, jeste jedan skup, jedan sistem unutar semantičkog polja koje je povjesno-metafizičko i koje se konstituše *more grammatico*. Odavde do (u)viđanja mogućnosti za suplementarnu raspravu o radio-dramskom umetničkom delu na temelju *Gramatologije* Žaka Deride, nije daleko. Naime, opšte strukturalno polje radio-dramskog diskursa tvori takođe jedan semio-lingvistički sistem koji u totalitetu „svog problematskog obzora“ deluje pre svega kao *communication*. Topos toga *communication*, njegov teorijski a priori, zadržava se na najuopšteniji način unutar pojma govora/logosa („jezik, glas, sluh, zvuk, dah, reč“). Pojam govora se u ovom radu uzima, u okvirima Deridina sistema oznaka, kao: „delovanje, promena, mišljenje, refleksija, svest, nesvesno, iskustvo, čuvstvo, itd.“. U svom širem određenju ovaj govor pretpostavlja pojam pisma (*écriture*) čija terminološka oznaka u semiotičkoj inteligibilnosti ima daleko širi ekran. Njime, se, prema Deridi, označuju „ne samo fizički znaci književnog, piktografskog ili ideografskog pisma, nego takoder i totalitet onog što ga omogućuje; a zatim, takoder, s onu stranu označenog, označeno sâmo“. U tom smislu se i može govoriti o radio-dramskom govoru, odnosno pismu shvaćenom kao ljudsko, povjesno-metafizičko iskustvo „kojim dominira očiglednost ideje (eidos, idea)“. Radio-dramska komunikacija putem radio-dramskog

govora/pisma, može da se kaže nastavljajući u istom smislu, „prenosi reprezentaciju kao idealan sadržaj (ono što nazivamo smislom)“ iskustvu koje je u svakom datom kontekstu uvek „iskustvo bivstva“. Nad-sinteza tog kontakta jest „izvesni prezent govora“ koji je prisustvo onoga koji govori „u onome što je izgovorio, celo okruženje i horizont njegovog iskustva, a naročito intencija, značenje, koje će u datom momentu izazvati njegovo govorenje.“ (Derida, „Potpis, događaj, kontekst“). Odista, teorijski i praktični kôd radio-dramskog umetničkog dela i jeste „izvesni prezent govora“ čija se svrhovitost ne završava u intenciji aktuelnog značenja, no se kao telos (konačna bit) „može uzdići i redukovati u *Aufhebung*u neke dijalektike“. Ovaj prezent govora uvek ima izvesni identitet po sebi i time dopušta prepoznavanje u Drugom neke značenjske forme koju (pro)nosi. Mogućnost da se prezent govora radio-dramskog umetničkog dela prepozna u Drugom sadržana je u njegovom iterabilnom karakteru, odnosno u mogućnosti njegovog ponavljanja putem prisutne komunikacije. Ponavljanje o kome je reč, jest logičke ali i teleološke i metafizičke prirode. Postoje naime, kako uostalom i sam Huserl (Husserl) tvrdi u svojim *Logičkim istraživanjima* (na njih u ogledu „potpis, događaj, kontekst“ ukazuje i Derida), „opšti uslovi mogućnosti za morfologiju značenja i njihovom odnosu prema spoznaji nekog mogućeg objekta“. Ponavljanje je moguće čak i ukoliko u radio-dramskim iskazima dominiraju performativi, to jest, iskazi bez referenta. To se postiže tako što se, isključivši govor, tonski (šumovi, dah, muzika) proizvodi neka situacija koja, dakako, sačinjava celinu unutrašnje strukture radio-dramskog dela, „njegovu funkciju ili njegovo manifestno određenje“. Tonsko proizvođenje situacije pripada takozvanoj „opštoj teoriji činjenja“ i ujedno je *differentia specifica* radio-dramskog umetničkog dela.

Ali vratimo se problematici opšte gramatike radio-dramskog govora.

Rekli smo da se ovaj govor odvija *hic et nunc*, dakle, u prezentu govornog subjekta. Govor svoje izвориšte ima u logosu koji je „proizvoditelj prvog označitelja“ a to je, kako po Aristotelu, tako i prema Deridi, u stvari glas. On, veli Derida, „označava „stanje duše“ koje samo održava ili reflektira predmete prema prirodnoj sličnosti“ (Derida, str. 19). Glas se, dakle, odnosi, na nivou tzv. „prve konvencije“, neposredno na „poredak prirodnog i sveopšteg značenja“. Uprkos, tome, ili bolje, upravo zbog toga subjekt se (glas) u radio-dramskom umetničkom delu „odnosi prema sebi kroz elemenat idealiteta“. Šta to znači? Uopšteno govoreći, to znači da se

glas radio-dramskog kazivača određuje kao prisustvo „sa svim pod-odredbama koje zavise o ovoj općenitoj formi i koje u njoj uređuju svoj sistem i historijalnu zavisnost: prisustvo stvari pogledu kao *eidos*, prisustvo kao supstancija/esencija egzistencija/*ousia*, vremenito prisustvo kao tačka (stigmé) sada ili časa (nun), prisustvo po sebi *cogita*, svijesti, subjektiviteta, su-prisustva drugog i sebe, intersubjektiviteta kao intencionalnog fenomena našeg Ja itd.“ (Derida, str. 21). Ono što Derida naziva logocentrizmom bića bivajućeg koje je glas *cogita* mi, takode, ali sada izvedeno iz logocentrizma prisustva glasa unutar konstitutivnog sistema radio-dramskog dela, nazivamo drugim imenom – isto: totalitet radio-dramskog umetničkog dela kao implicitnu filosofiju prisustva. Na taj način istina radio-dramskog umetničkog dela, njen smisao mišljen u logosu, raskriva se kao „bliskost glasa i bića, glasa i smisla bića, glasa i idealiteta smisla“ (Derida, str. 20). Jer filosofija prisustva („izvesni prezent govora“) koreni (zasniva) metafiziku radio-dramskog umetničkog dela u njegovom totalitetu koji se obznanijuje u epistemičkoj razlici označitelja i označenoga a što nije ništa drugo do samo lice Znaka. Ovo lice Znaka deluje u području „čiste inteligibilnosti“ i „ostaje okrenuto prema rečima“ (Derida, str. 22). Pojam znaka je ovde, kao i kod Deride, egzemplar, čime se istovremeno označava njegova „metafizička pripadnost“. Njemu prethodi „istina ili smisao već konstituirani kroz elemenat i u elementu logosa“ (Derida, str. 23). Iz rečenog proizilazi da radio-dramsko umetničko delo jest prirodni i metaforički kontekst logosa čiji je bitni čin određenje bića kroz komunikaciju i, u isto vreme, uopštavanje sopstvenog intencionalnog smisla „čak ako taj smisao nema referent u obliku stvari ili stanja koje prethodi ili koje je spoljašnje.“ Filosofija prisustva u kojoj se temelji figurativni i ontički smisao radio-dramskog dela raskriva lice Znaka kao metaforu unutar performativne komunikacije koja se odvija u trenutku izvođenja radio-dramskog umetničkog dela. Ova performativna komunikacija ne saopštava samo intencionalni smisao, kako je malopre rečeno, već upravo vuče neposrednosti čistog i tekućeg govora kojim se izražava „istina u duši“. Performativna komunikacija koju izlaže radio-dramski znak nije nekakvo „okasnelo prisustvo“ logosa u funkciji govora, već je govor sâm u razlici spram polja percepcije Drugog. I ta razlika uvek egzistira ali se uvek i prevazilazi „pod pretpostavkom da (radio-dramsko) pismo postoji“. Postojeći je, dakle, „izvestan apsolut odsustva“ koji se ispoljava u distanci između lica koje govori i primaoca. Budući da je smisao rečenog u

radio-dramskom tekstu ponovljiv (iterabilan), to se razlika uvek savladava na način uvek novog posedovanja istine Drugog koje, takode, počiva u razlici spram istine pošiljaoca poruke. Izvestan apsolut odsustva, ponovimo, uvek je egzistentan u funkcionisanju radio-dramskog Značka. „Glas se čuje“ – veli Derida – „a to je nedvojbeno ono što se naziva sviješću primjereno sebi kao apsolutno brisanje označitelja: čista samonaklonost koja nužno ima oblik vremena i koja izvan sebe, u svijetu ili u „realnosti“, ne dobiva nikakvu sporednu oznaku, nikakvu bit izričaja tuđeg njegovoj vlastitoj izvornosti. To je jedinstveno iskustvo označenog koje spontano samo sebe stvara iznutra, a pri svemu tome, kao označeni pojam, u elementu idealiteta ili univerzalnosti“ (Derida, str. 30). Ali, ne preterujmo! Ipak, praktički i teorijski u jednom opštem nasleđu radio-drame „glas izvorišta ne čuje se“ prilikom emitovanja radio-drame. Za nesporazum uvek možemo „okriviti“ snagu metaforičkog prenosa i logocentrizam. „Zov bitka“ utem logosa moguće je čuti jedino u lirskoj pesmi. U drugim književno-umetničkim rodovima i vrstama dozvoljavamo samo tek mogućnost dostizanja pitanja o bitku. Jer, kolikogod radio-dramsko umetničko delo bilo u svojoj biti jezičko, toliko ono nije u prvom redu apsolutno svodivo na „iskustvo jezika“ koji je jedini odgovoran da u svom umetničko-metaforičkom prenosu bude „glasom izvorišta“, odnosno „glasom bitka“. Radio-dramsko umetničko delo jezičko je tek ukoliko razotkriva „metafiziku prisustva“ u krugu pisma, ali da bi postalo ontičko-ontološka izvedenica bitku ono bi moralo da ima i povեսno određeno značenje. Ono ovo povեսno određeno značenje u ontičko-ontološkom smislu nema, budući da se doslovce određuje, kako u praktičnom, tako i u teorijskom nivou, kao „izvesni prezent“ unutar filosofije prisustva. Jer, a to Hajdeger (Heidegger) veli i potvrđuje Derida, „bitak se stvara kao povijest tek po logosu i izvan njega nije ništa“. Budući da radio-dramsko umetničko delo nosi ostatak svoga prisustva i izvan logosa, to ono niukoliko ne može biti u povesti estetikâ jezičkih umetnina nosilac izvorišta. S druge strane, radio-dramsko umetničko delo nosilac je samo strukture subjektiviteta koja se kao lingvistički oblik ukazuje izvan bitka-logosa. Radio-dramsko umetničko delo može biti eksteriorizacija subjektiviteta ali se njegov vidljivi jezik (čujni) ne uspostavlja kao „izvor“, no tek samo kao „pismo duha“. Stoga ono može biti sagledano samo kao prisutnost, a nikako kao supstancijalitet unutar temelja jezika. Ovo razlikovanje čitaocu je moralo biti predočeno budući da se u sekundarnoj literaturi o

problemu radio-dramskog Značka veoma često ističe njegov jezički (logosnosni) karakter, a taj se karakter, u svom povjesno-metafizičkom i lingvističko-fonološkom delu, svodi na filosofiju izvora, odnosno na logocentrizam.

Primereno funkciji i biti radio-dramskog Značka dovoljno je njegovo područje omediti unutar fonološki orijentisane lingvistike (Jakobson, Martine. Trubeckoj). Ova lingvistika, kako dobro primećuje Derida, „svoje područje objektiviteta određuje kao jedinstvo forme, glose i logosa“. Pri svemu tome radio-dramski Značek usredotočen je, budući izveden iz jezika, na jedinstvo „misli-zvuka“, odnosno na govor.

Njegovo a priori značenje postoji čim se utvrdi da ono jest Značek. A Značek jeste, dovoljan je, valjda, i ovaj dokaz, budući da *we think only in signs*. Da bi se ovaj Značek mislio od početka, valja „ozbiljno iscrpsti ontološku problematiku“. O radio-dramskom Značku valja promišljati pre no što se zasnuje njegova gramatologija. Jer radio-dramsko umetničko delo pre pripada sferi semiologije a tek posle je njegova bit primerena pitanjima gramatologije. Promišljajući poredak radio-dramskog Značka uvek se može doći na početak proučavanja onoga bitnog u njegovom predmetu: postavka i analiza razlike zvuka sa smislom. U kontekstu ovakvog razmišljanja ispravno zapaža Derida, „ispitivanje delovanja jezika, njegove igre, pretpostavlja da se bit smisla stavlja u zagrade, i među ostalim mogućim supstancijama zvuka. Jedinstvo zvuka i smisla je ovdje, kao što smo ranije zaključili, siguran ishod igre“ (Derida, str. 77). I tek na ovom mestu moguće je zamisliti jedno imenentno izvorište „pra-traga“ radio-dramskog umetničkog dela. „Pra-trag“ radio-dramskog umetničkog dela jest razlika zvuka i smisla kao čistog zbivanja u punini onoga *sada*. To *sada* u materijalnom smislu pojma jest akustička slika a ona je „ono što se čuje: ne čujni zvuk, već čujno biće zvuka. Čujno biće strukturalno je fenomenalno i pripada sistemu posve različitom od onog stvarnog zvuka. Ova se osjetljiva različnost ali apsolutno konačna može razložiti samo fenomenološkom redukcijom“ (Derida, str. 85). Akustička slika je, prevedeno na sosirovski jezik, u stvari psihička slika koja nije „materijalni zvuk, čisto fizička stvar, već psihički utisak ovoga zvuka“. Kolikogod da je pojam „psihički“ u ovom kontekstu neprikladan, ipak, konstatuje Derida, „njegovom predmetu ne treba pristupiti sa fenomenološkom oprežnošću, dovoljno je jasno pokazana izvornost stanovitog razloga“. U našem slučaju, pojašnjenja radi, možemo reći da „akustička slika“, odnosno „psihička slika“, to čujno biće zvika, je dinamička realnost koja je

„jednako toliko zvučna, koliko i obasjana u vremenu kao i u prostoru, (...) da stvara (tvori) tekstove, lance i sisteme tragova“, radio-dramskih, dakako. A trag (tragovi) jest „razlika koja otvara pojavljivanje i značenje“. U toj dinamičkoj realnosti, u toj dinamici traga spram razlike zvuka i smisla, (u)pisuje radio-dramsko umetničko delo svoju bit. Ovo delovanje razlike zvuka i smisla u trenutku emitovanja radio-dramskog umetničkog dela jest idelano i realno, „razumsko kao i osjetilno“. Realno u smislu da je razlika zvuka i smisla zbiljski sastojak unutrašnjeg jezika radio-drame. Oдавде do jednostavne prezencije radio-dramskog umetničkog dela vodi prav, samosvojan „uvijek-već-tu“ put u sadašnjost njegova identiteta po sebi. Stoga i možemo reći da radio-dramsko umetničko delo nema ni prošlosti, ni budućnosti, no je uvek izvesni prezent kojeg sekvence uzastopnosti ne osporavaju već ga pre-zentiraju kao evidentnost „prvotne sadašnjosti“. Njegova vremenitost koju opisuju u svom tragu nije dijalektička već „mrtvo vreme u živoj prezentnosti“. A mrtvo vreme upravo je na delu i protiče „rubovima metafizike“. Horizontalnost radio-dramskog umetničkog dela nema dubine, osim ukoliko dubinu ne shvatimo kao trajno (neprestano) postajanje u povesti subjektiviteta. A subjektivitet i jeste zagonetka biti radio-drame. Razmišljanje o radio-drami primereno je razmišljanju na tragu subjektiviteta posredstvom signansa (označitelja). Signans je u našem slučaju sam medij – radio. Označeno, naime, uvek treba označitelja pod poretpostavkom da se označeno prvobitno ne razlikuje od označitelja. A to je već jasno iz same terminološke odrednice – radio-dramsko umetničko delo. Ovde je, naime, trag zahvatio s obe strane totalitet znaka. Dalji put razmišljanja o radio-dramskom umetničkom delu sakuplja se u „nadgramatološkom znanju“, u metafizici logosa.

HILJADU EPIZODA „JOVANOVIĆA“

Seriya satiričnih igranih komentara koja se pod imenom *Jovanovići – Svakodnevnica jedne naše porodice* emituje radnim danom na Prvom programu Radio-Beograda, doživela je tokom prvih meseci 1985. godine svoju hiljaditu epizodu.

Autor serije Branislav Đuričić piše tekst od 4. januara 1981. godine – četiri i više godina, iz dana u dan.

Emisija je stekla veliku popularnost u čitavoj zemlji. Sluša je svakog dana blizu pet stotina hiljada slušalaca, što se u relacijama savremenog radija smatra ogromnim tiražom.

Povodom hiljadite epizode *Jovanovića* Redakcija humorističko-zabavnog programa Prvog programa Radio-Beograda, organizovala je razgovor o ovoj emisiji. Za okruglim stolom pokrenut je veći broj pitanja.

Izdvojili smo najmarkantnije fragmente diskusije o suštini ovog radijskog fenomena (razlozima slušanosti), tematici, porodičnom miljeu kao stalnom dramaturškom okviru i šansi *Jovanovića* u drugim medijima.

ZAŠTO SE OVA SERIJA PRATI

GOJKO BANOVIC: Slušam *Jovanoviće* ujutru u 5.40. To je najsladši uvod u dan za mene. Osmehujući se njima (i smejući se) zapitao sam se šta su *Jovanovići*, pa sam samom sebi rekao da su to minijaturne komedije. Ova definicija, naravno, pati kao i svaka druga od nedostataka, postoje i satirični momenti, ali ostao sam pri definiciji minijaturne komedije iz našeg savremenog života.

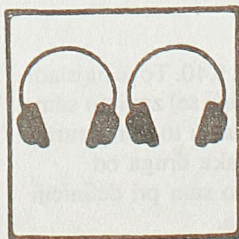
PRVOSLAV RALIĆ: *Jovanovići* su porodica koja mora, po mom mišljenju, da deluje zarazno, a to znači da širi odgovornost i upitnost prema našoj savremenosti. Time sam hteo da kažem da to nije forumska i teorijska kritičnost, često puna formalizma i apstrakcije, već kritika svakidašnjeg života iz koga ističe i njemu se obraća i otuda plodnost ove emisije, koja je umela da kritiku izvuče iz ljudske svakodnevice i da je baš toj svakodnevici i uputi.

Branislav Đuričić nije nestrpljiv čovek, on zna muke na putu ka novom čoveku, on zna sav teret nasledstva staroga društva koje danas pritiska naše društvo kao mōra. Mnoge pojave nismo mi u socijalizmu stvorili, posebno one koje on veoma uspešno žigoše: ljudski egoizam i privatističku stihiju, ali smo mi te pojave prigrlili u miraz i naslede.

BRANISLAV JOVANOVIĆ: Nije reč o satiri, to je satira, oplemenjena humorom. Dakle, ono što je najveći domet koji može da se postigne u jednom takvom žanru. Mislim da je vrlo važno kako je locirana emisija koja je sada prevashodno radiofonska. Ona je, dakle, totalno u svom mediju, što je podvig. To je jedinstven primer, pre svega zaslugom autora, a onda angažovanjem kolektivne svesti da je ovakva emisija potrebna i uređivačkog koncepta koji jednu takvu stvar održava i ne samo održava nego želi i da je unapredi.

MILUTIN MILENKOVIĆ: Mislim da je to danas najjači satirično-humoristički ili satirično-društveni komentar, pa i ne satirični, već lako kozerski komentar koji uopšte imamo u našim masovnim medijima. Međutim, efekat čitanja i slušanja ovih priloga apsolutno nije isti, možda je šteta štampati tu materiju, ličnosti i atmosferu treba razvijati, možda i dopunjavati.

RADOMIR ĐURIC: Autor je pokazao da nije tačno da radio ne trpi serije. Trebalo bi ipak razmisliti i o drugim oblicima serijskog prikazivanja. Možda bi kratka drama, u seriji koja bi se nastavljala, bio jedan od izazova.



TEME

P. RAČIĆ: Ogromno je bogatstvo tema kojima se autor bavi. Navešću samo neke: odgovornost, kadrovska politika, nacionalizam i autarhija u kulturi i uopšte u sistemu vrednosti, u društvu uopšte, formalizam u samoupravnom odlučivanju, iredenta na Kosovu sa ukupnošću nacionalnog pitanja, stambeno pitanje, socijalne deformacije, nezaposlenost, birokratske uzurpacije i inercije, licemerje pojedinih političkih izjava, malograđanština, inercija građanskog ponašanja i uz nju snobizam i sve drugo što tu ide, naši mentaliteti, pitanje društvene svojine i neodgovornosti prema njoj, naši razni lopovluci i korupcije, stihijne igre i neodgovornosti, problem društvenih privilegija; pitanje moralne krize, problemi školstva, nizak nivo društvene, anonimne, takozvane „kritike“ (nekih drugova u nekim sredinama), sitnosopstvenička stihija, komunalna neodgovornost, veze i protekcije, stari birokratski način rada, inflacija, pad standarda sve do otvorenih pitanja oportunizma i pasivnosti u Savezu komunista i uspešne kritike pada ugleda ideje jugoslovenstva a i mnoge druge teme koje u ovom trenutku ne mogu da navodim, a koje su bile prisutne u ogromnom broju emisija *Jovanovića*.

Đuričiću se ne može, dakle, staviti primedba tematsko-sadržajna, po mom uverenju, i uveren sam da će on tu tematiku širiti i osavremenjivati prema logici samog realnog života oko nas. Vidi se njegov napor da prati logiku, ne tek iz novina, već iz logike svakidašnjeg života.

M. MILENKOVIĆ: Kad se na preskok setim nekih epizoda koje bi bile karakteristične za ono što *Jovanovići* znače i nose, to bi bilo, recimo, njihovo reagovanje na raspamećenu izjavu Džemila Džibe u zagrebačkim „Radničkim novinama“, kad Jovanovići konkretno komentarišu: pa, rekao čovek, pa ~~ni~~, vidiš da u novinama piše: ispravio je, nije to kazao. Onda Vesna kaže kako se to u novinama ispravlja, zna ona kako redakcije to rade. Zatim Đorđe kaže da po njegovom moralu to ne može tako da se radi... Onda čale kaže: glavno je da je, u suštini stvar raščišćena i nemojmo sad biti zlonamerni... Kad se sudare svi ti naši prilazi ovakvim devijantnim, kontroverznim pojavama i stavovima, kad se ti prilazi sudare kroz *Jovanoviće*, pa dobijemo mogućnost nekog šireg odslikavanja sopstvenih svakodnevnih ljutnji, dilema, nadanja i razočaranja...

I dobro je da odnos slušalaca prema ovoj emisiji bude „ne-opterećuj-me-još-više-od-onoga-što-sam-opterećen“. Emisija pražnjenja, rasterećivanja, emisija rasplitanja nekih dnevnih zapleta. Bitno je da *Jovanovići* ne postanu novi teg na našim već punim čašama društvenih briga, strepnje, neizvesnosti... Oni po mogućnosti treba da olakšavaju taj teret na način zdravog jugoslovenskog i beogradskog otvorenog rasterećivanja (kažeš pa ti je lakše, sagledaš pa vidiš kakvi smo). I, nekome to i posluži kao korektiv za praksu, a nekome ostane samo viđenje u jasnijem svetlu. I kad to viđenje postane univerzalno, kad ga u istom trenutku sa nama prima još stotine hiljada ljudi, ono dobija značenje društvenog ventila, ne u smislu kretanja gneva, nego baš onog društvenog ventila: svi smo to sada tako shvatili, ocenili, evo, to je to.

Ne sviđa mi se u *Jovanovićima* jedino kad su preterano opori u tretmanu socijalnih razlika koje se u studijama i u drugim člancima i oštrije mogu raspravljati, a ovde deluju kao najlakša, najpristupačnija, svakom mladom satiričaru najizazovnija ravan društvene oštrice: neka deca u keceljama, neka u modnoj reviji, neki u školi za vreme pauze na pljeskavicu, neki vade sendvič hleb i mast, neki idu na skijanje, a neki nemaju... To je sigurno deo naše stvarnosti, to je sigurno ne jedna dilema, to je jaka društvena muka – socijalno raslojavanje. Ali, način kako se ono tretira kroz uočavanje samo pojavnih manifestacija, površinskih izgleda, vrlo često je na rubu...

ANA ŠOMLO: Malo je satiričnih priloga kod nas i u štampi, a Đuričić ih piše i u „Politici“. Malo ih je i na radiju. Satirički refleks koji se ovde pojavljuje, mada je ipak više humoristički, možda bi trebalo da bude ponekad oštrij i malo konkretniji. Ne bi to uopšte smetalo, tako da rizik treba uzimati, ali nikako ne davati poučan ton emisiji. Mislim da ono što našu publiku nervira u svim situacijama, naročito političkim, jeste kada se insistira na didaktici.

MIHAILO TOŠIĆ: Da li su *Jovanovići* ispolitizovana familija? To je tema o kojoj smo često razgovarali. Da li su suviše zainteresovani za politiku i da li je tematika dovoljno široka da zadrži povoljnu strukturu slušalaca koju imamo, od profesora univerziteta do seljaka i penzionera (koji nisu na kraju, naravno).

Mi imamo podatak da je ovu seriju od anketiranih radnika iz takozvane neposredne proizvodnje slušalo 71 posto, da ne propušta nijednu epizodu, što bi za svakog urednika i redakciju moralo mnogo da znači, tim pre što ljudi kažu da ne propuštaju nijednu epizodu i daju

brojne predloge za mnoge teme, među kojima je na prvom mestu odgovornost.

Mislim da je veliki kvalitet, uz sve ono što ste vi rekli, i visok stepen identifikacije ljudi sa *Jovanovićima*. Međutim, mogu li popularni *Jovanovići* biti progresivan i vredan svet u akciji, ili je to možda primitivno i pomisliti? Mogu, ali po meri čoveka, oni moraju biti propušteni kroz političko-psihološki filter autora.

P. RALIĆ: Ne treba ideologizovati, politizovati ove emisije, ali treba imati implicite u vidu. Time bi se po mom mišljenju, bogatila poruka porodice *Jovanović*.

Možda bi jedna moja mala sugestija bila da se tu i tamo, možda preko Vesne, a i preko drugih likova, ponekad ide i na ukazivanje na uzroke društvene krize o kojoj se vrlo uspešno govori, pa da se ukazuje i na one koji imaju interes, volju, motivaciju da prevazilaze korene te društvene krize. Tu mislim pre svega na organizovane radnike i na sve radne ljude koji žive od svoga rada i rezultata svoga rada. Samo oni imaju i motiv da se bore protiv krize u kojoj se ovo društvo nalazi.

Pored ovog mislim da je dobro ako bi moglo da se ide na izvesno kritičko razobličavanje naše ukupne socijalne inertnosti u društvu, te na buđenje motivacije da se prevazilazi ta inertnost koja je, po mom mišljenju, jedan od glavnih uzroka društvene krize, ta socijalna inertnost koja je posledica opet neorganizovanosti, a, verovatno, u krajnjoj liniji i posledica nerazvijenosti samoupravnih odnosa, i prevelike stihije nekih drugih odnosa koji nisu socijalistički.

PORODICA

M. MILENKOVIĆ: *Jovanovići* su najbolji kad konkretan događaj u svom porodičnom ambijentu, u svom porodičnom krugu osvetljavaju na način koji mi slutimo, ali ne možemo tačno da predvidimo zato što je autor inventivniji od nas, pa otprilike znamo kad počnu o toj temi da govore u tom pravcu, ali nas opsega i drži kako će konkretno da se odnose prema toj pojavi.

Oni su mnogo bili uspešniji, ubojitiji kad te manje nasmeju, i kad nema zapleta koji rada neta poentu. Neki gorak izraz lica, sa polusomedom, ali sa dosta unutrašnjeg napora u razmišljanju, tenzije u opredeljenju

– ko je imao pravo u tome svemu, celishodnija je i čini mi se kompletnija reakcija koju *Jovanović* izazivaju, nego smeh, dobar, zabavan, što više odgovara recimo *Veseloj večeri*. Oni moraju uvek da zadrže svoj porodični dijalog, način poverljivog i dostojanstvenog, kritičkog ali ne i razornog, ne mržnju. Kod njih nema ismevanja. Oni i kad nešto odbaciju nikoga ne obezvređuju i ta njihova posebna vrsta plemenitosti u društvenom sistemu koji je njihov, ali ne valja, i koji oni kao svoj kritikuju. Ne kritikuju ga zato što je to njima neko nametnuo, nego zato što sami vide da nas neke stihije guraju na nešto što nisu hteli.

To treba da se uvek sačuva.

RATOMIR VICO: Da li porodica treba da menja ambijent? Mislim da li ona treba da ostane u krugu svog stanovanja i „razgovaranja“. Osnovno što mi se čini jeste da treba da se menja ambijent, ili treba da se širi broj i dijapazon situacija koje *Jovanović* tretiraju. Verovatno da ja to, neka analiza bi pokazala, meni se čini da u njoj ima puno tretiranja onoga čemu su izvor novine. Mi znamo da smo imali onog popodnevnog *Pauna* i zna se da je to dobar izvor i za mnoge naše druge humoristično-satirične emisije, međutim, trebalo bi se odlepljivati od toga, jer čim nam novine postanu jedini izvor za razgovore i u životu, to ne valja, a mislim da smeta na radiju *Jovanovićima*, pa je to osnovna moja zamerka ili viđenje razvoja *Jovanovića*. Čini mi se da porodica mora da se razvija vrlo pažljivo i oprezno, bez velikih revolucija u njoj (pominju se smrt, udaje, završavanje fakulteta, promene posla i ostalo) to mora pažljivo da se radi. Zaista ne bi valjalo rušiti ono što je dobro. Ona je dobro situirana i u dobar kontekst smeštena.

To je patriotska, poštena porodica, pomalo možda patrijarhalna, konzervativna, ali ono što je u njoj plemenito, dobronamerno, treba čuvati i dalje negovati.

Đuričić je promenio rečnik sa nedostatkom možda, znanja i saznanja i poznavanja mladih, međutim, nema dovoljno onoga što je problem mladih. Ne samo kada je Vesnin rečnik u pitanju.

Nedostaje mladost s jedne strane, a s druge čitav niz onih problema u društvu koji se ovde ne nalaze, a koji jednostavno ne mogu da dođu, sem preko novina, u porodicu *Jovanović*. Jedino se bojim ako Vesna završi fakultet ili se zaposli i postane novinar, ne znam ko će onda nju da nasledi kao mlad.

Englezi na televiziji imaju „kafanu“ kao ambijent, koja traje 20 – 30 godina. Kafana dobra, ali za naše prilike mislim da je bolja porodica jer nosi ono što je poštenje... Kafana nosi ležernost, prijemčljivija je, zgodnija za vic, za ono što je opšti društveni problem kod nas u novinama. Što je nekad *Karavan Bore Oljačića* bio. Može i kafana, ali je porodica, čini mi se, za naše prilike bolja.

Ja sam upravo kritikujući neke druge stvari u programu, u pokušaju da se na satiričan način štošta zahvata, rekao da je dijalog dobra forma, pogotovo tamo gde uvek ima onoga ko će i drugu stranu stvari da daje. U tom smislu možda i porodicu *Jovanović*, ne samo sa onim jednim komšijom ili dvojicom, treba popunjavati ili je dovoditi u vezu, dovoditi u kontakt sa novim ličnostima.

M. MITROVIC: Autor je postavio pitanje: da li da *Jovanović* stare ili ne? Ovako kako je ona formulisana u vremenskom trajanju koje ima, teško može da ostvaruje paralelno uz sve ovo još i bukvalno porodični život. Ona može da traje sa ovim likovima, ako bi trajala, i 50 i 200 godina (da se učvršćuju kao tipovi). S druge strane, slažem se da je treba osvežavati kao porodicu, što je vrlo teško. Evo zašto: jedan od razloga je da će se slušaoci ipak navići na likove, na tipove i uhvatiće shemu, da kažem, i onda sama stvar već malo gubi od privlačnosti, mora da živi život porodice. Kako i koliko u onoj minuti, dva, tri razvijati i to?

Na primer, da li jedne nedelje u porodici može da se dogodi da se neko razboli i da to bude centralno pitanje, da ne bude Kosovo. Da li praviti poneki nedeljni ispad, izvod u dužem trajanju, petanestak, dvadeset minuta. Nisi sigurno uzalud postavio to pitanje bez povoda. Mislim da je tu jedina šansa, da je to dosta dobra prilika da *Jovanović* izidu iz ovih *Jovanovića*, i da jedne subote budu malo depolitizovani, da odu na izlet, brodom, vozom, da svugde štošta dožive, kao mala komedija. Ne treba da bude prava komedija, nego onako, simpatična. Ljudi koji su, eto, na izletu obišli penzionere, otišli, recimo, u Grčku, ili Arandelovac, na Adu Ciganliju itd. Tako bi mogli da napuštaju uobičajeni ambijent.

A. ŠOMLO: Veoma je dobro što postoji jedna ovakva serija jer ljudi vole da slušaju, da znaju da će se u isto vreme sresti sa nekim koga znaju, ko im je blizak, a *Jovanović* su to sigurno. Mislim da oni treba da zadrže apsolutno ovu formu, ovu minutažu i ovaj vremenski termin, da je jedan od elemenata njihovog uspeha upravo to. Kao što smo voleli da slušamo Duška Radovića sa *Beograde, dobro jutro*,

tako u 3.30. dok ručamo, volimo da slušamo *Jovanoviće* i pratimo njihov komentar na ono što se zbiva.

Mislim da ne treba da menjaju svoja godišta jer ne primećujemo da starimo ni mi sami, od juče do danas. Setite se Julije Džons u stripu. To je devojka koja je godinama bila devojka i ništa joj nije smetalo što mi starimo a ona ostaje mlada. Mislim da su likovi i psihologija srednje generacije, možda i starije, ono što smeta *Jovanovićima*. Ja sam zapazila po tome kako reaguju mladi od 20 godina, nije to njihov rečnik. Nisu to ni njihovi pogledi na svet, ono što je bitno, psihologija. Mladi su veoma oštri i baš između Melanije i njih može da se stvori jedan mali konflikt u mišljenjima, u stavovima. Menjamo sheme, razne programe, tako da ono što traje i ima svoju stalnu publiku, dogod može da traje, dogod je autor spreman da piše, treba svoju formu da zadrži, ona ne opterećuje, ne razvodnjava, ima esencijalnost koja je neophodna i mnogim drugim programima.

R. ĐURIĆ: Ja takođe mislim da ovi *Jovanovići* ovakvi kakvi su treba da traju i da traju dugo. Oni moraju da imaju nove ličnosti koje će voditi računa o promenama u našem društvu, u žargonu i svemu što čini svakodnevicu, ali znajući ono što se dešava u mojoj porodici, ne mislim najužoj, nego široj, u mom komšiluku, *Jovanovići* su postali neka svakodnevica, nešto kao dobar dan, nešto kao *Živeo Prvi maj*, nešto na šta su se ljudi privikli, što očekuju, što živi, traje i što bi trebalo da ostane.

BRANISLAV ĐURIČIĆ: Sluša to takozvani stariji svet. Svestan sam i svoje autorske nemoći da *Jovanoviće* mnogo osavremenim i svoje autorske nemoći da eventualno nešto bitnije menjam u pogledu tema i dilema mlađe generacije. Probao sam to više puta, ali nije valjalo.

Kad pažljivo slušam često osetim Zorana Radmilovića kako ubaci neku reč, proba da omekša nešto što sam ja nasilno rekao, nešto što njemu ne leži, jer on je glumac sa fantastičnim nervom i tačno zna da je on vodoinstalater i da ne može nekakva moja politizovanja koja pokušavam da ubacim, kroz svoj lik da da. Zato mi je utoliko teže i mislim da bi to bilo falš, da probam da pišem nešto što nije moje, u šta nisam dovoljno upućen.

Ukoliko ova serija ima slušanost kod generacija, recimo od 40 godina pa nadalje, neće li ova generacija koja dolazi u te godine, kada to drugi bude pisao, prihvatiti neke druge sadržaje? Znači da će zajedno sa generacijom koja odlazi odlaziti i ovo.

„JOVANOVIĆI“ U DRUGIM MEDIJIMA

A. ŠOMLO: Ja ih slušam, bez obzira što ih čitam, ja ih čujem. Ipak je radio nešto posebno. Svakog dana podešavam svoje vreme da ih čujem.

R. ĐURIĆ: Ja sam knjigu čitao slušajući, možda je to knjiga koja se tako čita. Mislim da nije promašaj izdavanje ovakvih knjiga.

M. MITROVIĆ: Nas zbunjuje što je tamo efekat bolji, ali Bane piše za radio. On je probrao šta može da uđe i u štampu. Procenu može da trpi samo poređenje radio – knjiga. Ali, ako se knjiga opremi itd., i ako računa i sa radiom, velika je dobit. Ako bi jednog dana to isteklo i proteklo, ostaje i kao dokument.

B. JOVANOVIĆ: Bilo bi bolje za autora da se nađe spoj između onog što je pisan tekst i onog što je radijska emisija. To je bila ideja u početku, pre nego što je uopšte počela emisija. Da li je sada moguće to ostvariti, to je druga stvar.

R. VICO: Čini mi se da *Jovanovići* nisu za štampu. Znam da su mnogi razmišljali da *Jovanoviće* prebace na televiziju. Pa sve se može, ali onda to treba da bude neka druga porodica. Ovakva kakva je, treba da ostane.

BUDUĆNOST SERIJE

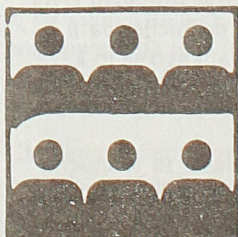
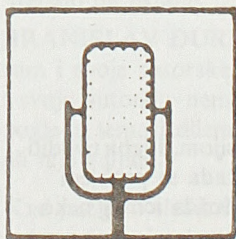
P. RALIĆ: Verujem da nema zasićenja ovom emisijom. Treba uvoditi nove likove i nove teme iz naše svakidašnjice i tada se problem zasićenja, po mom mišljenju, neće postavljati. Možda ići na neko radio-osavremenjivanje u pripremi epizoda.

Važan je sadržaj i njena poruka. I u tom smislu će se produžiti život ove emisije. Ne treba ni trošiti vreme oko njene definicije: da li je satirički komentar ili nešto drugo. Važno je da ona, kako se to kaže, obavlja dobro svoj posao, radiofonski posao, društveni, idejni, estetski, satirični i književni.

G. BANOVIĆ: Vidite ove hiljade i hiljade slušalaca, to je moćna armija koja podržava *Jovanoviće*. Mi možemo da govorimo što god hoćemo: valja, ne valja, ovo, ono, ona drži, vuče.

Neka oni ostanu tamo u onoj svojoj kućici na Voždovcu, ne mešati ih sa tragedijama. A o zasićenju nema ni govora. Ono što je život, to ne može nikad da prevrši meru. Ni naša deca, naši unuci, neće toga biti zasićeni.

Za časopis priredio
Mihailo Tošić



Esma Hadžagić

TELEVIZIJSKO VIĐENJE SVIJETA

SPEKTAKL SVAKODNEVICE I SLUČAJNOSTI

Na Zapadu već ustoličene sociologije masovnih komunikacija, bez obzira na svoje specifične, pa tako i različite znanstvene orijentacije, ekspliciraju tvrdnju da televizija transformiše stvarnost zadržavajući pri tome samo ono slučajno i spektakularno. Kod nas, kažu, svaki stariji „novinarski vuk“ podučava mlađe kolege tom mukotrpnom poslu polazeći od tvrdnje da nije vijest da je pas ugrizao čovjeka, već je vijest da se desilo obrnuto. I tako „teorija senzacionalizma“ i njena praksa nastavljaju da žive i u novim uslovima, istina nešto više podrazumijevajuće nego eksplicitne, više skrivene nego javno opredjeljujuće, sa polaznom premisom požrtvovanja onih koji vam objelodanjuju vijesti da *za nas* pronalaze sve, pa i one momente za koje vjerovasm da su stvari s onu stranu realnog i učinci nesagledive moći prirode. To privlači pažnju gledališta (u slučaju televizije). Znanstvenici, prvenstveno iz oblasti psihologije, tu privlačnost pokušavaju objasniti tvrdnjom da se takvim informacijama spektakla i slučajnosti gledaocu pruža lažan osjećaj da prisustvuje nečem što nije svakodnevno, što nije ukliširano, što nije čin svakodnevnog umiranja. I dok gleda, a i sluša, o tom slučajnom i spektakularnom, gledalac biva neposredno „pogođen“ u svojoj osjećajnosti i čula mu drugačije, samovoljno, rade nego uobičajeno, svakodnevno. Poslije toga neposrednog dejstva „izvora fascinacije“ može da „proradi“ i intelekt i da se racionalno odupre predašnjem stanju, može čak potpuno da ga negira dovodeći ga u vezu s realnošću, ali „sladak osjet niskog udara“ ostaje i pamti se, i nikada nismo sigurni da ćemo taj „slučajni spektakularni“ događaj, interpretiran od strane televizije, uvijek istovjetno promišljati i kasnije, dakle isto, bez obzira na situacije u kojima se nalazimo i trenutačna stanja emocije i duha. To se odnosi kako na one „televizijske događaje“, odnosno događaje

transformisane od strane televizije, koji pripadaju dogđenoj tragediji, kořmarnim situacijama ljudskog opstojanja, tako i na moguće, svakodnevne, ne-ispadajuće-iz-šablona događaje u sadržinskom smislu. Što se tiče ovih posljednjih, tu se u ime naročito angažmana u pronalaženju sitnih slučajnih ali spektakularnih pojedinosti, skrivenom porukom, kako je naziva Adorno, mogu „prokrijumčariti“ putem atakovanja na podsvijest takve „pouke“ koje zadiru u same osnovne vrijednosti društvenog sistema. Ako se, za primjer, u jednoj televizijskoj dokumentarnoj emisiji o istorijatu tramvaja u jednom gradu¹ na već uobičajen način priča o tom prevoznom sredstvu, njegovim počecima, modernizaciji i tako redom, a onda se vrlo efektno, kao uzgred (da bi spektakl slučaja došao do punog izraza) ubaci vijest da je jedan stari žitelj tog grada, prilikom prve vožnje tramvaja na električni pogon, pokušao „uhvatiti struju u neku svoju posudu“ tako što je dugačkom metalnom šipkom dotakao visoko postavljene provodnike električne energije, te da je naravno poslije toga nađen u nesvijesti, onda se jedan uhodani tok informacije prekida ovom nenadanošću i može se desiti da se cijela informacija, odnosno emisija, samo po toj nenadanosti i pamti. Međutim, poslije toga neposrednog doživljaja „izokrenutosti“, intelekt (da li baš svaki) stavlja taj „skok izokrenutog“ u kontekst svega rečenog, u kontekst namjere same emisije, njene namjene, možda i povoda, u kontekst recimo nekog jubileja, pa polazeći od spoznaja o istorijatu te institucije, o istoriji grada, spoznaja o recidivima građanske misli o življu tog grada – promišlja „slučajno naveden slučajni događaj“ (da li se stvarno zbio stvar je autora emisije) – jer sasvim se lijepo moglo i bez njega – te na kraju može da ima sve pretpostavke za zaključak da je i to „nizak udarac u osjećaje“ – dalji, ali mnogo perfidniji atak na življe tog grada kojim se implicira njihova neobrazovanost do sljepoće, odnosno afirmiše zatucanost, konzervativnost i navika krađe do same bolesti. Sekundarni doživljaj te informacije u tom slučaju biva potpuna negacija primarnog, ali se upravo po sekundarnom primarni pamti. Sve to u nekoj drugoj sredini bilo bi primljeno kao duhovita dosjetka autora da inače uobičajeni tok priče učini zanimljivijim. Međutim, radi se o jednom miljeu i njegovom življu o „djedama s Baščaršije“ koje je građanska stereotipija gledala

1 Dokumentarni film Pjera Majhrovskog o sarajevskom tramvaju, snimljen 1965. godine, često repriziran u televizijskom programu, između ostalog i oktobra 1980. godine.

samo i isključivo učmalim. Autor je tako, svjesno ili nesvjesno, mada Bosanac, taj građanski „manir“ već osvjedočen u literaturi, filmu i drugim sredstvima kulture – prenio i na televiziju kao novo sredstvo – suprotstavljajući novo, tehniku i progres „tamnom vilajetu“, u neodrživom kontrastu crno-bijelo. A istorija je pokazala (bar što se BiH i njenih naroda tiče) da je to osnovica za „nadgradnju“ u smislu paternalizma i kolonijalizma. U ovom slučaju se jasno pokazuje šta znači ona sintagma o specifičnim uslovima razvoja jednog ili više naroda i kako se, čak i na izgled neobaveznoj formi jedne svečarske televizijske emisije, mora biti veoma opreznim u doticanju date problematike, odnosno eliminisati mogućnost višeznačajnog tumačenja jedne poruke iz osjetljivog područja.

Drugi je problem slučajeva spektakla o ubistvima, pokoljima, masovnim masakrima, sudarima automobila, rušenjima aviona, zemljotresima i slično, što svaka televizija pažljivo odabire i prikazuje. Po Žanu Kaznevu televizija time jeftino pruža iluziju emancipacije. Emancipacije – od čega ili čega! Prvo, naše moderne emancipacije od tabu događaja za naša prijetihoda koja su bila toliko „nazadna“ da su sve slične događaje brižljivo ćutala ili priču o njima branila, da se ne bi u masi širio osjećaj dezintegriteta svake ličnosti ponaosob. Da, šta se to mene ili nas tiče što je „tamo neka“ vjerska sekta organizovala „spektakl“ masovnog samoubistva svog članstva, ili što je „neki“ na smrt osuđeni zbog silovanja četvorogodišnjeg djeteta pobjegao iz zatvora. Moderan i razvijen svijet, obrazovan i emancipovan govori o tim događajima, zna njihove najupečatljivije (ujedno – najgnusnije) momente, jer ne želi, kao u prošlim decenijama i vijekovima, ćutati o tome. Samo, pitanje je – kako da živimo sa tim informacijama i saznanjima njima podstaknutim!

Osim toga, moderno doba sa istom takvom tehnikom i načinom života, urbanizacijom i modernim stresovima neminovno rađa i moderne poroke i moderne načine umiranja i smrti. Automobilske nesreće odnose godišnje ljudskih žrtava kao jedan „solidan“ rat. Da, svaka civilizacija je imala svoj danak. Ljudi su odvajkada jedan dio svoje proizvodnje usmjeravali na oruđe i oružje za svoje uništenje, ali im to nisu bila sredstva za svakodnevno življenje. Za te „stare“ i smrt je bila ritual, a mi od svakog dana taj ritual pravimo.

Koji to televizijski studio neće prihvatiti da emituje, „prenese“ aktuelnosti! Događene kataklizmične situacije će čak značiti dodatne napore ljudstva televizije (ekipni odlazak u neku daleku zemlju),

nekad i pohode vezane s nesigurnošću po goli život (ekipa na tlu „koje stalno podrhtava“). Televizijski studio hoće da ima vlastitog izvjestioca iz nekog grada kojeg zbog zemljotresa više nema. Ali, kao što su to već odavno utvrdili teoretičari televizije, od tehnike prikazivanja i dramatizacije jednog istog događaja, zavisi hoće li ta informacija postati „spektaklom ritualne sveprisutnosti“ ili informacija koja neće iz dogođenog praviti „spektakl slučajnog“ – približavajući tu kataklizmu osmišljeno nama, čineći je mogućom nama i na taj način stvarajući osnove za lično promišljanje i spoznaje gledaoca. To će ujedno biti i osnova za realizaciju propagandne poruke, nužne u takvim situacijama (stanje pomoći, solidarnost u svim vidovima). Međutim, po onome što vidimo da se upriliči takvim povodima, vidljivo je da se ponajviše upražnjava prvi navedeni način – „traže se“ brojke umrlih i užasavajuće slike mrtvih pod sraslim blokovima spratova kuća, slike užasa koje tu smrt ne stavljaju u kontekst koji bi se doticao svakog od nas pojedinačno. Ili, kako je to na licu mjesta, u El Asnamu 1980. godine doživio specijalni NIN-ov izveštač Miloš Vasić: – „Zbog lepog vaspitanja (u najgrađanskijem smislu reči) koje se mršti na neprijatne stvari, govorna i pisana štampa zagađena je banalizacijama ljudske patnje, takozvanim ‚karasevdahom‘. Svi unesrećeni su heroji, sve vlasti su mudre i snalažljive, a ovamo je reč o šoku, patnji i tragičnoj konfuziji. O ljudima koji, srećom, nisu ni od mramora, ni od čelika. Umjesto da govore ljudima o ljudima, izveštači kao da su na groblju, kao da drže dosadno posmrtno slovo daljem rođaku za koga nikad nisu marili. Čast izuzecima, naravno. Umesto da budu informativni, oni su srceparateljni; umesto da su objektivni, oni se trude da na silu boga budu dirljivi; umesto da njihov izveštaj bude potpun, on je morbidni kič.“² Nesreća je sinonim za vijest, nastavlja Vasić interpretaciju nekog svog kolege da bi zaključio kako je za dva stoljeća postojanja štampe ona od čitaoca napravila „krvožedno biće“ a čitalac od reportera mrtvozornika svijeta: „Zašto ljudi ne traže vesti o sreći?“

Videnja kakva posjedujemo, kakvima nas uče, a televizija ih obilato koristi i iščiljuje do estradnog spektakla su nužna za sigurnost koju svako oko sebe i svi u cjelosti u nekim ispoljenjima gradimo. Svaka gradnja zida podrazumijeva tačno isplanirani poredak, količinu i kakvoću potrebnog materijala. Gledati sebe i svoj okoliš u kontinuitetu povijesnog pretpostavlja promišljanje i mučninu od

2 Miloš Vasić, „Između mrtvih i živih“, NIN, 2. novembar 1980, Beograd.

spoznaja i cikličnih trenutaka zrenja intelekta. To je i bolest na smrt, bolest od dovođenja u upite svega, i samog svog opstojanja, nesigurnost u to da uopšte jesmo, bolest prema kojoj je smrt „zelen vijenac“. Sigurnost pruža prebivanje u datom poretku stvari i njihovim vrijednostima, u uvjerenju da živimo u „najljepšem od svih svjetova“ (Volter). Otud i nije slučajno da se, kao i drugim sličnim sredstvima, i televiziji među prvima aplicira svojstvo sredstva informacije, sredstva u datom poretku, *in formatio*. Biti, dakle, u poretku, a spektakularne „izbačaje“ činiti samo onda kada treba još više i na drugi način dokazati ljepotu tog poretka (ako hoćeš da znaš kako je *tebi*, uključi televizijski aparat). „Zadržavajući arhaični strah od nespokojstva pred neuobičajenim, savremeno čovečanstvo stvara sebi iluziju da gospodari svojim istoricitetom“.³

Prastaru metafizičku osobinu čovjeka da nalazi načine kako bi lakše prihvatio sopstveni položaj nije moguće afirmisati u vrtoglavo brzom pomjeranju granica mogućeg. Kako ukorijenjeno opstojati ako je sve znano i neznanu i istovremeno moguće i nemoguće. Zbog toga je jedino moguće primiti informaciju izvan ustaljenog poretka stvari (nazovimo je eksformacijom), posebno jednu takvu informaciju iz onog područja tragičnosti života, samo iz ograđenog prostora i udobnosti intimiteta stana u kojem sve teče uobičajeno. Željati vidjeti neuobičajeno (ali samo vidjeti, ne živjeti, ne biti u, ne sudjelovati) jeste planirano zadovoljstvo gledanja nemogućeg i neuobičajenog, uz istovremeno odbijanje njegove veze sa vlastitim postojanjem, često čujno u izrekama „tamo je negdje bilo“, „prikazivala je televizija“. To je želja za izmjenom, no bez ikakvih posljedica po ustaljenost reda stvari i hijerarhiju vrijednosti. Kataklizma se može „primiti“ ako je ona tamo-sada, ne pomišljajući istovremeno na njeno prisustvo ovdje-sada. To ponekad može da ide do same zlurade otupjelosti na nesreće koje se svakodnevno oko nas dešavaju (zašto ne volimo govor o sreći).

Kako na naš način, a televizijski, reagovati na kataklizmične situacije? Postojeća rješenja u svijetu, svojstvena određenim društveno-političkim sistemima, u globalnoj nekoj podjeli su dvostrana – ćutati o svemu i od svega praviti spektakl. Šta bi za naše uslove bila svrha jedne televizijske emisije (programski blok je nevažan) u kojoj bi se govorilo o dogođenom zemljotresu? Vjerovatno

3 Žan Kaznev, „Televizija i poredak vrednosti“, „Treći program RTB“, leto-jesen 1977, str. 448.

u tome da se: prvo, informiše javnost o tome da bi; drugo, mobilisati organizacije, zajednice i pojedince za pomoć, čime bi; treće, ta emisija pomogla stvaranju čvrstih mostova među narodima, što je sve skupa; četvrto, realizovana politička, društvena, kulturna i etička funkcija emisije u datoj situaciji. Ako se te nabrojene funkcije televizije izgube, data informacija postaje kao film *Krici iz savane*.

Uopšte, kako možemo opstati u integritetu ako se u najvećem dijelu televizijskog programa, bez obzira o kojem se programskom bloku radi, *explicite* ili *implicite* govori i slikom predočava ova ili ona tragedija, haotična stanja, problemi svakojake vrste, otvorena pitanja bez naznake rješenja, ako nam se implicira osjećaj krivice za sve zbiveno, upozorava na prastari istočni grijeh čovjeka i tako redom. U toj pritiješnosti tradicionalnog mentaliteta i obzorja, proistekloj još iz davne religije, jesmo li skloni zaboravu da je svaki dan što i život u cjelosti, pa da prema tome ne može biti podjele na dane isključive brige i dane isključive sreće. Jer, volimo samo o praznicima govoriti o lijepom i dobrom. Nije tu u pitanju samo televizija, niti bilo koje drugo sredstvo ni informisanja ni kulture. U pitanju je ukupnost jednog mentaliteta, nazovimo ga civilizacijskim, koji je istorijski definisan. Pozivati na njegovu promjenu bilo bi ravno gestu vapaja pustinjaka. Promišljati o njemu iz jednog drugog obzorja, iz jednog negativnog odnosa, mislim, ipak, da nije.

GLEĐANJE – VIĐENJE NA DALEKO (TELE-VISION)

Putem televizije čovjek se približava cilju da sav čulni svijet još jednom posjeduje u odrazu koji dopire do svih čula, snu bez sna...⁴

U početku televizija bijaše čudo, ponajprije tehničko. U tom svojstvu ona je strahovito brzo, nenadano, ali i neosmišljeno na znanstvenom nivou, opkoračila svakodnevicu ljudskog življenja. Tek u zamašnoj fazi toga opkoračenja iritirale su se intelektualne snage kako bi nešto novo, tako naglo ušlo u kolotečine egzistencije, pokušale da objasne. I tako, od samog početka „teorije o televiziji“, bila su prisutna dva suprotstavljena gledišta o ulozi novog medija, skoro uvijek kaskajuća za praktičnim njegovim ispoljenjima.

⁴ Teodor Adorno, „Dva eseja o televiziji“, u: *TV kao medij*, „Svjetlost“, Sarajevo, 1978, str. 24-25.

Po jednoj globalnoj podjeli, prihvaćenoj u svijetu, teorije o televiziji se, prema svojstvima koja autori daju tom mediju, mogu distingvirati na optimističke i pesimističke. Naravno, sama podjela proizvod je stranih, ponajprije zapadnjačkih teoretičara, s obzirom i na tehničko i na zakašnjenje u elaboraciji tog fenomena u našoj zemlji.

Neminovno je općinjavajuće djelovala činjenica da se u kućnim papučama čovjek može „sresti sa svijetom“. A to je onda značilo „probuditi se u svojoj radoznalosti“, osješanjima, biti u svijetu aktivno. Prevedno na jezik funkcionalnosti – u tom novom sredstvu se gleda instrument sveprisutnog socijalnog i kulturnog progressa, pa se shodno tome posebno ukazuje na televiziju kao „prozor u svijet“, treće, elektronsko oko koje proširuje naša saznanja, upoznaje narode i daje uslove za njihovo međusobno razumijevanje, obrazuje narod i navodi ga na razmišljanje i mijenjanje navika; univerzalni zabavljač, informator, istraživač, popularizator, politički komentator, dramaturg; sve svima čini dostupnim i direktno prisustvujućim; sve u svemu, najpogodniji i najefikasniji oblik demokratizacije kulture i ujedinjenja čovječanstva.

Nešto duhovniji promatrači tog novog fenomena *novuum organum* koji bi da ujedini svijet, u televiziji vidješe poziv da se napusti usamljenost i na najpogodniji način spozna svijet u svoj njegovoj kompleksnosti i raznolikosti, kako bi se svijet počeo pretvarati u „globalno selo“, a ljudi ujedinjavati u „opštoj kosmičkoj svijesti“ (Makluan). I tako termin „televizija“, sročan od strane nekog francuskog knjižara koji je pod njim svrstavao publikacije u kojima se govori o električnom prenošenju slike na daljinu⁵ postade sredstvo viđenja, gledanja i sagledavanja na daleko, proširenja ljudskih horizonata i stvaranja „razumnog ujedinjenja čovječanstva“.

S druge strane, opovrgavanje svega prethodnog teklo je naporedo na dva plana, i tehničkom i onom koji proizilazi iz shvatanja o društvenom kontekstu toga što „televizija čini za ljude“.

Stalno postavljanje svjetslosnih utisaka na mrežnjaču oka, svakog dvadesetog dijela sekunde, usljed nesavršenosti ljudskog oka stvara iluziju pokreta odmah poslije prijema miliona tačaka od kojih se sastoji televizijska slika. Negativnosti sagledane u samoj tehnologiji televizijskog ispoljenja i toliko predodređene samom mediju da ga u cjelosti određuju, navele su Džeri Mendera da napiše svjetski bestseller

5 Prema knjizi Ruderija – Fanelija, *Tv kamere u eter*, „Epoha“, Zagreb, 1962, str. 15.

Četiri argumenta za ukidanje televizije, pri čemu je prvi argument da televizija nudi nadomjestak doživljaju samim tim što neko umjesto nas izabire šta ćemo doživjeti, u kakvim ćemo se pojmovnim okvirima kretati. „Ono što ćemo saznati suženo je na ono što oni (ljudi koji kontrolišu televiziju) znaju, a zatim se još dalje sužava na ono što su oni odlučili da će nam poslati kroz taj svoj instrument“. Interpretacija i opis svijeta tako se nameću kao doživljaj, odnosno neposredno doživljavanje se gubi u korist posredovanja u doživljavanju. Pritisnut tim svakodnevnim bombardirajućim nametnutim doživljajima, njemu izvanjskim, čovjek (gledalac) pod nevidljivim pritiskom gubi vremenom osjet za razlikovanje realnog i nametnute slike, i da bi se uopšte održao kao jedinka, počinje u te slike vjerovati. Gubi se, dakle, iz vida činjenica da sve što vidimo i sve što čujemo jeste montirano.

Televizija u tom slučaju više nije „prozor u svijet“ nego filter koji propušta samo određeni pogled na život, periskop pojedinca u društvenom okeanu, kako to vidi Abraham Mol, a mnogi drugi vezuju za fenomen bjegstva od stvarnosti.

Razmišljajući o televiziji gotovo svi teoretičari koji se bave ovim fenomenom identičnog su mišljenja o njenoj pravoj i prvoj značajki – aktualnoj sveprisutnosti, tom *ovdje i sada*, koje se bar događajno, brzo i iznenađujuće mijenja od sekunde do sekunde, tako da oko jedva stigne da sve dato, izneseno, registrira. Tako je prva osobenost televizije „direktno, sada i tu“ servilno ponuđena fiktivna datost za koju nam se daje iluzija posjedovanja. Čovjek-gledalac je tu onaj koji lebdi između bombardujućih informacija, informacija iz „škole života“ i onog svog, nikada možda probuđenog stanja u kome nastaju razmrvljenja zbog prevelike nesaznaje onog oko i u nama, kada svako postaje svoj okean izopćen iz stvarnog – zbog nevremena u stvarnom. Pitanja tada ostaju s onu stranu – a onamo – iako nisu mijenjala svijet bar su pitala o njegovoj promjeni, te tako postala vječni sinonim čovjeka. Nestajanje upita jeste nestajanje prvotnog sa čim se sve ostalo dovodi u odnos. To znači da individualitet postaje ogoljeli predmet diktiranog oblikovanja u ime, kako bi to rekao Edgar Moren, duha modernog vremena u kojem nismo i ne razumijemo ga, i prošlog koje možemo samo osjećati. Kult uniformnog, istoznačajnog izobličuje svaki znak, te mitsko iščezava, a mit postaje samo svakodnevno bivanje.

S tim u vezi to sveprisutno, direktno učešće i viđenje samo je izokrenuta slika svijeta, ideologija kao iskrivljena svijest, a svojom životnošću posebno privlači Adornov stav da realitet naturen putem televizije u stvari jeste potureni smisao svakodnevice, odnosno iluzija stvarnosti u koju je veoma lako prokrijumčariti ono što je probitačno za realni svijet. To znači da je viđenje na daleko samo iluzija viđenja, sveprisutnost samo viđenje viđenja, moguća interpretacija gledaočeva samo interpretacija interpretiranog. Sliku koju autor neke televizijske emisije pravi (a pravi je na osnovu vlastite interpretacije svoje društvene funkcije), gledalac doživljava kao sliku slike. Time smo dotakli već klasično poređenje televizijskog gledaoca sa čovjekom većine Platonove *Države*. I dok drugi ne zaziru od direktnog poređenja u tom domenu, dotle Žan Kaznev taj svojevrсни teatar sjenki proglašava sebisvojom igrom, voljenom od strane mnogoljudnog gledališta. Mi znamo, veli Žan Kaznev, da događaji koje na televizijskom ekranu posmatramo nisu istiniti „u izvjesnom smislu“. Ali, volimo tu neistinu „možda upravo stoga što nas ona u jednom trenutku lišava kontakta sa realnošću“⁷, realnošću koja je, manje-više svi znanstvenici se slažu u tome, represivna u tolikoj mjeri da će se prije prihvatiti iluzija nego realija (dajte nam laž da ne bi umrli od istine).

Ovakav stav Žana Kazneva o televizijskoj izokrenutoj slici stvarnosti kao igri kojoj se rado prepuštamo, previđa istinska obilježja igre kao stvarnosti za-se s onu stranu realija. I upravo je indikativno da to svojstvo igre Kaznev ponajpreje vidi u informativnim i zabavnim priložima, upravo onim ispoljenjima televizije koji su najviše podložni idelologizaciji, totalitarizaciji, fetišiziranom kolektivizmu, često pripadajući odnosu „između euforije i beznada“. Naprotiv, zasigurno je da se područje televizijske informacije, zbog same svoje funkcije u društvu, ne može zasnivati na pravilima igre, nego mora stalno bivati u datom poretku stvari, u funkciji određenih mu ciljeva. A igra nema funkcija osim želje da traje.

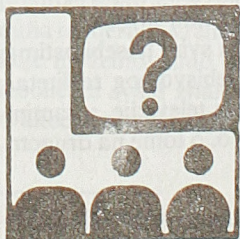
Funkciju igre televizija može realizovati u zasebnim svojim specifičnim ostvarenjima, pravljenim u skladu sa svim posebnostima svog izražaja i mogućnostima gradnje novog sebisvojnog realiteta. Govorim time o području umjetničkog ispoljenja televizije, a samim tim o mogućnosti njenog estetskog ispoljenja. No, o tome na drugom

7 Žan Kaznev, „Televizija i poredak vrednosti“, „Treći program RTB“, leto-jesen 1977. str. 465.

mjestu. Treba još kazati da je nužno ostaviti po strani stavove Kazneva i drugih sličnih mislilaca koji tu televizijsku iluziju stvarnosti proglašavaju igrom, potpuno previđajući klasni karakter svakog modernog društva i svih institucija u njemu. A televizija jeste institucija u društvu, odnosno institucija društva, bilo da joj pridajemo klasično obilježje informacija – zabava–pouka, ili da u njoj gledamo uticajno ili najuticajnije sredstvo kulture, ili čak da govorimo o mogućnosti njenog estetskog ispoljenja.

Klasni karakter savremene političko-sistemske organizovanosti podrazumijeva bivanje u funkciji ostvarivanja i neposrednih i dugoročnih interesa vodeće klase ili sloja. Utoliko istine realiteta možemo promišljati samo u određenom dobu i prostoru. To isto se odnosi i na sliku svijeta „emitovanu“ putem televizije. Prema tome jedno određeno „televizijsko viđenje svijeta“ može izrastati iz ideologije datog političkog sistema (i ideologije kao iskrivljene svijesti). Druga je stvar ukoliko se osnovni instituti te ideologije malo ili nimalo bave televizijom, ostavljajući je po strani kao efemeriju. Ali i u tom slučaju ljudi koji stvaraju program polaze od vlastitih klasnih ili slojevskih, vjerskih, nacionalnih i drugih sebi-pripadajućih osnova. Ako je televizija stvarno ukomponovana u dati sistem odnosa u društvu onda će slika stvarnosti koju ona daje biti slika stvarnosti vodeće snage društva. I dalje, od toga koliko je taj dati sistem odnosa u društvu demokratski ili nije, zavisiće hoće li ta slika biti sjena pečinskog čovejka ili kreativni impuls za mijenjanje vlastite situacije što koincidera sa mijenjanjem i društvenih odnosa.

U odnosu na to, televizijska slika svijeta u našoj zemlji bi zbog specifičnosti samog našeg političkog sistema socijalističkog samoupravljanja, zbog specifičnog načina učešća najširih snaga naroda u odlučivanju, morala imati i svoja specifična obilježja: ne ona zapadna (kojima smo, čini se po programima, sve više skloni), i ne ona istočna (koja u našim programima rijetko možemo vidjeti, najčešće u formi estradnog optimizma) nego specifična – jugoslovenska.



IZMEĐU SVIJESTI I EGZISTENCIJE

Džeri Mender bi vjerovatno ovako započeo savremenu verziju Platonove pećine. Zamišljam ljude zatvorene u dobro osamljenim stanovima i sobama, prikovane uz televizijski aparat, kako na hiljade različitih mjesta (stanova) u istom trenutku njih na milione, gledaju u istovjetnu sliku i tu sliku nazivaju imenima realnih stvari... Shvativši tako čin prisustva uz televizijski aparat kao sjedinjavanje izolacija, a pridodavši tom činu pasivnost s ove strane ekrana i efekte uljepšavanja s one strane ekrana, Mender je imao sve razloge za zaključak da je televizija stvorila idealne preduslove za manipulaciju mase gledališta, afirmišući i obogaćujući procese posredovanja između ljudi i prirodnog (nepotrošačkog) doživljavanja realnog okoliša. Princip opšteg materijalnog blagostanja ljudi u masi podrazumijeva i robnu kolonizaciju svega, pa i onoga što se zove područjem duhovnosti, saznanja i opažanja, a počinje robnom kolonizacijom doživljaja. Robni i potrošni karakter svega čini da uz televiziju trošimo slobodno vrijeme, vrijeme za porodicu, za ličnu kreaciju, trošimo televizijski program, trošimo prijatelje, poznanike, komšiluk, i konačno trošimo električnu energiju. Kao najsavršeniji proizvod kulturne industrije (kako je vidi Adorno) televizija svoj proizvod donosi direktno u kuću potrošaču. I kao što je čovjek stvoren od „boga po božijem obličju“, tako i taj proizvod mora da bude sličan samom konzumentu, pošto sa različitošću on ne bi mogao opstati, odnosno ne bi je mogao pripisati sebi. „Sve se pojavljuje tako kao da pripada njemu, jer on sam ne pripada sebi“ (Adorno), Svatajući televiziju kao tehnički najsavršenije sredstvo udara u podsvijest čovjeka-gledaoca, sredstvo koje manipuliše prirodnim i naučenim osjećanjima krivnje čovjeka (u nedostaku „pouzdanog“ načina vrednovanja gestova i čini, nestabilnih normi i vrijednosti – a svega toga dovedenog u odnos prema spoznaji da je čovjek odgovorno misleno biće – kako da se bude uvjeren u ispravnost vlastitog činjenja), Adorno u tom tehničkom izumu prevashodno vidi sredstvo sveopšte ideologizacije i manipulacije masama, u cilju održavanja velikog *status quo* forma svijesti današnjeg društva. To pretpostavlja sagledavanje televizije unutar cjelokupnosti određenog društvenog sistema, što znači da budućnost televizije zavisi od cjeline društvene situacije i odnosa u društvu. Isto tako, održavati nepromijenjenim društvene odnose podrazumijeva stalno „vježbanje konformističkog ponašanja“ i cenzurisanje nepoželjnih „iskakanja“

iz postojeće „službene“ interpretacije svijeta u kojem ne egzistira ništa duhovno što se ne može posjedovati. Iskrenja ljudskog nezadovoljstva, potisnute želje bivaju „umotani“ fetišom robe. Sve se može posjedovati, osim vlastitog integriteta – ličnost se ne može konstituisati. Pa pošto se kolektivnost izgrađuje po istovjetnoj osnovici posjedovanja (roba) koje je postalo fetišom, to se uopšte mogućnost ljudske komunikacije i zajednice zasniva na fetišiziranom kolektivismu. Televizijski sadržaj, u kojem je već sadržana njegova interpretacija od strane autora date emisije, podrazumeva posjedovanje istog stava gledalaca u većini. Protivna situacija je ravna ekskomunikaciji (1. „Dobra bijaše sinoć ona drama!“ 2. „Ne mislim tako. Naime, ukoliko...“ 1. „Ti to nisi dobro shvatio“). Zašto i čemu promišljanje, ako je interpretacija sama sobom data. „Ponavljanje, sličnost i prisutnost moderne masovne kulture imaju za cilj da dovedu do automatizovanih reakcija i da oslabe snage individualnog otpora... ,poruka' prilagođavanja i poslušnosti bez razmišljanja izgleda da je danas dominantna i opšta“.

I Denis Mek Kvejl kao najvažniju posljedicu postojećeg načina upotrebe sredstava masovnih medija navodi takav snažan uticaj na ljude kakav nije poznat do sada u istoriji, uticaj koji se zasniva na težnji homogenizacije. Homogenizacija pri tome ne polazi od samih masovnih medija nego od formiranih ili neformalnih kontrolnih mehanizama nad samim sredstvima *mass media*, te u tom slučaju mediji stvarno odgovaraju značenju svog imena – provodnici, sredina kroz koju se nešto provodi. Mek Kvejl vrši razliku između homogenosti i uniformnosti, vezujući prvo za prisustvo jednoobrazne slike svijeta, upućene svoj različitosti gledališta, ali i za nestabilnost osnovnog toka informacija na kojoj se homogenost zasniva, dok u uniformnosti vidi rezultat usvajanja tradicionalnih vrijednosti i stavova. No, suštinska razlika, kako se čini, ovdje jeste samo u dužini valjanosti usvojenih vrijednosti i stavova, s obzirom da se ovi usvajaju i posredstvom te jednoobrazne slike svijeta.

Te vrijednosti i stavovi, formirani slikom svijeta masovnih medija, posebno televizije, impliciraju jednu novu totalitarnost koja se, kako veli Markuze, ne oslanja na terore poznate u istoriji totalitarizma, nego na novu vrstu „skrivenog“ terora putem stvaranja, a potom manipulisanja lažnim potrebama savremenog čovjeka. Masovni

8 Teodor Adorno, „Televizija i oblici masovne kulture“, „Treći program RTB“, leto 1978, str. 761 i 764.

mediji time postaju indoktrinirajućim sredstvima – nivelišu i homogenizuju različitosti „bivanja u svijetu“, duhovne interese individuumâ, istinske i pseudokulturne vrijednosti, brišu razliku između imanja i posjedovanja, te afirmišu konformizam osrednjosti kome je posjedovanje potpuno dostatno za svako neimanje. Televizija tako onemogućava jedinki da dođe svijesti o vlastitoj egzistenciji ili kako to sažeto veli Mils: Između svijesti i egzistencije nalaze se komunikacije koje utiču na svijest što je ljudi imaju o svojoj egzistenciji. Takvoj „industriji svijesti“, kako je naziva Hans Magnus Encensberger, potpuno su suprotstavljeni sebi svojestveni doživljaji i osjećaji svijeta, življenje različitosti u poimanju realnog, pa pošto kolektivnu svijest o pojedinačnoj egzistenciji ne može htjeti formirati izvan pojedinačnog, to se pojedinačna i privatna, individualna iskustva uopštavaju u zajednička i postaju totalitarnim uslovom zajedničkog življenja, a time i komuniciranja. To preobražvanje konkretnog u apstraktno, kao karakteristika ljudskog razvoja, posebno je vidno u dejstvu sredstava *mass media*. Predmeti se umnažaju do granice sve-mogućeg, mogućnosti interpretacije su beskonačne. Televizija i drugi masovni mediji nude ili naturaju jedan odnos prema realnom. Možda upravo u ovoj činjenici pobornici televizije kao sredstva socijalizacije vide mogući spas u povijesnoj dezintegraciji ličnosti.

Hans Magnus Encensberger, u jednoj izraženijoj esejističkoj formi kazivanja projicira buduću istinsku realizaciju elektronskih sredstava komunikacije u novom društvu koje neće biti zasnovano na suprotstavljenosti (pa tako i samom postojanju) klasa. Sadašnju, savremenu upotrebu tih sredstava karakteriše, po njemu, težnja ka depolitizaciji masa, manipulacija istinom i masom, jednom riječju realizovana industrija svijesti koja od televizijskog aparata ne čini sredstvo komunikacije nego distributivni medij. „Tehničko razdvajanje pošiljaoca i primaoca odražava društvenu podjelu rada na proizvođače i potrošače, koja se u industriji svesti politički posebno zaoštava. Ona, u krajnjoj liniji, počiva na osnovnoj suprotnosti između klase koja vlada i klase kojom se vlada.⁹« Drugim riječima, tek dovršeno socijalističko društvo će moći da elektronska sredstva komunikacije učini produktivnim u pravom smislu te riječi. Produktivnost se sastoji u tome da sada, umjesto samo nekih, svi, odnosno masa postane manipulatorom, da se sredstva komunikacije

9 Hans Magnus Encensberger, *Nemačka, Nemačka, između ostalog*, BIGZ, Beograd, 1980. str. 100.

usmjere prema akciji, a ne prema misaonom promatranju, prema sadašnjosti, a ne prema tradiciji, te da tako postanu „specijalizovana sredstva za proizvodnju u rukama masa.“ A sve to zasniva na polazišnom principu da „onaj ko mase posmatra kao predmet politike ne može ih pokrenuti“. Ovaj princip se može dovesti pod sumnju jednostavnim pitanjem – kako su uopšte do sada u istoriji mase mogle bilo pokretane, kada su uvijek bile predmetom manipulacije vladajućeg sloja, kaste, klase; kako su uopšte bili mogući ratovi koji upravo najviše egzistencijalno pogađaju mase, dovode do istrebljenja? Primijeniti ovom domenu i vremenu specifično značenje sintagme „lukavstvo uma“ (Hegel) čini se potrebnim. Deklarativno pripisivanje svakom pojedincu mase svojstvo subjekta, svečano izjavljivanje o njegovoj kreaciji i odgovornosti za vlastitu i sudbinu drugih – to pokreće mase. S onu stranu tog čisto normativnog, u „neobojenoj“ stvarnosti, taj isti pojedinac i masa u cjelosti biva stvano polje manipulacije vladajućih, koji toj masi određuju i samo opstojanje, pojedinačni status njenih pripadnika, „širinu otvora za disanje“. Svaki protivstav toj presiji se kafkinijanski pretvara u atak na vlastito opstojanje imaoca protivstava. Ono izvan subjekta vodi igru stalno stvarajući subjektu lažan osjet da je on kreator igre i glavni igrač.

Manipulisanje istinom, kao što dobro primjećuje Encensberger, jeste karakteristika svih klasnih društava, s obzirom da istina u takvoj strukturi društvenih odnosa prebiva u funkciji vremena i praktičnih efekata. Ako je manipulacija prevodiva sa – rukovanje, odnosno „tehnička obrada datog materijala imajući pri tome na umu poseban cilj“ – kako to predlaže Encensberger (previđajući da doda osnovno obilježje – manjina ili vladajući sloj manipuliše masom), onda se zahtjev da svako mora da postane manipulatorom čini suvišnim. Jer, ako se masi, dakle većini, pruži šansa za „obradu datog materijala s posebnim ciljem“, onda taj „posebni cilj“ ne bi bio rezultatom manjine, nego većine, pa prema tome manipulacije više ne bi ni bilo (bar u postojećem odnosu). S druge strane, kakva bi to bila nova sredstva komunikacije koja bi bila usmjerena na akciju koja neće biti misaona, promišljena; i kako možemo misliti o sadašnjem bez spoznaje povijesnog, bez saznanja o prošlom iz kojeg smo ponikli. Istorija jeste kontinuitet, pa makar i kontinuitet djelanja kojima se čovjek kao humanum ne može pohvaliti, ali bez saznanja svojih prijetihoda, bez negativnog odnosa prema njima, kako možemo misliti o sadašnjosti? Uostalom, kako svako pojedinačno može postati „manipulatorom“ ako svako ponaosob ne bude određen misaonim posmatranjem.

Relativno duže zadržavanje nad ovim teorijskim elaboracijama Encensbergera opravdivo je autorovom težnjom da teoriji masovnih komunikacija pride iz perspektive slobodnog socijalističkog društva. Međutim, nepovijesnost njegovih zaključaka, kontradiktornosti u drugim poglavljima pomenute knjige, nekoherentnost misaonog toka – mada privlače osnovnim motivom, ne zadovoljavaju naznake jedne nove teorije medija.

Elaboracija odnosa ideologije, homogenizacije i sredstava masovnih komunikacija je u inostranoj, za razliku od naše literature, dosta česta. Pored Aleksandra Ilićorovića koji ovaj odnos posebno ističe u vezi sa propagandom i ideološke elemente smatra „prisutnim“ u samim sadržajima poruka, treba istaći i promišljanja Ratka Božovića u vezi s ovim problemom. Po njemu televizija „svakidašnjicu emotivno boji, utapa je u homogenost emocionalnog. Ona to čini i kada se ponavlja i kada više sugerira nego što označuje. Na taj način ponovo se sužava aktivizam, i to ne samo usled toga što se svet emocionalnog beskonačno ponavlja, troši i uprošćava, otupljuje osetljivost i spontanost, već i zbog toga što suzbija komentar i razmišljanje... I kada bismo poverovali u mogućnosti smislenog prisustva imaginarnog, meditacije i razmišljanja, pa i saznavanja stvarnosti, teško bi se moglo otkriti ono saznanje koje ne bi ostalo u horizontu ideoloških granica i ‚blogalnog‘ konformizma“.¹⁰ Ovim se Božović pridružuje većini teoretičara, znači prevashodno stranih, o dva osnovna, a antipodna ispoljenja televizije:

euforično/prevlađujuće, „kako bismo se inače mogli gledati“ (i ispoljenje beznađa) karakteristično samo za neka rijetka televizijska ostvarenja, unaprijed nenamijenjena masi, dakle „riziko-ostvarenja“). Ova druga su primjerenija onim televizijskim ispoljenjima koja imaju sve preduslove za „specifičan televizijski izraz“ (televizijski filmovi, drame). Njihov osnovni stav je – samo je beznadežno moguće. Dakle, samo ono što nije umrtvljeno uškopljenim racionaliziranim trajanjem. Ili, drugačije – samo ono čega je realnost nemoguća jeste moguće u smislu jestosti, nasuprot bivanju. Pa čak i ako se pod pritiskom „emocionalnog racija“ samo pomisli na moguće „uzemljeno“, interna strepnja za gubljenje samosvojnosti zauzima stav odbojnosti koji hoće zaborav, kako beznadežnog, tako trajnog, pa prazno biva jedina odlika postojanja. A prazno je uvijek u tenziji da se opuni, te je svaki zaborav u biti spoznaja koja se uvlači u skrovito »sebe«,

10 Ratko Božović, „Televizija i sloboda“, „Ovdje“, februar 1979, Titograd, str. 7 i 8.

nasuprot opštevažjećem totalitarnom. To je situacija dvostrukog skrivanja – od sebe i od vani. No, pošto je individualnost mog svojstva – slika svijeta vani, onda je ta individualnost prvo od čega treba početi, ali i najteže (lako je sa drugima, teško je sa sobom). Pomirenje sa svijetom ne znači pomirenje sa sobom, pa je istina mnogostruko rastrzan odnos: sebe i hiljada sebe, sebe i vani. Trenutak opijenosti samozaboravom i potajnom vjerom omogućava buđenje beznadežnog koje je oduvijek bilo tu (sve je samo sjećanje), negovoreno. Izgovor je već početak kraja beznadežnog, te tako srozavanje vlastite istine na ogolielo događajno bivanje (vidio sam, osjetio, ljubio) registrovano u mirnom trajanju.

Uopšte, nerijetko se o televiziji misli kao o sredstvu osobite totalitarizacije – sredstvu pred čijom se mogućnošću uticaja ili doticaja nalazi podjednako svaka individua. Pri tome se prvenstveno misli na datu okolnost nemogućnosti izbora gledanog, kao i na saznanje, nastalo upravo na osnovu gledanog, da smo (gledaoci) kao ličnosti često uniženi, umrtvljeni u „primalačku mašinu“, osakaćeni izvorijem već samim faktorom da primamo fotos fotografije, interpretaciju reprodukcije iz jednog svemoćno uticajnog centra. Tome se, potom, mogu dodati i različite saznanje o duhovnoj podložnosti modernog čovjeka za prijemčivost jednom sredstvu koje mu daje izvanredne mogućnosti da se, ionako sam, počinje izolovati, kao i suprotno – potajne nade da će se osjetiti jedinkom zajednice bar u užem njenom krugu, ili možda na širem planu – bar promišljanom idejom da smo sada, upravo sada dok gledamo, možda mnogi na okupu pred istovjetnim „iskrenjem tačaka“, pred istovjetnim izvorom (čovjek je valjda oduvijek mislio o jednom). Savremene teorije u ovom sredstvu masovnog informisanja (upravo takav naziv i pod njim podrazumijevajuća funkcija se preferiraju u govoru o televiziji) vide dosta često jedan od osnovnih ili čak osnovni uzrok homogenizacije društva. Iz činjenice da iste programe gledamo ili možemo gledati svi, proiziŕao je argument za prethodnu tezu po kojoj – posredstvom moći uticaja televizije – pojedinci počinju da se „ujednačavaju“ u jednom jedinstveno određenom, odnosno datom nivou kulture. Pri tome se to ujednačavanje gleda dvojako u suprotstavljenosti: afirmativno, ukoliko podstaknuti dobro urađenom fotografijom slike stvorimo potrebu za neposrednim dodirima sa slikom, negativno, ukoliko nam se već postojeća naslućenost za tom potrebom zaprete, ubije.

Mada u televiziji nekad užasno otkrivamo sredstvo vlastitog perfidnog uništenja, saznajemo koliko je ona moćna i iznad, koristimo

se (kako i koliko ovisi od gdje i kada) tom njenom moćnošću, „u svrhu realizacije ciljeva“ koje uvijek proglašavamo ljudskim i istinitim, ipak televiziju ne možemo gledati izolovano iz ukupnosti jedne situacije društva, odnosno položaja jedinke u njemu, jednog određenog društva u određenom vremenu. Ako je i iznad, televizija je to zbog toga što je imala šire uslove da to bude, što je čovjek stvorio pa onda u zahuktalosti doba nije imao vremena da njeguje živost mladog organizma, odnosno nije mu pridavao značaj izvan efemernog. A sve je to opet situacija doba i njegovih „proizvoda“. Kada u tome televiziju gledamo, onda je možemo vidjeti dosta dobrom slikom jedne uopštene situacije, ili značajnim činiocem te situacije. Zato u govoru o televiziji samo u nedoumici možemo govoriti pojmovima sociološke strukturiranosti koji pretenduju na jasnost fenomena, nalazeći horizontalne i vertikalne čimbenike u koje se u cjelini užljebljuje sve ono što je vezano za televiziju i njenu funkciju u društvu.

S druge strane, ako se televizija postavlja, zajedno sa drugim sredstvima *mass media*, između svijesti i egzistencije mase individuumu, htjeći tako doseći „jedinstvenu svijest mase o jedinstvenom načinu egzistiranja“, ako ona, dakle, stvarno teži procesima ujednačavanja, onda to u uvijek bivajućoj, pa i postojećoj nejednakosti podrazumijeva put „podizanja“ jednih do nekog sretno ili ne izabranog nivoa kulture i „silaženje“ drugih iz vlastitosti identiteta. To su promjene u srži koje u istorijskoj saznaji razdijeljenosti kulture za pojedine i za one druge, pretpostavljaju i duži vremenski period i, jednostavno, materijalni momenat posjedovanja potrebnih aparata tehnike. U odnosu na kazano nužno se upitati: nije li se već u istoriji pokazalo da se i u situacijama najbezumnijih pogroma vlastitost identiteta samo skrivala ili samozaboravljala. I još, da li spoljna, materijalna, fizikalna, formalna ujednačenost nužno pretpostavlja i unutrašnju, suštinsku. Na kraju, je li uopšte moguća ujednačenost mnogih i mnogo složenih malih svjetova individuumu.

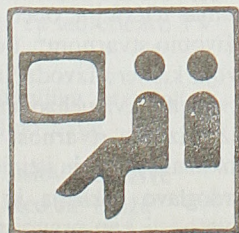
Dodir i kontakt sa televizijom su prvenstveno stvar vremena izvan nužnosti rada, kada je jedinka u prilici da bude u zaboravu grube fizičke uslovljenosti, te kada joj svaka misao ne mora biti suzdržana, odnosno fundirana i uslovljena onim primarnim saznanjem o prebivanju u istini laži. A to slobodno vrijeme, ma kako ga je nemoguće odvojiti od obaveznog, daje mogućnost za bar neko pravljenje izbora u datom, osjet odgovornosti za izabrano, za bivanje pri sebi. To znači da će u njemu prvenstveno svako od svoje sopstvenosti polaziti. To

isto tako znači da će poslije televizijskih serija u knjižarsko-izdavačkoj djelatnosti postati bestseleri knjige tipa *Ljubavna priča* i *Dinastija*, a da potražnja za knjigama F. Dostojevskog neće porasti poslije dosta dobrog snimka odlične pozorišne predstave rađene na osnovu romana *Zločin i kazna*. Zbog toga bismo u našim uslovima, u kojima je ipak kratko postojanje televizije, a još kraće ono u kojem je većini omogućeno posjedovanje televizijskog aparata, ujednačavanja posredstvom televizije ponajprije trebali posmatrati u sferi ponašanja koja se često karakterišu oponašanjem, između ostalog i snobovskog tipa. Moguće je da će pojedini poslije jedne sebisvojne dokumentarne emisije o nekoj dalekoj zemlji poželjeti da je neposredno više upoznaju, ali isto tako da će drugi učiniti takav posjet da bi mogli posjedovati fotos sličan onom televizijskog voditelja. A neko treći će jednostavno htjeti pobjeći u tu zemlju, nadajući se da će tako pobjeći od sebe. I tako u beskraj. Uopšte uzevši, nesigurno je tlo ispitivanja efekata na pojedince (gledaoce), jer se time najneposrednije zadire u ono dobro skrivano od okoliša – nutrašnji život.

Ne dobijaju se (ili stižu) ti tipovi (ili stereotipovi) ponašanja samo posredstvom onih emisija za koje vjerujemo da su načinima svoje izrade i poruke nekako najpodesniji, ili čak eksplicite zbog toga i jesu. Mi se kod govora o tome najprije sjetimo ekonomsko-propagandnog programa, zabavno-muzičkog i drugih sličnih programa. Međutim, tipove ponašanja mi podjednako nalazimo i u informativnoj i u obrazovnoj emisiji, isto kao u dokumentarnoj, emisiji iz programa drame i tako redom. Od načina prezentacije informacije zavisi i gledaочеvo uvjerenje o tome da se u informaciji, recimo o tom događaju, mora biti oprezan, kao što su bili oprezni i oni koji su je gledaocu prenijeli, pa i oni koji su je dostavili televiziji – sve do samog izvorišta informacije. Tako gledalac „uči“ kako se pri pomenu tog događaja treba ponašati, ukoliko želi da bude u „aktualnosti vremena“. Tako samo jednom informacijom ili viješću o tom i tom događaju televizija posreduje učenje, vaspitavanje, načine ponašanja. Tako je sa svim programima televizije. Jedni te evidentne ili implicirane poruke ponašanja prihvataju kao nužan konstituens zajedničkog življenja, promišljajući interno eventualni suprotstav.

Drugi ih bezuslovno preuzimaju u posjed. Dâ se vidjeti da je i tu ujednačavanje ipak formalno, u prvom slučaju spoljnje, u drugom bez afirmacije vlastite umnosti – to znači opet spoljnje koje se jednostavno, po inerciji, vjeruje.

Ovim smo na izvjestan način prihvatili već poznatu tezu o televiziji kao sredstvu koje hoće djelovati u pravcu totalitarizacije, ujednačavanja i u uslovima našeg specifičnog društvenog sistema, makar samo i u sferi ponašanja (s rezultatom oponašanja). Prihvatajući taj proces, čak i formalno, impliciramo tezu o razdvojenosti mislenog i egzistencijalnog (životnog), što je istorijska datost. Samo se u nedoumici pritisnutog življenja može izdvojiti jedan jedini fenomen u sveukupnosti fenomena koje zovemo društvom, pa u njemu gledati „reformator“ društvenih odnosa, istorijski uslovljenih. Drugim riječima, televizija nije nikakvo „čudo“ izvan društva, izvan čovjeka, koje bi moralo, baš zbog toga što smo je htjeli vidjeti čudom, ostvariti u svom obzorju identitet bića i mišljenja, nasuprot realnosti. U savremenoj situaciji uslozňjavanja i razmrvljenja svega, televizija je opstala samo kao još jedno sredstvo, novo sredstvo, te ukupnosti situacije. Ako smo i prije nje živjeli u raskolu svijesti i egzistencije, onda nam je to isto ona samo još jednom „slikovito“ pokazala. Moć televizije jeste velika, samo na osnovu već datog, koliko je ona shvaćena kao moćni konstituens postojećeg i kako ona realizuje svoju društvenu, ili klasnu ulogu. Zbog toga, ako televiziji i nekada dajemo „đavolska“ obilježja onda je to samo zato što je nismo društveno promislili i osmislili, pa premještanjem kvalifikativa u polje nedokučivog skrivamo vlastitu nemoć. I ta odbrana je jedan od stereotipa vezan za televiziju, kako u svijetu, tako i kod nas.



Borislav Stanojević

MUZIKA NA TV ILI TV MUZIKA

Osvrt na TV emisije ozbiljne muzike u protekloj sezoni

Ako svaka TV emisija ozbiljne muzike neodoljivo u vama izaziva efekat „već viđenog“, kako bi misao, koju ona provocira, mogla biti više no jednom nova? Naravno, odsustvo kontinuirane kritike (u dobroj meri zahvaljujući poštenju kritičara koji se nerado često ponavljaju) izuzetno pogoduje veoma značajnom broju TV poslenika (kojima ponavljanje, budući da se radi, kako ćemo kasnije videti, o veoma zamršenom poslu, ni najmanje ne smeta – naprotiv).

Formalno – dramaturška shema najvećeg broja ovih emisija, uglavnom bez obzira na sadržinu, gotovo bi se moglo reći da je (kao davolom) „posednuta“ muzičkim uzorom dvodelne pesme (ABABAB... etc. in continuo, pri čemu je npr. A razgovor o muzici, a B muzička ilustracija ili ilustracija muzike – ili obrnutim redosledom). Najveći broj TV emisija ozbiljne muzike rezultira baš takvim maltretiranjem i muzike i televizije – pre svega u odnosu na prirode (bića – „ono-što-nešto-zaista-jest“) oba „medija“, a zatim, i na moduse njihove „simbioze“. Za početak je dovoljno da iznesemo nekoliko opštih opaski o „prirodama“ muzike i TV: muzika je (čoveku) nevidljiva struktura i okrenuta je prvenstveno onom nevidljivom u nama: televizija, opet, okrenuta je prvenstveno upravo pojavnom, „životno stvarnom“. Pokazalo se da TV ne može tek prosto okrenuti svoje kamere izvođačima muzike i prateći tok (dramatizujući) izvođenja „vizuelizovati muziku“. Adornovo tvrđenje da je „najveća laž priznata stvarnost prodavati kao istinu“ (Minima moralia) dokazalo je svoju istinitost ovde kao uostalom i u TV praksi koja se tvrdoglavo zaklanja iz teorijske (?) zablude o „direktnom prenosu stvarnosti kao pravoj prirodi TV medija“.

Prigovor je dakle sledeći: TV gledalac gledajući i slušajući emisije ozbiljne muzike prisustvuje malverzaciji i muzike i televizije. Izuzeci ove prakse (a oni postoje) su toliko retki da još uvek mogu samo potvrditi pravilo (kome je prigovoreno), a ni izbliza zasnivati novo (koje se, kao i prava televizija uopšte, nalazi tek u domenu mogućeg).

Ipak, dobro je poznato da jedna dovoljno puta ponovljena praksa (ma koliko lošim ishodima rezultirala) služeći se jednim sve uhodanijim, bezbednijim i, dakle, čvršćim sistemom navika svoj metod uspešno inauguriše u jedan sasvim impozantan zakon. Drugim rečima – institucija TV je instituirala formalni „oklop“ emisija ozbiljne muzike jasnim mehanizmom: TV poslenici jednu, uglavnom lošu praksu pretvaraju u zajedničko „verovanje“. Verovanje se, znamo, ne mora problematizovati ili opravdavati ni pred sobom ni pred gledaocem. A TV konsenzus takvih razmera (svi naši studiji dele ovo „verovanje“ pa tvore svoje i u većini slučajeva prenose ovakve strane emisije) na gledaoca mora delovati veoma ubedljivo, i zbog svoje postojanosti može nadvladati i njegov ispravan, ali na izgled usamljen, pa otud i prividno sumnje vredan sud, ukoliko takav sud uopšte postoji.

Bilo kako bilo, pitanje koje se nužno svakom *mora* nametati je sledeće: može li bilo koja uistinu stvaralačka praksa, ma i najbolja, biti dovoljno dobra ukoliko se tako uporno, skoro neumitno ponavlja?

Da bi se odgovorilo neophodno je otrgnuti se iz kolotečine ovog „zatvorenog TV kruga“. Praksom je to za sada nemoguće: i „verovanje“ i „vernici“ i splet olakšavajućih okolnosti (veliki produkcijski problemi) čine tu praksu. Otrgnuti se može, znači, samo kritička misao.

Ali, kakva bi ta misao trebalo i, uopšte, mogla da bude? Ko treba da ima prava i razloga (čitaj „kvalifikacija“) da je uopšte misli?

Muzika je oduvek fundamentalni estetički i filozofski problem – misterija i za filozofe jednako kao i za muzičare (ma kako oni sve više težili da se spoje), zar bi ona to mogla biti manje za teoretičare TV medija?

Televizija je opet, još uvek zanemarljivo malo zanimljiva „stavka“ za one koji se estetikom i filozofijom muzike ozbiljno bave.

Muzički kritičar, s druge strane, vaspitavan na uslovima „žive reprodukcije“ muzičkog dela, čak i kada bi to hteo ne može podvrgnuti poštenoj i objektivnoj analizi izvođenja muzike na TV.

zbog još uvek nerešenih tehničkih problema adekvatne transmisije zvuka i nedovoljnog bavljenja televizijom i njenog poznavanja. TV kritičara, opet, emisija ozbiljne muzike može zanimati, možda, jednom u godini – pa čak i tada, misterija (makar kao nepoznavanje tehničkog aspekta) muzike objektivno će mu se isprečiti u prosuđivanju i sve će se završiti na kratkim i šturim „stidljivim“ opaskama – potpuno nesličnim retoričkim bravurama koje okružuju, recimo, prenose olimpijskih igara ili TV serije.

U TV emisijama ozbiljne muzike radi se o sprezi muzičkog i vizuelnog (i verbalnog), o balansu i pre svega uopšte „dovoljnom razlogu“ za simbiozu jednog još uvek maglovito sagledivog Gasamtkunstwerka.¹

Kada komunikologija i teorija informacija nude analize ovih spojeva (čak i kada bi one bile kibernetički precizno i detaljistički izvedene – a za takva istraživanja autor ovog članka ne zna) brzo se iscrpljuju upravo u mašinskom otrgnuću (analiziranog) dela od nesagledive dubine „ambisa“ čoveka i njegovog sveta.

Imenovanja „punktova“ i „veznih kanala“ tajne mogu ovu učiniti formalno banalnijom, ali zato fundamentalno ništa jasnijom.

Tretiranje organizma kao mašine klasifikuje ga i sigurnosno smešta među muzejske eksponate, ali mu otrže čitav kosmos življenja, zaboravljajući da upravo ta istina začinje potrebu za postojanjem tog organizma i za bilo kakvim „tretiranjem“ ičega od strane čoveka.

A tajna uvek lebdi tek toliko izvan dohvata (ili još bolje zahvata) ruke, da se ne izgubi iz vida.

I tako, puko otkrivanje sheme mehanizma u kojoj „tajna prebiva“ (kako nas tačno poučava Levi Stros) koristiće samo kao putokaz za tvorbu novih shema, a nikako za operative, zaista žive i življenja vredne spojeve – umetnička dela.

Dakle, misao koja tajnom prave sprege muzičkog i (TV) vizuelnog hoće da se bavi mora prvo naći pukotinu prepreke u sebi samoj – kroz koju se, kasnije, može trasirati prohodan put. Ta pukotina, ukoliko je moguće, može proizići samo iz kolizije sa praksom kojoj prigovaramo.

¹ Bukvalno – „delo svih umetnosti“. Vagnerov termin koji označava umetničko delo budućnosti čija se struktura punopravno gradi od elemenata svih umetnosti.

Beleške koje slede esejističke su prirode, a njihov se autor pri tom pridržavao sledeće Lenjinove izjave: – „Ako čovek želi da stvarno upozna neki predmet, mora da obuhvati i prouči sve njegove strane, sve njegove veze i ‚posredovanja‘. Za nedostatak ravnoteže i usredsređenosti ovih beležaka na neku specifičnost ili aspekt problema, za neprestano balansiranje između posebnog i opšteg, između kritičkog i kreativnog prilaza – sa nužnom nedorečenošću u oba – autor odgovornost ipak mora podeliti sa (adekvatnom) situacijom televizijske (muzičke) prakse, koju stanje teksta u najmanju ruku verno odslikava.

22. 02. 1984. TV BEOGRAD, II PROGRAM, 21.20

Emisija Susret sa Beogradskim gudačkim orkestrom „Dušan Skovran“,² urednik Ildi Ivanji, reditelj Dragoslav Lutovac

Ni „sumračno“ osvetljenje, ni iz reda violinista isturena „kaubojska“ čizma, ni svi krupni planovi čudnog nosa solistkinje (koji na TV mnogo bolje dolazi do izražaja nego njeno inače zavidno pijanističko umeće), prstiju na žicama, ili štipića-klatna promenljivog dirigentskog sata ne mogu uveriti čak ni u isti izvor slike orkestra (instrumenata i muzičara) i muzike koju on proizvodi. Slika i muzika su u rascepu, raskopljene, odmiču se jedna od druge – nikada i nigde više no upravo u TV audiovizuelnom „slikanju“ muzike u trenu njenog izvođenja. Izbledeli odlivak izbledelog rituala: može li to biti makar informacija? I, ako ona to jeste, kome je upućena, a dalje, dosledno, kome i zašto može uopšte biti potrebna takva informacija?

Dovoljno su poznata (i dalje uporno prećutkivana, neodgovorna) pitanja: da li je, uopšte dovoljno da su izvođači i izvođenje muzičkog dela besprekorni i da li je dovoljno da je i sam „mehanizam“ estetskog predmeta muzičkog dela besprekoran ako nas primalaca, uživalaca (nalik na sve ostale adikte, narkomane) nema u tom izvođenju, iako mu prisustvujemo, iako zbog nas izvođenje teče, a njihove vode ne mogu ni dotaći ni odraziti ništa drugo osim našeg ravnodušnog lica.

Muzika nam se ovde ukazuje nikad ogoljenijom, nikad beznačajnijom. Muzika je malo i previše malo. Njeno čudo, njeno božansko, astralno poreklo ukazuje se bleđim, odsutnijim od

2 Izvođena dela: *Ostinato super tema oktoih* Lj. Marić; *Plaža u Doveru* S. Barbera i *Kamerna simfonija*, op. 110, D. Šostakoviča. Dirigent A. Pavlović, gosti emisije N. Kolundžija, M. Barić i M. R. Tejlor.

fantoma. Tek puka slika ljudi koji rade svoj posao s koncentracijom jednakom pekarskoj ili kovačkoj. Muzika je, dakle, zanat, kaže nam TV slika. Muzika, dakle, nije ni zanat – kaže TV gledalac, budući da njenu korist niti dobro vidi (a najveći broj gledalaca danas se i nesvesno slaže sa Heraklitovom tvrdnjom da su oči pouzdanije čulo od uha), a još manje je čuje.

Funkcija emisije: loša usluga orkestru čija je jedina krivica da uspešno radi jedan sve nekorisniji posao; a taj posao je nekoristan:

1) zato što je muzika koju orkestar izvodi izgubila svoj smisao i, dosledno, svoje mesto u nesagledivo zamršenoj situaciji čiji raspon ide od civilizacijskog, preko društvenog, do sasvim subjektivnog, egzistencijalnog rasapa i

2) zato što je ta ista muzika još i televizijski maltretirana.

Jedina slika koja se zaista može tragično dojmiti to je nepokretna, skoro fotografski mirna tišina dirigenta okrenutog leđima kameri i muzičara koji, pošto je muzika iscrpljena, sede na svojim mestima poput marioneta sa odloženim koncima, dok preko njih, kao maska ili pokrov zaborava, prelazi odjavna špica TV ekipe.

Tragedija je utoliko veća i sveobuhvatnija, jer smo svesni da je, od sve muzike koju je čovek stvorio baš ova (koju tako već odavno zovemo ozbiljnom) svakako bila nas (čoveka) najdostojnija. Otud krivicu ne smemo baciti na muziku, već na „okolnosti“, tj. na sebe same.

Da pokušamo još jednom, Muzika je danas besmislena jer je „raketni pogon“ čoveka koji transcendiraju svet, a upravo je svet ono što nama nedostaje. Muzika mora imati šta da transcendiraju u nama, a mi smo u nedostatku osvojenog usvojenog „fizisa“, *Lebenswelt* (sveta životne stvarnosti – u Huserlovom smislu) tj. novog sistema iluzija o njemu i sami „metafizis“. „Muzika“ smo postali sami, u nama za drugu muziku nema mesta.

Muzika je pitanje revolucije. Stara tradicija je srušena (da parafriziramo Bodlera), a imamo li uistinu novu, revolucionarnu – ili samo onakvu kakvu zaslužujemo? Čak, po svojoj prirodi, svojoj biti najrevolucionarnija (avangardnija) umetnost (muzika) mora imati Arhimedonski oslonac: i da bi nam ona (muzika) nešto značila – svet nam mora nešto (više) značiti. I zaista, zašto da čovek sluša Šopena ili Sema Barbera? Ima li on svet o koji se može s uspehom odupreti upravo ta muzika?

S druge strane nije li suštinski isti, danas, malograđanin koji je u stanju da uživa (sa ili bez navodnika) u novokomponovanoj narodnoj muzici ili bidermajer muzici, i nije li takav, on jači od suštinskih ljudi revolucije, budući da je on svoj, ovaj i ovakav svet već osvojio i usvojio, tj. on je „sistemska“, jer *on poseduje svoj Arhimedonski oslonac*. Čovek revolucije to niti može niti sme. Njegovo je sve i nije ništa, budući da je njegov pravi svet još u domenu neke daleke, blohovske utopije, dakle, on sam zvuči muziku i to onu najbolju moguću: još nestvorenu ili tek u procesu stvaranja.

Dakle kako? Kako stići do revolucionarnog statusa?

I nije li, pri tom, jedan malograđanin – Bah – stvorio i (do sada) najveću muziku?

Ali tvorac je već po sebi revolucionaran vod. A muzika je po sebi esencija revolucije. Ali ona to jeste u praznini. Bez nas, koji treba da joj pružimo poprište, mase, i najzad razlog revolucije, dakle egzistenciju. Kompozitor je danas u poziciji proroka bez (pre)religije. Čak i bez boga.

Televizija je ta koja (bi morala da) daje mini-model sveta, razlog postojanja (raison d'être) muzici koju prenosi. Ona nas mora uveriti da imamo još zašto slušati muziku.

Kao TV emisija *Susret sa „Skovranom“* je „mrtvorodenče“. TV slikovna registracija muzičara koji izvode ograničen broj vrlo skučenih pokreta zamorne repetitivnosti, uz muziku kojoj takva slika (budući tautologijom) nije potrebna ni kao (1) objašnjenje muzičkog dela, ni kao (2) „glasanje“ pomenutih pokreta, a budući TV ekranom „sprečenom stvarnošću“ (3) ne može ostvariti ni onaj energetski naboj i zračenje i dodir, koji je moguć između orkestra i publike u živom koncertnom izvođenju, ne može predstavljati orkestar „Skovran“. Osim toga orkestar Skovran po definiciji izvodi muziku te se to i podrazumeva, a to se podrazumeva naročito u ovom slučaju, jer se od nas traži da deo večeri provedemo uz TV prijemnik (gde orkestar „Skovran“ inače najređe deluje) i susrećemo *orkestar „Skovran“*, a ne kaže se da treba da susrećemo samo muziku tj. određena muzička dela koja on ali i mnogi drugi orkestri izvode sa manje ili više uspeha za TV emisiju, i za njene TV gledaoce i slušaoce u ovom slučaju bitno bi trebalo da bude da taj orkestar čine živi ljudi, koji imaju svoje privatne i javne egzistencije, svoje međusobno raznovrsne odnose, ljudi koji sede, pričaju, putuju – koji se okupljaju

oko muzike kao onog „značajnog nevidljivog“; njih dakle ta nevidljiva sila udružuje ili polemički suprotstavlja, to nevidljivo ih sili da u međusobne konflikte dođu kao ljudi i umetnici, a u takvom konfliktu moraju učestvovati svi – i dirigent i solisti i orkestar i publika i kritičari i TV ekipa (od urednika do fizikusa), znači svi oni koji *imaju stav* prema muzici oko koje su (radno) okupljeni. Ono što nadalje može biti interesantno u emisiji ovakvog tipa to mora biti njihov odnos (intelektualni, emocionalni) prema muzici koju izvode i prema svom sopstvenom umetničkom i kulturnom, dakle, egzistencijalnom i društvenom značaju koji, izvodeći ta dela, imaju. Taj odnos televizija za nas, pred nama mora gotovo detektivski istražiti. A sve je to ovde propušteno. Zatim, orkestar samo prosto ne izvodi muziku. A ukoliko on samo i prosto to ponekad zaista i čini (i van TV), on na TV ne sme samo i prosto to činiti. To se mora prevesti na adekvatan TV jezik, mora se dakle dramatizovati, mora se pokazati postepeni tok tvorbe izbor dela – presudan razlog baš takvog izbora, pripreme, probe, itd. To je dakle, trebalo da bude susret sa orkestrom „Skovran“ i samo je to mogao biti uspešan način informativnog vizuelizovanja muzike. Ovako, to je bila samo još jedna u nizu grešaka u tretiranju ozbiljne muzike na televiziji. Treba, ipak, naglasiti da je razlog toj grešci (greškama), poznajući rad i urednika i reditelja, bio samo svestan i verovatno neželjen „izbor“ lakšeg (ali do mučnine donovima TV muzičkih poslenika izlisanog) puta, a nipošto posledica neznanja, ili (što je, valjda, najgore), odsustva volje za promišljanjem muzike i problema njene adekvatne prezentacije na (našoj) televiziji.

23. 02. 1984. TV BEOGRAD, II PROGRAM, 21.20

L. V. Betoven, 7. simfonija (A-dur, op. 72) urednik S. Midžić, reditelj B. Ivanda, proizvodnja TV Zagreb

Povodom svoje 85-godišnjice života Lovro Matačić se priprema da diriguje Betovenovu *Sedmu*. Pred TV kamerom analizira bitne segmente svoje koncepcije dela: drhtave ruke, impresije, koncentracija, pokušaj čitanja partiture, pevušenje, „leteći“ klavirski fragmenti – krpice simfonije. Pomalo zamorno zato što je suviše statično (bolje bi bilo, to je nedostatak režije – da je „kolažirano“ sa adekvatnim detaljima orkestarskih proba). Sledeća primedba: ne vidimo partituru bar na delu ekrana. Razgovor sa Matačićem vodi urednica Midžić, ali ona je opčarani slušalac a ne punopravni

diskutant-polemičar, pa se ograničava na egzaltirane epitete muzici i dirigenciji, što zvuči često neumesno i jedva da izmami pokoji pomirljivi osmeh na licu slavljenika.

Drugi deo emisije čini snimak koncerta u Lisinskom. TV realizacija je izvedena u maniru klasičnog „polivanja“ (kamerama) izvođenja: pred nama se smenjuju orkestarske grupe i solisti u „dramatizaciji“ montažom koja, kao neki „vodič kroz orkestar“, doslovno prati muzičku „dramu“. Međutim, težnja ka potpunosti informacije (sa svom njenom imanentnom dramatikom) prisutna je, bar kao ideja, u ovoj emisiji i u tome leži i njena vrednost.³ Ipak ovo jeste pravi put ka jednoj objektivnoj informativnoj vizuelizaciji muzike, ali treba odmah razumeti da čak i najuspelija emisija ove vrste ostaje samo koristan muzejski, arhivski materijal za neke buduće proučavaoce muzike i televizije.

Svemu ovom nipošto ne pomaže (u emisiji o kojoj govorimo) prilično mlitavo izvođenje *Sedme simfonije*, a posebno gubitak napona drame u alegretu (drugi stav), koji je dat gotovo plesnim tretmanom. Ni broj kamera neće „spasti“ emisiju od monotonije budući da snimanje izvođenja ne čini muziku uočljivijom i zanimljivijom – naprotiv. Čini nam se da bi se i tu mogle primeniti (kad se izvrše potrebne promene mutatis mutandi) sledeće Gombrihove reči: „Neki ljudi doživeće šok, i to ne uvek prijatan, kad otkriju da je neka bista lako obojena. Takva se bista čak može učiniti neprijatno životnom, kao da prevazilazi simboličnu sferu u kojoj bi trebalo da se zadrži“, *Umetost i iluzija*.

3 Mora se ipak postaviti sledeće pitanje: može li se rediteljevo (i svu stručnu pomoć muzičkog urednika) vizuelno „slušanje“ izvođenja, tj. praćenje kretanja osnovne muzičke linije dela po orkestru, uopšte prihvatiti kao informacija? Ono ne može biti objektivno, dakle nipošto ne može zadovoljiti sve koji informaciju o tom izvođenju od dotične emisije mogu tražiti. Ukoliko bi htela da bude prava informacija TV prezentacija bi morala apsolutno da se poklopi sa partitурom dela i okolnostima izvođenja. TV gledaocu-slušaoцу mora u svakom trenutku izvođenja biti moguć uvid u muziciranje čitavog orkestra, orkestarske grupe, pojedinog muzičara i dirigenta, kao i proces recepcije od strane auditorija u koncertnoj sali (ukoliko je izvođenje „živo“). Poput svakog čitanja partiture, gledaocu mora biti dozvoljeno da i sam montira (ukoliko to želi) svoju „viziju“ izvođenja prema svojim interesima. Naravno uz adekvatnu mogućnost sopstvene kontrole zvučne dimenzije datog izvođenja – tek takvo raspolaganje kompletnim „dosijeom“ audiovizuelne materije od strane gledaoca moglo bi biti nazvano informacijom o nekom izvođenju. TV tehnologija već omogućava, a ne tako daleka budućnost će verovatno u praksi i sprovesti ovakvo „čitanje“ TV partiture izvođenja jednog dela, što će biti zaista vredna „ostavština za budućnost“.

Da stvar bude i gora, ovakva TV prezentacija muzike podseća na jednu mnogo neukusniju pseudoživotnost – na muzej voštanih figura (ali to ne implicira i adekvatnu popularnost u masama, koje se na ovaj način neće „privesti“ ozbiljnoj muzici).

25. 02. 1984. TV BEOGRAD, II PROGRAM (NEKE SERIJE)

Verdi, *II epizoda italijanske serije, scenario i režija R. Kastelani*

Ponekad, poneka tišina znači za muziku više od same muzike.

Noć, sneg, Verdi pred Skalom, s libretom Nabuka u džepu. Impresario Mereli, stari prepredenjak bikovskog vrata, daje mu novu šansu, tera ga da prode kroz Dvoranu – poprište propasti njegove opere. I potpunog poraza; smrt dece i žene (obećanje da više neće komponovati) sve to zbrisace *Nabuko*.

Prevare čine pršljenove stvaraočevog kičmenog stuba.

U najboljim trenucima: kotrljanje šešira pred vetrom, zimski noćni štimunzi pred Skalom i izvrstan Merelijev lik (kvalitativno) daleka su reminiscencija Felinijevog *Amarkorda*, ali ujedno su i najviši umetnički domet *Verdija*.

A kakav može biti aspekt utilitarnosti ovakvih serija za jednu muzičku kulturu? U jednoj TV (dramskoj) seriji Verdi je junak priče.

Za junaka priče svejedno je šta radi. On čak može biti i kompozitor. Kompozitor? Kakvo čudno zanimanje! Čemu ono služi? Šta to tera jednog prividno zdravog i normalnog mladog čoveka da „sve to radi“? Muzika? Može li TV (serija) uvek da tu očigledno tako moćnu i složenu pogonsku energiju tretira odgovarajući na pitanje smisla muzike prosto biblijskim motom – eto, kompozitori stvaraju (pevaju) „kao ptice gospodnje“. Je li to dovoljno? Može li se pred kraj XX veka praviti još uvek poznoromantičarski *Kunstler* roman (roman o umetniku, kompozitoru, bez metafizičkih dilema, bez kosmičkih stilizacija⁴, bez duboke složene simbolike i bez hermeneutičkih⁵ zahvata? Možemo li priznati prećutno vrednost koja od svog glasa

4 Moglo bi se prigovoriti da je to priklon patetičnom duhu romantizma, ali upravo je romantičarski zanos većnim i besmrtnim temama nužan da izleči relativističkog, bezidejnog, haotično-izgubljenog melanholika sadašnjice, od poptune amuzije koja je jedan od bitnih simptoma gubitka smisla čoveka i sveta za čoveka.

5 Kao što Sokrat reče o njemu nejasnim mestima kod Heraklita – „ali za njih je potreban Delfski ronilac“.

živi? I kome se tada uopšte čini usluga? Malograđanin će i dalje na svoj plaćni način uživati u operskom Verdiju, a za TV gledaoca jedan romaneskni, fiksijski lik kompozitora – Žan Kristof – može imati veću težinu od junaka TV serije *Verdi* iako za sobom ima samo muziku jedne izvrsne literature i nepristojno ružne televizijske surogate, koji su se u seriji proturali kao njegovi „muzički komadi“, a imali su živog i istovremeno beskrajno lažnijeg kompozitora no što je to Rolanov izmaštani junak. I šta sve to može biti muzičkoj kulturi?

Ne mora li baš TV da najzad shvati kako je danas čoveku potrebno solidno objašnjenje na pitanje „zašto uopšte slušati muziku?“, „zašto ozbiljnu?“, pa i „šta muzika nije i zašto to nije?“ Jer, inače, kako se može popularisati nešto što je većini u toj meri nejasno? Uporedo i umesto *Verdija* serije *Nikolas Niklbi* (prvenstveno) zatim, *Bordžije* i *Marko Polo* (vrsna muzika E. Morikonea) učinile su više za popularizaciju opere i ozbiljne muzike uopšte nego ijedna emisija ozbiljne muzike ili serije koja se tom muzikom bavi do sada.

Budući umetnost i budući sasvim malo ili nimalo dosadne.

Odnos muzike i mita (ukupnosti ostalog dramskog i teatarskog izraza) tu je prirodniji, zakonomerniji – jednom rečju prihvatljiv je.

Mitologizacija muzike i muzičara, bilo TV informativnim, bilo TV „serijalnim“ prilazom, počiva na pogrešnim „temeljima“ koji u krajnjoj instanci muziku svode na apsolutnu muziku tj. apsolutnost, samodovoljnost muzike u svetu, pogrešno pretpostavljajući da je muzika u stanju da ima „svoj svet“ i da u tom svetu ona jeste „svoj sopstveni mit“.

Ali muzika samo u okvirima ljudskog sveta (pa bio on ma kako „papirnat“ ili artificijelan, operski) poseduje „princip dovoljnog razloga“ sopstvene egzistencije među ljudima. Samo u tom kontekstu muzika je egzistentna.

U tom pogledu egzistentna je estradna novokomponovana narodna muzika, rok i pop, pank i tome slično, jer ona bez naprezanja, čak i bez ikakve potrebe samoispitivanja ispunjava svoju mitsko-muzičku ulogu velikom broju ljudi.⁶

6 Od svih mitskih ideja ljudskog roda možemo se bar pretvarati da svi razumemo i svi želimo – ljubav. Od svih revolucija po kojima polako pada prašina najbliža nam je (bar trbuhu ako ne i umu) još samo seksualna (jer ta su „vrata i đavolu najšira“). Zato i nije čudo što estradna muzika kao i *Herc* literatura) koja u beskrajnim variranjima podržava ova dva mita, ima toliko uspeha: ona jeste (bar jedan) Arhimedonski oslonac kič-čoveka.

Ali vratimo se TV pozorišnom Dikensu reditelja Dž. Godara (sa pozorišnom muzikom Stivena Olivera).

Situacija Niklbi – bogalj Spajk, u trenutku kad Spajk moli za prijateljstvo i kad Niklbi najzad izrasta iz „papirnatoг fićfirića“ u čoveka, u stvaran, živ dramski lik, sa svom dubinom i težinom – pristajući na balast takvog prijateljstva – ta situacija je iz sebe iscedila više dobre, ozbiljne muzike no serijali o Berliozu i Verdiju zajedno.

To je muzika i to mnogo više i bolje, muzikalnije od nepregledno velikog broja dela zapisanih bilo kojom varijatnom notnog (muzičkog) pisma.

Kad se jednom i oni koji tvore i oni koji primaju (nanovo tvore) muziku osveste u takvoj situaciji – muzika će pretrpeti pravu, fundamentalnu promenu – ali će i ponovo osvojiti svoju sopstvenu, muzičku suštinu.

A samo je pitanje vremena kad će se shvatiti da ono što smo do sada zvali „muzikom“ više nije dovoljno da bi bilo muzika.

4. 03. 1984. TV BEOGRAD, II PROGRAM 14.30

Muzičko popodne, urednik I. Ivanji, V. Pešić (sagovornik);

Artur Rubinštajn – 1) Grigov Koncert za klavir i orkestar u A-molu i 2) Sen-Sansov Koncert za klavir i orkestar u g-molu (br.2) snimci koncerta sa dirigentom A. Prevenom (Previn)

Retka su dela, a još ređa njihova izvođenja koja sebi mogu dopustiti „informativnu“ vizuelizaciju samog muziciranja. Šteta je i tu velika ali prednost je što čak ni suvišna (i nesuvisla) slika i neadekvatna zvučna reprodukcija (koja će jednom, verovatno, dobiti patinu nostalgije kao i stare gramofonske ploče) ne mogu odmoći delu (i izvođenju) toliko da se njegova lepota i pored svega toga, tu ne bi mogla probiti i, Uroš Pešić – kao glas – probio se, tehničkom greškom, kroz poslednje taktove Grigovog koncerta.

Veoma promišljen i kreativno vešt bio je potez urednice Ivanji, kad nas je obavestila da su ova dva snimka „na izvestan način, predsmrtno zaveštanje Rubinštajna budućnosti“, pošto taj kontekst, bar u izvesnim trenucima (vraćajući se oštatno kroz tok naše svesti) daje novu dramsku težinu slici, pa i vizuelizaciji samoj.

Čovek koga više nema, pred nama svira, s onu stranu, živ. Smrt u muzici tako stravično skrivena, tako opominjući prisutna u svakom okončanju fraze teme, odseka, stava i najeklatantnije, kao *exitus letalis* (smrt, klinički termin) krajem komada, odgođena je bar televizijskim balsamovanjem (jednog dostojnog) muzičara u trenu muziciranja, i taj se trenutak može, uvek kada je to potrebno, ponovo pozvati u život.

„Ko ima moju sliku ima me u svojoj vlasti“ – kaže naš predcivilizovani predak. Za civilizovanog naslednika izgleda da je najzad dograbio drugi kraj slike i da njome barata kao stiletom ili skalpelom.

U stvari vrh se već zario u grlo i kao katetar viri iz njega: rečenica našeg pretka *came true with a vengeance!* (osvetoljubivo se ostvarila).

21. 08. 1984. 16.00 (REPRIZA)

U emisiji Velikani džeza u prologu urednik B. Vartkes govori sa gostima E. Josifom i V. Draškocijem o uticaju džeza na ozbiljnu muziku ili obrnuto

Govorenje o muzici, naročito ukoliko to čini jedan tako muzičko-poetski mudar čovek kao Josif, koji je pri tom i muzičar-retor, pojavljuje se kao vrlo akutan fenomen: govoriti o muzici probitačnije je od muziciranja. Na televiziji naročito. Zašto?

Izgleda da E. Josif svojim muziciranjem – pripovedanjem muzike – zahvaljujući svojoj ličnoj auri transcendiraju, čak uklanja TV ekran čini da ga zaboravimo, čini da samo mislimo njegovo muziciranje rečima, dakle da toliko budemo zaokupljeni promišljanjem onoga što se zbiva sad, ne, o ne s' onu već s' ovu stranu ekrana – u našem umu. Josif mistifikuje i demistifikuje istovremeno – pre svega on poetizuje ne temu, već *način* izlaganja teme. Dakle, muzika Josifovog verbalnog izlaganja jedna je od retkih potvrda Kantovog mišljenja „da svaka reč govora sadrži ton koji odgovara njenom smislu“ – kao nagoveštaja jedne moguće kompozicijske tehnike i poetike.

Sličan utisak ostvaruju i monolozi (crnih muzičara u stranoj seriji *Lica džeza*) dok govore muziku. Kad započnu sa muziciranjem, i to nam TV kamera pokaže, osećamo *pad tenzije*, koji prati porast, sinhron glasu koji iz *offa* ponovo započinje priču o džežu.

Činjenica je – gramofon, magnetofon i radio otkrili su nam ono čega

se ljudi sa gubitkom ritualne snage koncertnog muziciranja i slušanja postaju ljudi, ostepeno svesni: sviranje muzike nepotrebno je gledati, nju samu dovoljno je samo slušati, pošto sam čin manipulacije instrumentom, pa čak i gestikulacije ili facijalna mimika, danas, za jedno prodorno i imaginativno promišljanje instrumentalne (i uopšte koncertne) muzike ne samo da je nekoristan, već je i štetan. Sredstva mehaničke reprodukcije zvuka dokazuju ono što intimno svaki pravi muzičar i kompozitor, i pored svih fraziranja o sceničnosti, teatralnosti muzike, znaju: muzika se ne može videti budući da se kreće u domenu nevidljivog – tajne čovekovog sopstvenog razotuđenog bića.

Ali muzika sama, danas je malo: to dokazuje i TV aparat. Mit koji muzici daje vidljivu meru i mesto u sistemu, strukturi čovekovog sveta i čini je ako ne shvatljivom ono bar čoveku prihvatljivom, upravo slika, ali ne fotografija (ma kako „živom“ izgledala) muzike tj. muzičara – jer se muzika (ukoliko je ne degradiramo samo na njenu akustičku pojavnost) ne da fotografisati – već slika sveta, ogledalo čoveka koji u sopstvenoj tajni lebdi kao riba ili ptica u vodenom ili vazдушnom okeanu.

Tek veza čovek – tajna, koja je jednaka vezi mit – muzika, je puna „jednačina“ mogućnosti istinite egzistencije muzike za čoveka.

Dakle, ostaje otvoren ključni problem prave razmere muzike i ostalih „nemuzičkih“ elemenata u jednom TV ostvarenju, pa makar se ono i muzikom imalo baviti. Kako i koliko muzika treba da bude prisutna u sopstvenoj TV slici? Nije li ponekad probitačnije upravo da odsustvuje kako bi se čežnja za njom osetila? Da bude prisutna samo mislji o muzici, da otkriva druge oblike egzistencije muzike, itd.?

Nije teško zaključiti da će, tek kad TV ekran prestane biti ispučen prema gledaocu i postane ne ravan nego upravo udubljen u pravcu gledaočevog pogleda, televiziju biti vredno stvarati – dotle, o njoj se može tek govoriti.

Uz TV prikazivanje filma *Za šaku dolara više* (1965): S. Leone se potpisao kao jedini režiser. Po onome „na čemu film stoji“ trebalo je ili da prizna ko-režiju kompozitoru Morikoneu, ili da sebi prizna titulu ko-kompozitora. Nema sumnje da je ta filmska opera (neki tvrde da se radi o „špageti vesternu“) tako precizno muzički metro-ritmizirana, harmonizovana atmosferski i tematizovana (u muzičkom smislu) filozofski da na trenutke nije jasno ko kome diriguje – muzika slici ili slika muzici. U svakom slučaju, rezultat je jedan (za operske prilike tako redak) skoro savršen sklad i kompatibilnost.

Kapanje jedinog klavirskog tona smenjuje se sa zvukom ubacivanja metka u „burence“ kolta, sa neuobičajeno logičnom spregom metafizike i fizike tona i zvuka (tako retko prisutnom u modernom muzičkom izrazu). Muzika pršti ili čuti u svakom kadru. Konji i ljudi obliveni su muzikom koliko i znojem. To je savremena opera – onoliko moderno zabavna koliko je *Seviljski berberin* to mogao biti u svoje vreme – štaviše toliko savremena da je niko i ne doživljava kao „operu“.

U okvirima zadatka koji su autori sebi postavili radi se o skoro savršenoj razmeri (aktuelnog) mita i (aktuelne) muzike: čitava priča (mit) „roji“ se oko troglavog muzičkog jezgra. Tri lajt-motiva čine to jezgro: Sat (smisao, motivacija), zvižduk (dobro, pravedno) i drama (zlo). Oni se mešaju i prepliću po razmerama koje uslovljavaju okolnosti priče. Posebno sat, pošto implicira (metafizički) smisao ali i (psihološke) motive, sav onaj nužni „pred i nadistorijski“ metafiziz zbivanjima, kroz razvojnost priče razvija se i muzički – komplikuje se, kroz filmsku sliku ishodi u raznovrsnim situacijama (dramskim) uvek drukčijom muzičkom „istošću“ (npr. izvrsna orguljska eipozoda, naravno u srušenoj crkvi, itd.). Radi se o korisnom „oglednom dobru“ za tvorce TV opera.

Moj svet muzike, *produkcija TV Sarajevo, 24. 08. 1984. II program*
program TV Beograd, 20.00

TV emisija o kompozitoru Vladi Miloševiću počinje dobro: kamera se prikada kroz granje i lišće, „zvera“ na proplancima dok simfonijska muzika dramski akcentuje svaki korak uz spomenik Kozarčanina (kompozicija je *Krajiška rapsodija* ovog autora i Kozarom je inspirisana). Dakle, kamera „korača“, nosi naš pogled, istraživački otkriva krajolik koji dobija novu dimenziju kroz kruženje opasnošću, dramom, tragikom – muzike.

Ali, napraviti polusatnu dokumentarnu (informativnu) emisiju o „životu i radu jednog kompozitora“ predstavlja skoro neverovatan intelektualni i kreativni napor: pripovedanje kompozitora o životu i delu s jedne, i vizuelizacija nekolicine njegovih dela koja treba da nam predoče njegov trud i domet s druge strane, i tako opravdaju potrebu čitave jedne takve emisije – jer „širokom auditoriju“ ne moraju, a objektivno uglavnom nisu i ne mogu biti poznate njegove kompozicije, a još su manje to mišljenja kritičara ili istoričara muzike o vrednosti tih radova a potrebno je ovu, naravno, dvodelnu, dvofragmentnu TV „pesmu“ nakako „prooformiti“.

Dramaturški zahvat je jednostavan: A – razgovor, B – delo (uglavnom ono o kome je već govoreno ili bar iz tog perioda stvaranja) vizuelizovano uvek na isti način koji, ponovljen, postaje neopravdani manirizam i tako umanjuje vrednost svog iznenađujućeg inicijalnog estetskog kvaliteta), pa opet A, pa B i tako sve do tridesetog minuta, zbog formalne (konvencionalne, konfekcionalne) simetrije kao „vrhunskog estetičkog dometa“, završivši kako se i počelo. Ali rez između fragmenata (A i B) uvek je nagao i nikad dovoljno opravdan, jer nema čak ni likovne koordinacije u smeni (A – B), kad je već smisaona, tematska smena tako teško moguća.

I ova, kao i većina sličnih, emisija u razgovoru „sa čovekom i stvarocem“ lišena je kritičkih, polemičkih prigovora, kao i ključnih filozofsko-socioloških pitanja o autorovoj viziji muzike i o „najdubljim tajnama njegove radionice“ – o njegovoj poetici. Zar je Vlado Milošević uistinu nepogrešiv? Zar je sve što je komponovao samo dobro ili toliko sterilno da ne zaslužuje čak ni da se napadne i brani, kako bi ono što se u emisiji kaže makar izgledalo verodostojnim? Zar baš svaka ovakva emisija mora da bude lišena iskrica duha, zar svaka mora da bude samo mali panegirik?

Ima jedna kategorija o kojoj se u razgovorima o „visokoj umetnosti“ ne voli da govori. To je, dakako, životnost. I to bilo kao nostalgija bilo kao mehanika dnevne, savremene životne radosti, sa-dnevni ritam koji koincidira sa brzinom automobila, aviona, pisačim mašinama u biroima, prolaznicima s onu stranu prozora, brzinom misli kibernetičkih brojanja...

Baš kao što je ne tako davno bilo lakše kao pravu savremenu operu (većem broju ljudi) primiti npr. *Orkestar usamljenih srca narednika Pejpera* (Sgt. Papers Tonely Hearts Clsb Band, album Bitlsa) ili *Tomija* (Tommy) bilo kao tematski album engleske grupe, „Who“, bilo kao „Hit meseca“ nego TV emisije ozbiljne muzike (isključujući, naravno, one tako retke, poput one Ponelove (Ponell) savršeno medevijalno životne vizije Orfove *Karmine Burane* koju bi naša televizija, kao praznik i opomenu bar jednom godišnje trebalo da reprizira. Pri tom da i ne govorimo o revolucionarnoj i političkoj angažovanosti i značaju ovih emisija (zar sva revolucionarna, angažovana umetnost – da bi uspostavila odnos sa masama – nije morala govoriti kroz „glasnogovornik“ kiča?).

Fenomen za sebe je upravo činjenica da je snimak izvođenja kompozicije Bitlsa (paralelno se to dešava sa ozbiljnom –

elektronskom, tape, konkretnom muzikom) postao (nov) i jedini način egzistencije muzičkih dela⁷ (klasike) u večnosti, jer sve ostala izvođenja „dela“ Bitlsa više nisu „to“: Interpretacija i duh vremena, bukvalno, jesu to delo samo. Dakle, sredstva mehaničke reprodukcije zvuka i osvajanje „elektroakustičke“ muzike inspirisala su, ali i omogućila jedan drugačiji oblik trajanja muzičkog dela: beleženje vremena, ovekovečenje jednog načina izvođenja (koji postaje nerazdvojivi deo kompozicije) sa instrumentarijem i jednim „zauvek“ nepromenljivim stilskim prilazom – interpretacijom – u odnosu na koju će svaka nova biti osvojena, u apsolutnom smislu različita, bar kao što je to u tradiconalnim formama varijacija u odnosu na temu. To je prednost savremenosti vizuelizacije pop-muzike: jednoputnost ovekovečenog odseka životnosti jednog vremena u Vremenu.

7 Rok konotira „moderno“ – kaže Eko. Ali (ozbiljna) elektronska muzika onda svakako konotira „buduće“ i/ili „kosmičko“.

Tomislav Gavrić

GNOSEOLOGIJA POKRETNIH SLIKA

Beleška o odnosu teorije saznanja i saznavanja slike

U središtu bilo kog problema koji se postavlja u vezi sa zasnivanjem nauke slikovnim medijima, stoji pitanje postojećih vrednosti svih iskustava i saznanja posredstvom komunikacione funkcije slikovnih medija. Reč je, zapravo, o filozofski postavljenom pitanju kritike saznavanja slike koja proističe iz dosadašnje problematike teorije saznanja, ali se njene nepoznanice mogu prevesti u polje filmologije i nauke o televiziji. Jedna takva kritika postaje sastavni deo posebne naučne discipline, nauke o televiziji (Fernsehenwissenschaft) koju Erih Feldman (Erich Feldmann, *Neu Studien zur Theorie Massenmedien*, Ernst Reinhardt, München, 1969) naziva „gnoseologijom televizije“ pripisujući joj svojstva koja imaju i druge naučne discipline, jer njena aparatura zadovoljava funkcije, predmet i vrednovanje saznanja slike. Gnoseologija se, međutim, ne može ograničiti na psihološku analizu saznanja u Lokovom (Lock) smislu ili transcendentalno tumačenje u Kantovom smislu. Ona se, štaviše, mora potruditi da nastale tehničke fenomene pokretnih slika razmotri na isti način kao i naučni predmet saznavanja slike, to jest, kao ikonologiju. Fenomenalni karakter pokretnih slika postavlja predmet ovog saznavanja naspram prirodnog saznanja i primorava na priznavanje jednog „drugog sveta“. U ovakvoj poziciji saznajnoteorijskog fenomenalizma realističko važenje iz slika dobivenog saznanja može se označiti kao „sekundarno saznanje“, pošto samo kamerom uhvaćeni predmeti stvarnosti poseduju i „prirodno saznanje“.

Prirodno saznanje sledi, po svojoj biti, nakon „primarnog saznanja“ stvarnih predmeta i događaja. Njegova smislena percepcija počiva na nefalsifikovanom saznanju nadražaja iz spoljnog sveta, to jest

vlastitoj telesnosti koja vodi poreklo iz pojedinačnog znanja. Sekundarno saznanje je, međutim, uočljivo samo na onim percepcijama koje nastaju iz tehnički proizvedenih znakova likovnih fenomena. Pošto se ovi fenomeni proizvode proizvoljno i mogu se menjati, za gnoseologiju proističe neophodnost eksperimentalnog istraživanja zajedničkog polja, predmeta sekundarnog saznanja kakvo se ne može primeniti kod primarnog saznanja. Funkcionalni kompleks vizuelnog opažanja u saznavanju slike stoji u vezi sa emitovanjem zvuka i funkcionalnim kompleksom auditivnog opažanja. Optički emitovane percepcije pomešane su sa akustički emitovanim percepcijama u kojima šumovi, jezički glasovi i muzički tonovi sadrže nešto od onoga što se dobija u primarnom saznavanju bez ikakvog posredovanja; time se postiže tehnička perfekcija saznavanja slike i moć iluzije doživljaja stvarnosti. Istraživanje veze slike i zvuka može se ostvariti eksperimentalnim metodama, pošto se nehotičnim isključivanjem i varijacijom različitih činilaca svakodnevnih fizičkih efekata učvršćuju i mogu se objasniti genetički.

Posle istraživanja jezičke komunikacije u medijima slike moguće je i istraživanje pomoću metoda jezičko-psihološke i hermeneutičke tačke gledišta. Jezičko komuniciranje i razumevanje, šire gledano, spada u polje filozofije i retorike, a sveobuhvatno tumačenje postiže se posredstvom modernih duhovnih nauka. Međutim, veštačkoj komunikaciji medija pridaju se novi rezultati naučnog istraživanja, pošto se akustički fenomeni mogu varirati na različite načine. Razdvajanje tehničkog i ljudskog preduzima se pomoću savremene fonetike, a zatim se usaglašava sa njihovim prirodnim svojstvima. Kroz spajanje i razdvajanje vizuelnih i jezičkih informacija pri čemu se može utvrditi stepen komunikacije i razumevanja kod različitih grupa gledalaca, doba starosti, pola itd.; rezultat tog istraživanja se pojavljuje kao veza primarnog i sekundarnog saznanja. Tehnički proizvedena komunikacija između „Gestalt“ kompleksa optičkih i akustičkih fenomena, s jedne strane, i komunikata s druge strane, neminovno sadrži ograničenja koja se odnose na subjekt percepcije i objektivitet prijema. Specifičnost sekundarnog saznanja je u tome što ga „dopisuju“ fenomeni vernosti kopije projektovane posredstvom kamere. Bilo kakvo saznavanje pokretnih slika ispunjava se permanentnim doživljajem primarnog saznanja; ono uključuje doživljaj komunikacije, čime proističu stavovi čisto gnoseološki postavljenog problema.

Uopšte uzev, gnoseologija medija slike (Bildmedien) ima sve

preduslove da samostalno istraži doživljaj posredovan slikom, jer mora računati sa razlikama u tehničkoj recepciji. Sveobuhvatno saznavanje procesa komunikacije slike se, po Feldmanu, ne može podvesti pod polje filmologije, ono štaviše pre spada u polje komunikologije. Pošto su čoveku dostupni smisleno opažanje i saznavanje predmeta, filozofska kritika saznanja i klasična teorija saznanja predstavljaju pogodne metode istraživanja. Filozofija istražuje poreklo, predmet i važnost svih saznanja kako značenja tako i razumevanja refleksije, što podrazumeva da je ovo saznanje upravljeno na predmetni svet stvari i događaja i na duhovni unutrašnji svet; ona se dakle bavi neposrednim saznanjem i načinima njegovog poboljšanja. Ovako shvaćeno saznanje spada u polje klasične teorije saznanja koja se bavi „primarnim saznanjem“. Opšta teorija saznanja ima tim pre opravdanja ako primeni naučno saznavanje slike i precizno odredi njen odnos prema stvarnosti i polje značenja. Ovaj se zadatak, bez sumnje, ne može ostvariti samo pukim uspostavljanjem sveta slike u spoljašnjem svetu prirodnog saznanja. On se štaviše odnosi na sasvim specifično saznanje sopstvenog objektiviteta i na taj način, obezbeđuje poseban metod. Gnoseologija pokretnih slika se, dakle, mora odvojiti od opšte teorije saznanja.

Nova disciplina je *scientia cogitationis* i upražnjavali su je već Lajbnic i Kristijan Volf. Ona, međutim, nije religiozni Gnosis Antike niu deo učenja moderne metafizike, pošto joj nedostaje transcendentalna veza. Ona se, pri sadašnjem pozitivizmu nauke, ograničava na empirijsko i eksperimentalno istraživanje fenomena pokretnih slika; zadatak je ove gnoseologije da istraži uslove predmeta i značenja, saznanja koje se odnosi samo na pokretne slike; predmetni karakter ovakvog saznavanja sveta nije jednak karakteru bića. Predmet saznavanja slike mogu biti samo oni fenomeni koji su dostupni značenju subjekta na slici, ali su proizvod tehničke aparature. Oni nemaju realan sadržaj i odnos prema stvarima *po sebi*. Oni, u stvari, predstavljaju poseban svet s kojim čovek uspostavlja odnos putem tehničkog pronalaska. Tehnika uređuje stvarni svet prirode i slika, idealan svet dostupan jedino pomoću nove funkcije saznanja slike. Ovaj veštački svet fenomena možemo nazvati „drugim svetom“, jer saznavanje slike shvata kao sekundarno saznanje što je upravo predmet gnoseologije. Kod ponavljanja i modifikacije opažanja dobijaju se kognitivne predstave konstantnosti i promena, nastajanja i prestanka, redovnosti i slučajnosti fenomena. Otud je slikom posredovano saznanje „sekundarno saznanje“ svojstveno predmetu

gnoseologije slike. Ova disciplina mora izoštriti razlikovanje između statičnih i pokretnih slika, njihovu vrednost i značenje i naći potvrdu u odgovarajućim proizvodima sekundarnog saznanja. Statička slika je kopija stvarnosti ili slika fantazije predstavljene stvarnosti u svesti, u svakom slučaju duplikat pra-slike. Kao „projicirana svetleća slika“ ona, međutim, gubi svoj opredmećeni karakter, ali ostaje opredmećenost za onog ko emituje „svetleću sliku“. Na slikama su predmeti vizuelno značeće percepcije koji se odnose na vlastiti realni ili simbolički sadržaj. Kombinacijom ovih percepcija i njihovom kognitivnom obradom nastaje sekundarno saznanje, ali problem se iskazuje u pojedinačnosti trenutnih slika. Sasvim drukčije se mora suditi o sadržajnosti i odnosu prema stvarnosti pokretnih slika filma i televizije. Tehnički proizvedeni „svetleći kompleksi“

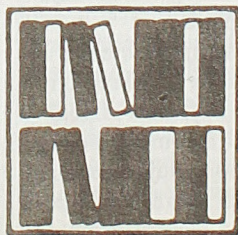
(Lichtkomplexen) na ekranu i platnu ne opredmećuju vlastite slike, već samo fizičke nadražaje za „svetlosna i obojena osećanja“ (Licht-und Farbempfindungen) gledajućih subjekata (zuschauenden Subjektes), koja se percipiraju kao fenomeni; oni su, zapravo, predmet sekundarnog saznanja. Upravo na prikazivanju ljudskog lika u slikovnom mediju uočava se bitna razlika između primarnog i sekundarnog saznanja i statičko posredovanih i dinamičko posredovanih sekundarnih saznanja.

Subjekt, pri tom, ne stoji naspram smisleno shvaćenog realiteta stvari i predmeta već samo fenomena. Pozivanje na realnost vodi do kamerom uhvaćenih predmeta koji se mogu razumeti percipiranjem slike i stoga su nesaznatljivi za sekundarno saznanje. To je tačno shema Kantove *Kritike čistog uma* koja ovde nalazi svoju najbolju primenu opravdavajući teze fenomenalizma i kriticisma.

Gnoseologija, međutim, dopušta saznatljivost stvari *po sebi*. Važnost sekundarnog saznanja iz pokretnih slika upoređuje se sa predmetima primarnog i sekundarnog saznanja, pošto su obe vrste saznanja dostupne ljudskom saznanju i u ovome važenju se nezavisno jedno od drugog verifikuju. Realnost ljudskih likova i njihovo pojavljivanje na ekranu dostupni su i najrazličitijim opažanjima našeg saznavanja. Ovu poziciju gnoseologije moguće je svesti u okvire komunikativnosti kako bi se klasična teorija saznanja primenila na saznavanje pokretnih slika. Gledište gnoseologije se razlikuje od teorije saznanja stvarnog sveta: predmet saznanja je za veštački proizvedene slike medija predstavljen u realnosti fenomena koji se prikazuju gledaocu. Pošto se gledaocu fenomeni pojavljuju kao jasno shvaćena stvarnost, gnoseologija može apsolvirati naivni realizam u smislu klasične teorije saznanja: po ovom učenju sva kvalitativna

svojstva našeg opažanja jesu svojstva predmeta koji upoznajemo saznavanjem. Otud se slika pojavljuje kao fotografski verno predstavljanje stvarnosti očima gledaoca. Fotografski proizvedeni predmeti odgovaraju stvarima *po sebi* čije se postojanje u smislu Kantovog kriticisma mora istovremeno shvatiti kao nesaznatljivost sekundarnog saznanja.

Fenomenalistička gnoseologija povlači na svoj način granicu između primarnog saznanja stvarnosti i sekundarnog saznanja percepiranja slike. Ona uzima u obzir percepcije svih tehničkih datosti kod medija i prirodnog saznanja, ali izvlači svet slikovnih fenomena iz ove vrste saznanja, dajući vlastiti autonomni realitet koji označavamo kao „drugi svet“. Sva filozofska razmišljanja koja se bave tumačenjem važnosti saznavanja slike prelaze put od skepticističkih i kriticiističkih teza do modernog pozitivizma: upoznavanje prirodnih ograničenja ljudskog saznanja i odbacivanje na nauci zasnovane metafizike u potpunosti odgovara Kantovoj teoriji saznanja i teorijama njegovih nastavljača, ali se ograničava na vrednovanje saznanja u empirijskim naukama i na njihovoj osnovi, u formalnim naukama. Posebnost ove gnoseologije pozitivističkog usmerenja ogleda se u tome što se može zameniti metafizikom transcendentalne stvarnosti, ali ona ostaje sa svojim sekundarnim saznanjem ograničena na empirijske datosti „drugog sveta“: svojim primarnim saznanjem ona je vezana za saznavanje realiteta svih s onu stranu stojećih predmeta. Teza o nesaznatljivosti tzv. stvari *po sebi* je na taj način osnovni princip u kritičkom procenjivanju televizije i filma.



Radoslav Lazić

REŽIJA

TELEVIZIJSKOG FILMA

– Razgovor sa Željmirom Žilnikom –

Režirali ste igrane, dokumentarne filmove i pozorišne komade. Posljednjih godina radite isključivo na televiziji. Kakva su Vaša iskustva u režiji televizijskog filma?

Televizija suštinski menja odnos proizvođača i konzumenta kulture. Postoji izravnost televizije i demokratičnost – gledanje ekrana u istom momentu, na svim mestima, pod istim tehničkim uslovima. Program se prima tako da je magla oko umetnosti razvejana – prima se opušteno. Vekovna tradicija propagande, statusne diferencijacije, ukus elitnog – oko predstava, muzike, cirkusa – isključeni su. Gledaoci su jednaki – u svojoj kuhinji, na kauču, među decom, neki peru noge u lavoru i slušaju stihove Šekspira i gledaju Bet Dejvis, pa pritisnu dugme, a svira Ojstrah i diriguje Karajan i ulaze u riznice Vatikana.

Taj proces „plebizacije“ nije bezbolan – iz jednostavnog razloga što je najveći deo kulturnjačke proizvodnje dizajniran za drugačiji tip kontakta sa publikom, ali mi sada govorimo o novom odnosu koji je uspostavljen, a šta su njegove dobre i loše strane, na volju je svakom da lupa glavu.

Kakva su Vaša iskustva filmskog reditelja u prilagodavanju TV mediju?

Evo par mojih iskustava koja su me dovela do toga da su mi ova spoljna obeležja televizijskog medija bitna kao faza u praksi: na čitavu generaciju kojoj pripadam, formiranu sredinom šezdesetih godina, uticale su ideje o „demistifikaciji“ umetnosti. U filmu to je vreme rastočavanja pravila klasičnog bioskopskog i umetničkog

filma. Na primer, pojava Godara ili Vorhola, ili švedskog filma *Ja sam radoznala* – žuto, direktno nas je provocirala da pokušamo sa razdrobljenom dramaturgijom: *Rani radovi*, ili intervencijom u sam čin snimanja – dokumentarac „crni film“. U godinama kritike kritičkog filma 1970–1973 naglo se komplikovao lavirint koji jedan film dovodi pred publiku i kritiku. U vreme kada nekoliko godina nisam radio, intenzivno se po štampi „borilo“ protiv filmskih negativnosti (pa i mojih), ali gore od toga bilo je što najveći broj ljudi, prateći tu borbu po novinama i u komentarima na televiziji, dakle najveći deo publike uopšte nije imao prilike da prosudi o čemu je reč.

Malo ko je ta „kontroverzna umetnička dela“ uopšte i video.

Uostalom, ako i danas pogledamo tehnologiju proizvodnje „slučajeva“ isplivava jedan apsurd koji tvrdoglavo opstaje. Štampa se, recimo, zbirka pesama u hiljadu primeraka, desetak komada se rasturi, tužilac oceni da je zakon povređen i sud zbirku zabrani, a tiraž uništi. Onda neki navodni čistunci uzimaju pojedine stihove, birane po provokativnosti, citiraju ih u dnevnoj štampi u stotine hiljada primeraka i tako se „bore“ protiv njih. E sad, zašto? Da bi razgnevili narod i angažovali ga na prevaspitavanju pesnika ili ih možda stihovi uzbuđuju i sa njima se slažu, to treba da kažu psihijatri... Sâm sam nekoliko puta doživeo da stvar koju radim ne može da dopre do javnosti (primer filma *Sloboda ili strip* ili dokumentarnog *Žene dolaze*), ali da se i pored nepostojanja filma citiraju delovi dijaloga i objašnjavaju scene i takvom metodologijom vodi idejna borba. Nije bitno to što je „nekorektno i štetno“ po autora, ili što ovakve „diskvalifikacije“ plaše kolege, bitno je da takva metodologija devalvira i gazi uspostavljene socijalističke principe javnog sučeljavanja argumenata. Konačno, samo telo jugoslovenskog filma, po meni je polumrtvo. Neki udovi naduveni, drugi amputirani, mozak u grogi stanju, što od udaraca, što od intoksikacije. Domaći film je okupio i za sobom vuče falange netaleantovanih duduka, koji su uspeli da osnovni sukob bahatih nezanalica protiv onih koji za film imaju klikere – u društvu predstave kao sukob „desnih i levih“. I dok vi možete da pročitate vesti kada američko tržište vrati tekstil, cipele ili meso zbog neispravnosti robe, niko nikada nije javno podneo račun koliko nas je naših „kandidata za oskar“, potrošivši desetine hiljada dolara, izbrukalo pred dobronamernim ljudima. Nedostatak profesionalnih i moralnih standarda onemogućuje razvoj domaćeg filma. To nije „uzlazna linija“, nego tumananje tamo-amo.

Može li se govoriti o stvaralačkom radu na televiziji kao mogućnosti formulisanja posebne metodologije televizijske režije ili estetike G televizijskog umetničkog dela?

Nikada nisam ništa pročitao o specifičnostima televizijskog izraza, u emisijama koje se rade filmskom tehnikom. A tako sam uglavnom radio. Izneću nekoliko zaključaka, iz iskustva. Televizija pojednostavljuje filmsku sliku. Mali ekran ukida šokovitost i opojnost prizora sa filmskog platna. Vizuelne senzacije su manje upečatljive jer pogled obuhvata mali ekran odjednom, dok velikim platnom oči lutaju, traže i čude se. Elektronika ne registruje detaljno svetlosne prelaze, slika je sivlja. Međutim, ono što se na suptilnosti slike gubi – dobija se na tonu. Tonski zapis je razgovetniji – direktno se emituje sa perfo-trake, bez prebacivanja na ton negativ. To omogućuje i slobodnije registrovanje zvuka u procesu snimanja. I što je još važnije – televizijski film dozvoljava drugačiju postavku dijaloga. Naime, rutinske norme igranog filma dijalog postavljaju kao neprirodnu kaskadu kratkih replika, funkcionalnih, različitih od smisla ljudskog normalnog govora. Jezik se shematizuje tako da specifičnosti i sočnosti nalazimo samo u psovkama i vicevima. Televizija u principu govor tretira normalnije: od vesti, izjava, razgovora u studiju, komentara sportskih događaja, dizajnirana je prirodnost koja se prenela i na složenije „umetničke“ strukture.

Koja su pozitivna iskustva iz Vaših režija tzv. dokumentarnih drama?

Moja iskustva iz „dokumentarnih drama“ pokazuju da je moguće „obraditi“ izvesne odnose koji bi na filmu bili „nesnimljivi“. Zapravo, pet 16 mm devedesetminutnih filmova koje sam za televiziju radio sa naturščicima (*Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa, Vera i Eržika, Dragoljub i Bogdan, Prvo tromesečje Pavla Hromiša, Stanimir silazi u grad*) izgleda da ne bi moglo da nađe prostora u domaćoj kinematografiji. Uostalom, za neke od tih projekata sam i pokušavao da zainteresujem filmske producente, pa nije išlo. To, samo po sebi, niti je dobro, niti je loše, ali kada izvlačimo zaključke, konstatujemo da su te stvari, pokazane na TV, kod kritike i publike prošle uglavnom dobro. Moguće je, verovatno, reći da postoji filmski proizvod, na 16 ili 35 mm čija specifična struktura „bolje“ prolazi na televiziji nego što bi prošla na filmskom platnu. Tu „televizičnost“ vidim naročito u okrenutosti običnom, svakidašnjem životu, nespektakularnom. „Sporost i strpljivost“ koju ekran trpi, omogućuje drugačija sredstva analize scena, nešto poput „superrealizma“. Umesto zgusnutosti i

simboličnosti prizora, operišemo fiksacijom koju prizor i ličnost „detaljno razlažu“. Dramski sukob ili obrt u priči ne moraju da budu direktno i fizički naglašeni – jer se lica ispoljavaju u mnogim suptilnim detaljima, pa izlazi „na videlo“ i nešto što je u filmu tako reći nedostižno – oblikovanje ličnosti koje se jezički razlikuju, čija ponašanja i pojmovni svet zbog pripadnosti različitim društvenim slojevima ili profesijama, nagoveštavaju konflikte i različite interese. Na primer, mi smo u *Veri i Eržiki* jednostavnim paralelnim slikanjem ličnosti tekstilnih radnica, specifičnog govora i gestova kojim se opslužuju mašine, na jednoj strani, a slikanjem administracije, razvijali konflikt do pobune, kada radnice zaključe da će se po svaku cenu boriti za svoja prava.

Ovo je samo skica nekih zaključaka...

Kako biste jezgrovito definisali režiju kao umetnost na osnovu sopstvenog rediteljskog iskustva?

Opet se vraćam na iskustva iz poslednjih godina. Najprivlačniji mi je rizik, neizvesnost, iznenađenje, a zatim razvijanje onih linija koje se pokazuju najkreativnijima. U ekipama napravimo raspoloženje za traganjem. Fiksiramo masu konkretnih detalja – ambijenti, rekvizita, ljudi, ali „aranžiranje života“ uvek tako radimo da ne ponavljamo nešto što se već desilo, nego da tome dodajemo „dinamičnost“, mogućnost razvoja situacije. Ljudima koji prvi put rade u ekipama stvar deluje potpuno neuhvatljivo, jer sam pet televizijskih filmova koje sam pomenuo uradio bez ijedne stranice teksta. Dobro se osećam baš kada su okolnosti takve da nenaglašeno vidim kako se razvija linija koju zapravo kao jednu celovitu sliku imam pre nego što u konkretan rad uđem. Ta tehnologija bi mogla da se uporedi sa, recimo, grupom ljudi u zamci, i onda neprimetno slaganje raznih sitnih radnji – koje sve dovedu da se konačno iz obruča izade.

Želimir Žilnik, reditelj; rođen 1942. u konc-logoru u Nišu. Završio Pravni fakultet. Bio glavni urednik Tribine mladih u Novom Sadu, i urednik „Polja“, časopisa za kulturu, umetnost i društvena pitanja. Režirao niz dokumentarnih filmova i igrani film *Rani radovi* za koji je dobio visoko priznanje „Zlatni medved“ na Berlinskom filmskom festivalu, 1969. Za Televiziju Novi Sad snimio više dokumentarnih drama i televizijskih filmova.

Slobodan Ž. Jovanović

KOMPJUTER – VIDEO – TEATAR

(iz rediteljske beležnice)

PEĆINSKI ČOVEK

Za mene, homo teatralisa srednje generacije, kompjuteri su se pojavili kao prirodna stvar. Prirodna u tom smislu što među nama postoje mnogobrojni ljubitelji naučne fantastike: Klark, Asimov, Herbert, F. Pol i mnogi drugi. U svojim romanima pomoću kompjutera suvereno su vladali državama, planetama, galaksijama i ljudskim umom. Kompjuter sa svojim čudnim ekranima, čak se buni i to vrlo uspešno kao na primer Hal u *Klarkovoj* Odiseji 2001. Članci po mnogobrojnim časopisima i novinama o korišćenju kompjutera u nauci, industriji, memorisanje sa neslućenim mogućnostima, pa čak i upotreba kompjutera u kući, ostavili su me ravnodušnim. Sve je to bilo *tamo*, daleko od mojih interesovanja. Gromovit dolazak mikro-računara (malih kućnih kompjutera) i trenda video-igara ipak je bio za „neke nove mlade generacije“. Sve to bilo je interesantno i lepo, pa ipak naša zabava i relaksacija se i dalje zasnivala na nekoj dobroj knjizi, proverenom filmu, pozorišnoj predstavi ili muzici. Ponekad je i gledanje odabranih emisija na televiziji mogao biti događaj. Kompjuteri su bili neki drugi običaji. Trošenje slobodnog vremena i neprospavane noći u borbi sa kosmičkim mašinama, razaranje njih ako ne želiš da one tebe unište i vrate te na početak igre. U ovom razmišljanju o postepenom interesovanju za „novo“, nikako ne treba zaboraviti na uticaj klasičnog stripa (koji je naša „srednja“ generacija i uspela da uvede u naše domove, ali ne kao kapitalističko zlo ili šund najniže vrste, već kao umetnost) i starih kinotekinih filmova nemačkog ekspresionizma – *Metropolis*, *Flaš Gordon*, *Golem*, čudesnog Kjubrikovog filma *Odiseja 2001*, pa ogromne serije sada u svetu na vrhu popularnosti naučno-fantastičnih filmova. Već po produkciji kuće Volta Diznija (Walt Disney) (Miki Miš, Paja Patak, Petar Pan koji čak i leti), znalo se da će ubrzo doći treće

tehničko doba. Diznijeva producerska kuća dobija grad budućnosti a jedan deo njene tadašnje produkcije bio je i naučno-fantastični film *Zabranjena planeta*. U tom filmu bilo je razumnih robota, neobičnih televizora sa pisačem mašinom. Tada smo saznali i okom kako izgleda kompjuter. Ponekad čudesno postaje stvarno. Zamisli umetnika nauka surovo do kopije pretvara u stvarnost. Za tako što nije potrebno mnogo objašnjavati: O. Haksli *Vrli novi svet* – nauka – kloniranje; I. Asimov *Zadužbina* – nauka – osnovni kodeksi robotronike; D. Bliš *Zvezdane spore* – nauka – prilagođavanje čoveka drugim uslovima života; Klark *Odiseja 2001* – nauka – stupili smo na Mesec; F. Pol *Reklamokratija* – nauka – holografija, kompjuter, video i tako u beskraj. Iz tog Diznijevog giganta koji je pratio vreme, a ne samo crtače i strip, pojavio se prvi kompjuterizovani igrani film bez glumaca *Tor*. Film ne treba prepričavati. Ali sve je tu: od grafike, boja, moći filmskog trika, moći crtanog trika, moći stripa, moći zvuka i šuma, moći muzike i moći bliske potpunosti – odbojnosti.

Homo teatralis bio je zaprepašćen. Osluškuje svet van delokruga njegovih interesovanja i poznavanja. Na tim čudima od malih kompjutera ne samo da se igraju neke smešne ili jako pametne igre, već sem što ume da računa i kombinuje, što ume da pamti dok mu ne narediš da sve to izbriše, on još može. Može sve. Setio sam se da sam skoro pročitao da je kompjuter omogućio da se crno-beli filmovi pretvaraju u kopije u boji. Isto tako i mono-ploče postaju stereo-ploče vrhunskog kvaliteta.

Da li kompjuter može sve,

Može li da ponovi neke pozorišne predstave koje su davno „umrle“? **Može li da omogući da više nema „groblja pozorišnih predstava“,** koje nisam mogao da režiram u trenutku kada sam želeo i kada sam imao inspiraciju baš za taj i taj tekst? Znači da se onda ništa ne zaboravlja u onom čudnom trenutku stvaranja? Zar to ne bi bilo prelepo učilo za sve ljude koji bi želeli da uče o teatru? (Ako se ikada to učenje završava?) Učilo na akademijama? Mogućnost postavke celokupnog mizanscena unapred? Arhivar smrtnog teatra? To ne bi bili živi glumci, ništa nije živo, ali se *ne bi zaboravio rukopis nekog reditelja*. Neobičnost postavke? Pa tu je i grafika. Sve vrste scenografije i kostima? Muzičke partiture bi oživele sliku? Na kompjuterima se već odavno komponuje. Mukotrpnost upoređivanja i traganja za činjenicom koju si znao ali si je zapisao na nekom papiriću i zaturio – više je nema. Sa kompjuterom sve bi bilo tu. Koliko bi to olakšalo umetnički, naučni i teorijski rad svakog homo teatralisa? Sve pamti, a ako tražiš, može i da to štampa na papiru. Plakate i programe da

obnavlja? I ne samo to. Koji je to vatromet ideja?

Da, homo teatralis je pećinski čovek koji je hteo odmah sve od kompjutera. Pećinski čovek koji bi bezobzirno lupio tom pisaćom mašinom (čitaj kompjuterom) po ekranu i odmah dobio obnovljenu predstavu Bojana Stupice ili mog profesora Huga Klajna. Uzimam mašineriju koju sam već upoznao, navikao se na nju i koja mi je potrebna u običnom životu. I dok sam birao broj pomislio sam: – „Ne, ti nećeš biti pećinski čovek. I taj kompjuter će biti kao ovaj telefon«. – Razgovaram sa jednim od prijatelja koji je u dubokim vodama nauke, ali koji obožava umetnost. Znam da ima neki kompjuter i da mi je pričao da sa njim sprema naučni rad. To je iz nekog drugog vremena, kada nisam ni povezivao mogućnosti kompjutera i teatra. Hteo sam da to ne bude „neki kompjuter“, već da naučim bar osnovu njegovih mogućnosti i načina komuniciranja, a upornost u radu je sve ostalo. Posle nekoliko reči konvencije, iz mene provaljuju pitanja na koja ne čekam odgovore. Sluša me pažljivo. Pokušavam da mu formulišem šta bih u stvari hteo. Izlazi: *Kompjuter – Video – Teatar*. Kasno je. Možda ga gnjavim? Laik koji hoće nešto da mu objasni. – „Dodi, pokazaću ti šta se sve sa njim može. Ali to je delić onoga što tek treba da naučim. Baš sam noćas na njemu završio svoj naučni rad“.

Spuštam slušalicu i izlazeći napolje shvatam da je već jutro. Sve prazno i uspavano kao i svakog prolećnog vikenda. Polazim da se susretnem sa čudnom, neukrotivom, nepoznatom mašinerijom koju hoću u ime svih nas homo teatralisa da ukrotim. Da u našim čudnim činovima još više zalutamo na beskrajnom okeanu umetnosti.

MIRONOTAUR – KOMPJUTEROV LAVIRINT

Kompjuter (mikroračunar) šta sve može?

Rekao sam sve. A to je samo

lavrirint njegovih mogućnosti spram mojih određenih ideja. Taj isti kompjuter moram nahraniti određenim podacima koji su zasnovani na temi koju želim da obradim. Ni u jednom momentu se ne sme zabraviti da je to ipak mašina, plod mašte čudesa kao što je ljudski um. Ono što mu se da kao podatak, sposoban je da sačuva i uvek predoči kada tražite. Mogućnost poređenja podataka, postavljanje podataka itd. A šta nam kompjuter pruža?

Šesnaest boja. Koje su to mogućnosti rekonstrukcije. Raskoš oka, sagledavanje scenografije, kostima, stvaranje atmosfere i svetlosnih efekata.

Grafika. Neslućene mogućnosti. Od uprošćenih animacija pa do vrhunskih kopija najvećih remek dela (na primer plakat Tuluz-Lotreka). Sve to zavisi od kvaliteta kompjutera i njegove programirane namene. (Kao što sam napomenuo, već je ostvareno prebacivanje putem kompjutera svih filmova Stana i Olija, koji su rađeni u crno-beloj tehnici, na „nove“ kolor filmove takozvanog tehnikolor sistema.)

Zvuk. Izgrebane, prepune šumova ploče velikog Karuza sada možemo slušati u stereo-tehnici, zahvaljujući kompjuteru. Neslućene mogućnosti zvuka kompjuterske proizvodnje srećemo svakodnevno u takozvanoj „lakoj muzici“. Ne želim da opterećujem čitaoca, ali evo primera: Na monitoru (putem programiranja) grafički je iscrtana klavijatura pijanina. Može da se komponuje u svim mogućim varijacijama. Nema nota, nema zaborava, sve se može čuti, doštampati itd. Takozvanim softverima (programima) omogućuje se slušanje svih mogućih varijacija na bilo kom instrumentu. Postoji mogućnost kontrole ritma, tempa itd.

Muzika. Svako muzičko delo stavljeno na softver kompjuter će demonstrirati: zvučno, grafički, likovno itd. Ostalo prepuštam mašti. *Kopija.* Printer robotrom – mogućnost znakovnog, grafičkog prikaza celokupnog rada, već spremnih softvera ili analize dotadašnjeg rada. Kao veoma kvalitetna foto-kopir mašina.

Memorija. Za upisivanje podataka ili stvaranje jednog programa ili upisivanje bilo koje kombinacije postoje čipovi (taj način upotrebljavaju vrhunski kompjuteri. Kod nas se u žargonu zovu „buba-švabe“).

Zvučna disketa. Najobičnija kaseta koja se stavlja u kasetofon.

Flopi disketa. Najširi i najpopularniji način rada. Vizuelno izgleda kao tanak fino obrađen podmetač za čašu.

Na primer, na jednoj takvoj flopi disketi moguće je upisati sve dosadašnje stilove, podstilove i takozvane video-laserske scenografije. Na monitoru kompjutera se uvek može dobiti ona scenografija koja je u datom momentu potrebna. Mogu se praviti sve moguće vrste kombinacija sa onim što je na flopi disketi. Može se stvarati „uvek nešto novo“. A sasvim razumljivo putem printera – robotroma imati sve to kopirano na običnom papiru u bezbroj primeraka.

Zašto o tome svemu toliko pišem, šta imamo od toga? Daću samo neka početna razmišljanja u ime homo teatralisa:

- mogućnost sakupljanja svih podataka vezanih za teatar kod nas i u svetu;
- obnova svih pozorišnih predstava (koje imaju podatke ili sačuvane knjige režije ili beleške reditelja);
- pripremanje budućih pozorišnih predstava, što znači da više nema „grobja predstava“ u rediteljskoj glavi. U bliskoj budućnosti ljudi koji upravljaju pozorištima, moći će na monitoru posmatrati *kompjuter – video – teatar* „predloga pozorišnih predstava“ sledeću sezonu i po svom senzibilitetu birati šta žele;
- još dovoljno neistražene, ali sigurno raznovrsne mogućnosti učila budućih mladih umetnika;
- teatro-video-kompjuteroteka;
- putem kupovine softvera imaćemo u kući kompjuter – video – teatar.

U svom radu pošao sam od nekih uslovnosti kojima ću hraniti kompjuter da bih ostvario ideju kompjuter – video – teatar. Uzeo sam 15 flopi disketa i na svakoj od njih dao njen memorijski naziv:

1. scenografija,
2. rekvizit,
3. kostim,
4. likovi (koliko glumaca učestvuje u određenom komadu),
5. oblik scene,
6. šumovi,
7. muzika,
8. dramski tekst,
9. biografski podaci (o piscu, reditelju, scenografu, kostimografu, kompozitoru, upravniku i dramaturgu teatra gde je predstava odigrana, kao i podaci o mogućem sponzoru),
10. istorija vremena – stil,
11. običaji i ljudi tog vremena,
12. estetika kada je predstava igrana,
13. običaji i predanja tog podneblja,
14. oblik grafike, oblik likova koji zamenjuju glumce, titl,
15. dodatni podaci.

Kao što oprezno probamo nepoznato jelo ili nesigurno hodamo po prostoriji bez svetlosti, za prvi put sam se odlučio za uprošćen sistem, da vidim da li će funkcionisati.

Za *scenografiju* sam uzeo uprošćen kroki – crtu koja prikazuje tvrđavu.

Dva glumca – muškarci

Oblik scene – kutija

Šum – vetar

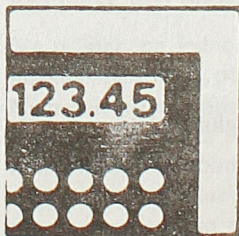
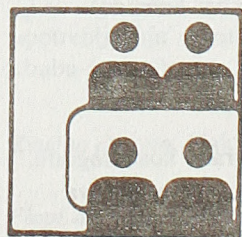
Muzika – produženo „do“

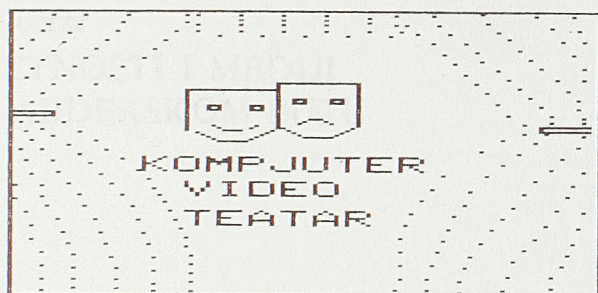
Tekst drame – Vilijam Šekspir, *Hamlet*. Scena kada Hamlet stoji na tvrđavi i pojavljuje se duh. Hamlet korakne korak unazad i kaže: – „Oče moj...“

Grafika i titl – standard.

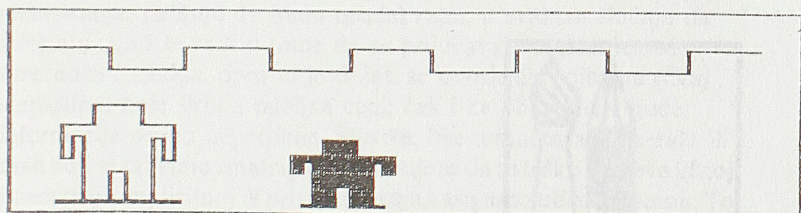
I programiranu flopi disketu stavio sam u disk jedinicu 1541. Na monitoru, kraj tvrđave s desne rediteljjeve strane stajao je Hamlet. Odjednom iz ničega pojavio se duh sa njegove desne strane. Hamlet je koraknuto unazad, pojavio se titl „Oče moj...“ Sve to je bilo praćeno usporenim „do“ i šumom vetra. Printer je taj momenat prebacio na papir.

Pravio sam različite veličine okvira kutija scene. Kompjuter – video teatar nazirao se negde ko zna gde u daljini lavirinta.



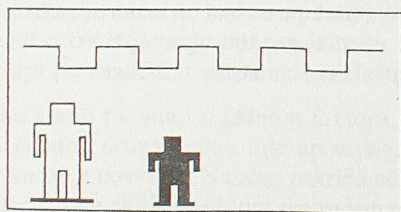


VILIJAM ŠEKSPIR - HAMLET

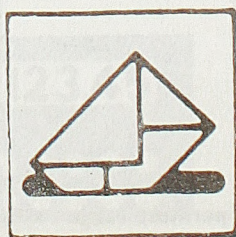
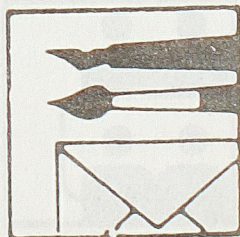
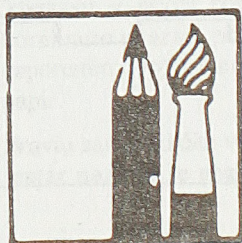


- Oče moj

VILIJAM ŠEKSPIR - HAMLET



- Oče moj



Rene Berže

UMETNOSTI I MEDIJI NA ABDERSKOM PUTU

U naše doba promene su tako brze, da način čitanja, još više naš način analiziranja, rizikuju da budu neadekvatni, u svakom slučaju da zaostaju. Kad se radi o tome da se proučavaju odnosi između umetnosti i medija, opasno je držati se utvrđenih pojmova (čitaj stereotipa) koje široka publika ceni, čak i za obaveštene ljude, informacije ostaju nepotpune. Štaviše, bez tumačenja eksperata ili onih koji se takvima smatraju, konstatuje se da se teško odoleva ličnoj koncepciji, implicitnoj ili priznatoj, koja zasigurno utiče na ocenu. To je skoro uvek slučaj kad pristupamo pitanju umetnosti, čak i kad se postaramo da stavimo izraz u množinu. Želeli mi to ili ne, nema uopšte primera da se izvesne preferencije ne pojavljuju. Ako je lako složiti se o činjenicama, manje je lako sporazumeti se o njihovoj interpretaciji, naročito kad su u pitanju vrednosti. Odatle potreba, kad se radi o osvetljavanju odnosa između umetnosti i medija, da se pristupi po različitim etapama i razjašnjenjima.

Treba voditi računa i o jednom faktoru, svojstvenom našoj epohi, a koji nijedna druga epoha nije upoznala, bar ne u takvom stepenu. *Zavisnost* je posvuda. Naučna otkrića ne prestaju da se umnožavaju; galaksije su u obilju u jednom sve većem univerzumu; atomi i molekuli ustupaju jedan po jedan svoje tajne aparatima koji su sve više i više rafinirani i koji ih proganjaju. Beskrajno veliki i beskrajno mali se spajaju u kompleksnosti koju naučnici strasno žele da otkriju.

Ali, posebno su u tehnologiji ispoljavanja zavisnosti najuhvatljivije. Nije trebalo više od pet godina pa da magnetoskop počne da osvaja i domaćinstva; već je lični računar u dobrom položaju da pode njegovim stopama; avioni su izatkali nebo mrežom koja je sve gušća;

prve vanzemaljske kolonije su predviđene za sledeću deceniju; ljudski organi se prodaju kao rezervni delovi.

Pokolebani naučnim otkrićima, još više tehnološkim promenama čiji se efekti odražavaju u našoj svakodnevici, menjaju se, najčešće bez našeg znanja, naši putevi da osetimo, percepiramo, da shvatimo.

Dokaz su mutacije koje trpi sredstvo za komunikaciju – jezik. Rečnici i enciklopedije ne mogu da izvrše svoju namenu. Ne bez iznenađenja, otkrivamo da ovi instrumenti znanja imaju ograničeno trajanje, čak i kad idu na periodične dodatke da bi bili u toku. Ako se konsultuje *Encyclopaedia Britannica*, jedan od najuglednijih referentnih instrumenata koji postoje, konstatujemo da odrednice *Umetnost*, *Tehnologija* već više ne odgovaraju, sem delimično, situaciji koju danas poznajemo. To očigledno pokazuje da znanje izmiče definicijama koje je upotreba, po tradiciji, imala misiju da utvrdi. Pogodena zavisnošću našeg vremena, i sama upotreba je u nastanku. Stabilni položaj koji joj je nekad davao legitimnost ustupio je mesto nestabilnoj situaciji čiji je efekat permanentno dovođenje u pitanje, ne samo sadržaja i terminologije, nego i načina strukturisanja i jednih i drugih. Svako proučavanje koje se odnosi na sadašnjost, još više na budućnost, ne može se, dakle, predstaviti osim u jednoj problematičnoj perspektivi. Ništa tu nije osigurano. Ne radi se, međutim, o tome da se uzmiče pred neodređenim ili približnim. Odlučno pitanje jeste uzeti u obzir zavisnost, koja je naša sudbina, da bi pokušali da ocrtaemo, počev od uslova koje poznajemo, mogućnost koja se naslućuje.

Ovoj promeni perspektive odgovara promena metode. U stabilnoj situaciji spoznaja teži da se ocrtava na omeđenim poljima; filozofija, nauka, umetnost, od kojih svaka ima, ako ne svoju autonomiju, makar granice, tim bolje definisane što postaju svojstvo specijalista. Tako se proučavanje prvenstveno odnosilo na promene koje su se tokom vekova događale u svakoj od njih; otuda cvetanje institucionalizovanih disciplina od strane univerziteta, kao što su istorija filozofije, istorija nauka, istorija umetnosti i književnosti. Istoričar se, dakle, dugo vremena smatrao nosiocem znanja koje je ispitivao u funkciji dijahronične metode.

Umesto toga, zavisna situacija kakva je naša, podrivajući pojam granice, iziskuje drukčiju metodu koju shematski možemo da obeležimo izrazom sistemska/energetska. Svaki se sistem, u stvari, sastoji od elemenata koji imaju osobine, koji istovremeno sadrže

osobine sistema kome uostalom on doprinosi. Posledica toga jeste da je pogodno, pre nego što se proučavaju elementi ili sistem u sebi samima, da se uzmu u obzir njihove interakcije u funkciji kompleksne situacije u kojoj se one događaju.

Da bi se držao umetnosti, očigledno je da se tradicionalni istorijski pristup pokazuje nedovoljnim. Ono što mi danas označavamo terminom umetnost, kao i pojmovi koji su mu pridruženi – delo, umetnik, estetika – jeste proizvod interakcija jednog sistema u pokretu u koji ulaze elementi ili faktori tako različiti kao što su umetnici, galerije, trgovci, amateri, kolekcionari, kritičari, institucije (muzeji, fondacije, domovi kultura), nacionalne i/ili međunarodne izložbe (bijenali, trijenali, festivali), žiriji, mediji (štampa, radio, TV, video, video-ploče), tržište umetninama (vašari, prodaje na aukcijama), istoričari umetnosti, eksperti, osiguranja, špediteri, reproduktori, industrije kulture (izdavači, turistički agenti), vlasti, publika, itd.¹

Svaki faktor tu igra ulogu tim složeniju što ulazi u interakciju sa svim drugima. Štaviše, svaki od njih poseduje moć, odatle dolazi izraz – *energetski* koji daje sistemu oblik prema području u kojem funkcioniše. Svako umetničko delo (ali isto tako svaki „događaj“) proizilazi iz jednog multidimenzionalnog procesa – političkog, društvenog, ekonomskog, tehničkog, kulturnog – u kojem mediji igraju neprekidno rastuću ulogu. Možemo li tu sistemsku energetsku metodu, ukratko zacrtanu, koristiti kao rešetku za pristupanje da bi nazreli šta je sa umetnošću danas?

Prva linija nas silom vodi da napravimo razliku između aktivnosti koje su po tradiciji definisane onim što se nekada nazivalo lepim umetnostima: arhitektura, slikarstvo, skulptura, književnost, muzika, pozorište, igra, itd. od kojih je svaka smatrana kao specifična i dolazila od znanja koja su i sama bila specifična. Zbornik dela koja su činila svaku od njih, bio je predmet konsenzusa za koji danas uvidamo da je manje konsenzus svih nego dominirajuće obrazovane klase. Zaista je na njoj bilo da odluči o izboru, kriterijima, vrednostima i da ih propagira putem medija kojima je upravljala, posebno knjigom, kao i preko institucije koju je osnovala: univerzitet, i, šire, obrazovanjem.

Od pre nekoliko decenija situacija se znatno promenila. Čak i ako se tradicionalne aktivnosti održavaju, i ako je izraz lepe umetnosti

¹ Proučavao sam taj problem u članku „Umetnost(i) i Moć(i)“ objavljenom u broju 120 časopisa „Diogen“.

ubuduće bez važnosti, mediji čine da prisustvujemo pojavljivanju, a zatim invaziji novih izraza kojima su Amerikanci dali ime *Public Arts*² (javne umetnosti). Ako su film i fotografija sada prihvaćeni kao umetnosti, nije isti slučaj, bar još ne, sa crtanim filmom, foto-romanom, televizijom, pesmom, pločama, da ne govorimo o reklamama, video-igrama, svemu što evropski sociolozi teže da grupišu pod terminom „umetnost masa“. Ovaj naziv, za koji neki smatraju da je pejorativan, dobro obeležava prekid koji se desio s elitističkom kulturom. Ne prejudicirajući njihove odnosne vrednosti, važno je da sačuvamo u svesti da je ona samo pripadništvo jedne manjine. Ne radi se, međutim, o prosto dihotomiji; najsuptilniji duhovi rado priznaju zadovoljstvo koje imaju kad gledaju neki vestern, kad slušaju, ako ne Džona Holideja, bar Žorža Brasensa, ili pak, kad prelistavaju stripove... „Dimenzija mase“ obuhvata tradicionalne oblike kulture, čak i ako ih za mnoge ona ne umanjuje. U svakom slučaju, jasno je da pojam umetnost trpi jedno proširenje koje nije više moguće ignorisati i koje, za dobar deo čovečanstva, čini „paralelnu“ kulturu, ponekad jedinu kojom se ona hrani, i koja proizilazi iz same industrijske proizvodnje.³

Ovakva produkcija se pokorava zakonu tržišta sa svim imperativima koje ono implicira: investiciju, tehnološku inovaciju, konkurenciju, marketing, distribuciju, poznavanje robe, itd. U toj perspektivi, umetnosti mase se ne razlikuju od drugih proizvoda mase. Pojam autora se briše; Goldorak, Supermen, video-igre su proizvodi specijalizovanih ekipa. Koprodukcije postaju pravilo na televiziji.⁴

Ovaj pregled, iako kratak, iznosi na videlo paradoks koji zahteva razmišljanje. S jedne strane, nove umetnosti su predmet proučavanja u dubinu od strane sociologa i psihologa, kao što su i predmet referata simpozijuma toliko podržavanih od međunarodnih institucija (Unesko, Evropski savet, itd.); s druge strane, one čine aktivnost važnih industrija čiji cilj nije nikako spoznaja, već samo rentabilnost.

2 Naslov dela objavljenog 1956. u originalnoj verziji Žilbera Seldea (Gilbert Seldes). Simon Schuster, Njujork.

3 Godine 1980. od 4,3 milijarde publikacija, 28% su se odnosile na crtane filmove.

4 Vidi: Na šestom svetskom tržištu Monte Karla: „Jedna reč gospodar“ ko – proizvoditi“, „Le Monde“, 7. februar 1984, str. 17.

Tako u našoj modernoj civilizaciji dolazi do značajne podele koja je još loše sagledana, između, s jedne strane *logike saznanja*, koja se bazira na istorijskoj i kritičkoj raspravi, i s druge, *logike tržišta*, koja se manje trudi da upozna, a više da osigura prodaju proizvoda, koja se neprekidno povećava i ubrzava.

Ove dve logike imaju radikalne posledice. U biti, možemo da kažemo da rasprave eksperata koje se kreću o umetnostima mase, šire o masovnoj kulturi, ma koliko bile suptilne, bez efekta su na proizvođače kojima pripada inicijativa i odluka. Oni su ti koji konfigurišu okolinu mase u koju smo zaronjeni. Logika tradicionalne spoznaje nije nekorisna; prosto, ona je postala bez učinka u uslovima proizvodnje industrija kulture.⁵

Jedan drugi skup umetničkog izražavanja povezan je sa razvojem tehnologije. To je slučaj video-umetnosti, *computer art* (kompjuterske umetnosti), umetnosti lasera, *mail art* (poštanske umetnosti), *copy art* (kopirajuće umetnosti) ili umnožavanja, sociološke umetnosti

5 Čovek može najviše da se nada da ona ima neki efekat na političku volju koja pretenduje da i dalje kontroliše, bar u izvesnoj meri, logiku tržišta. Takav je u svakom slučaju postulat međunarodnih institucija čije se preporuke, ponekad odluke, smatraju da obaveštavaju vlade kako bi im pomogle da preuzmu potrebne mere. Što ne ide bez povreda niti bez promena...

Treba primetiti takode nasladu svojstvenu intelektualcima da pokažu mehanizme onoga nad čim nemaju moć. Tako hirovi Žan Bodrilara (Jean Baudrillard) protiv modernog sveta u kome vidi samo opscenost: „Opscenost je očajnički pokušaj zavodenja. Njena jedina greška je što pretenduje da zavede prostačkom očiglednošću istine, a ne suptilnim korišćenjem raspoloživih znakova.“ »What are you doing after the orgy, (Šta radite posle orgije, u časopisu »Traverses«, 29, str. 11. U istom broju (oktobar 1983), to je prilika za Olivijea Kepelina (Olivier Kaepelin) da uživa u prepletima *peep-show* koji naziva *Diskretno davljenje i snažni lov*,“ str. 114. Možemo se začuditi da toliko umova nalazi zadovoljstvo da napadaju ono što troše u govoru, da izmiču konzumaciji putem razmišljanja. Ja pak, dobro vidim da ne izmičem kritici. Čitav problem se sastoji, dakle, po meni, da znamo da li činimo da se naglasak stavi na želju da se napada ili na želju da se razjasni. Pri sadašnjem stanju stvari, ovo drugo mi izgleda poželjnije. /

koja koristi, kao što to radi Fred Forest, medije kao materijale izražavanja (novine, radio, televizija, telefon)⁶.

Ove nove umetnosti, koje možemo nazvati „tehnološkim“, karakterišu se upotrebom tehnologija u toku ili u nastanku. Svakako, lepe umetnosti, ili ono što se tako nazivalo i što je zamenjeno izrazom plastične umetnosti, uvek pribegavaju tehnikama iz očiglednog razloga što ne postoji umetnost bez tehnike. Ali od impresionizma do današnjeg neoimpresionizma, da uzmemo primer slikarstva, naročito se promenila ikonografija ili načini reprezentacije (apstraktno, nadrealističko, enformel slikarstvo, itd.). Čak i pribegavanje akriliku, aerografu, ili mešanim tehnikama (*combine paintings* Raušenberga), nije fundamentalno promenilo potpore koje su ostale stabilne kao i materijali. Naprotiv, tehnološke umetnosti odlučno se pozivaju na materijalnu reprezentaciju koju pružaju elektricitet i elektronika. Prekid sa tradicionalnim umetnostima je, dakle, dokazan na tehničkom planu. Ali nije na estetskom planu. „Tehnološki umetnici“ se odlučno distanciraju od masovnih proizvoda koje fabrikuju industrije kulture. Kao tradicionalni umetnici oni pretenduju ne samo da izbegnu anonimnost proizvodnih ekipa, već da stave svoj pečat na ono što rade, jednom rečju, da potpišu svojim imenom. Tako radeći, oni se upisuju u kontinuitet tradicionalnog umetnika čija je vokacija da uobličí jednu inspiraciju koja dobija smisao i vrednost u delu koje se smatra umetničkim. I dalje, tako radeći, oni podrazumevaju da pozovu u nama, ne toliko potrošača, koji dolazi iz dimenzije mase, koliko subjekat koji dolazi od našeg prvobitnog pitanja o smislu i vrednosti naše egzistencije.

6 Vidi: „Art Press“ u: „Art et Technologie“ br. 76, decembar 1983, koja daje opšti uvid, mada koncizan, ovih novih izraza. Kao i obaveštenja o projektima budućeg muzeja u La Viletu, koji će im ustupiti značajno mesto. Za umetnost putem kompjutera kao i za video-umetnost, korisno je konsultovati između ostalih: Abraham Mol (Abraham Moles) *Umetnost i računar* (Art et Ordinateur), Pariz, Casterman 1981, biblioteka „Savremene sinteze“, kao i Džozefa Dekona (Joseph Deken) *Kompjuterske slike* (Computer Images), *State of the Art*, Thames and Hudson, Ltd., London, 1983; za video-umetnost: Rene Berže (René Berger): *Efekat tehnoloških promena. U mutaciji, umetnost, grafi, slika, kultura, MI*. (L'effet des changements technologiques. En mutation, l'art, la ville, l'image, la culture, *Nous*.), Pierre-Marcel Favre, Lézana, 1983, poglavlje III, „Vrebajući komunikaciju“.

Treba zabeležiti takode i izložbu *Electra*, organizovanu krajem decembra 1983, početkom 1984. od strane Muzeja moderne umetnosti grada Pariza, čiji je obiman katalog kojim je rukovodio Frank Poper (Frank Popper), jedan neprocenjivi radni instrument u pogledu novih umetničkih izraza povezanih za evoluciju elektriciteta i elektronike.

Ova slika je u isto vreme shematska i nekompletna. Razlike nisu, bez sumnje, tako jasne. Ona treba, osim toga, da vodi računa o tendencijama koje se izražavaju na dva ekstrema koji su, s jedne strane *land art* (Valter di Marija, Ričard Long, Robert Smitson-Walter di Maria, Richard Long, Robert Smithson), s druge hepeninzi, akcije, performanse, ukratko *bodu art* (Đina Pane, Nič (Gina Pane, Nitsch) itd.

Slika, takode, treba da vodi računa o izvesnim izrazima na kojima se još radi, takvim koje ujedinjujemo pod opštim nazivom „nove slike“ i „interaktivne slike“, poluindustrijski proizvodi, poluumetnički povezani sa evolucijom računara.⁷ Ona je ipak dovoljna da bi se iznela na videlo hipoteza koja podrazumeva ono što prethodi i koja služi kao nit vodilja ka ovome što sledi: u situaciji ubrzane promene koja je postala stanje našega društva, odnos umetnosti i medija nije više odnos koji smo ranije upoznali. Njihov raspored je postao takav da više nije moguće posmatrati ih odvojeno.

Medij se obično smatra sredstvom za prenošenje poruke koju jedna ili više osoba šalju jednom ili većem broju primalaca. Pored jezika, prvog medija, knjiga, još opštije štampa, vekovima su bili dominirajući mediji. Od jedva pre jednog veka mediji su se umnožili. Posle štampe, radija, televizije, videa, video-ploča, satelita, kompjutera, toliko sredstava za prenos, toliko „kanala“ koji, bez sumnje raznovrsni u svojoj koncepciji, materijalu i realizaciji, imaju funkciju da usmere poruke. Neutralnost „kanala“ čini se da ide sama po sebi, utoliko što je Šanon (Shannon) i Viver (Veaver) smatraju *a priori*, koji su ga „kanonizovali“ u svojoj slavnoj matematičkoj teoriji komunikacija⁸, toliko da administratori, tehničari, politički funkcioneri, fabrikanti ili stratezi pristaju na njega zatvorenih očiju. Tako, čim se pojavi neka nova tehnika, uprava PTT smatra da je njen zadatak dovoljan da je postavi na mesto. Sadržaji, tvrde oni, ne dolaze ni od tehničke, niti od administrativne instance. Odatle, proširujući nameru, rečenica-klišé koja se ispituje: „tehnika nije ni dobra ni rdava; sve zavisi od toga kako je neko upotrebljava.“

7 „La Recherche“, specijalni broj, *Revolucija slika*, br. 144, maj 1983.

8 Klod Šanon i Voren Viver (Claude Shannon and Warren Weaver). *Matematička teorija komunikacija* (Mathematical Theory of Communication). The University of Illinois Press, Urbana, 1949.

Ovo naivno gledište koje rđavo skriva čistu savest budalaština, je razbijeno radikalnim tvrđenjem Makluana (McLuhan) *The Medium is the Message* (medij je poruka). Bez sumnje je on otišao daleko, ali taj stav nije samo tek nešto više od kaprica. Očigledno, pošto je svaki medij *proces mediatizacije*, nesvodljiv na prost prenos, sledi da se u svakoj komunikaciji mora uzeti u obzir sama priroda medija koja ga pokreće,⁹ što znači, u najrigoroznijem smislu reči, da svaki medij raspolaže *jednom moći konfiguracije* koja konkretno interveniše, počev od predavanja pa do prijema, stvarajući polje mogućnosti kome je, čini se, legitimno pridružiti ime *kreativnosti*. Ova¹⁰ se uglavnom definiše kao sposobnost ljudskog duha da uvede nove oblike u našu okolinu. Tako je s paradigmama koje je Kun (Kuhn)¹⁰ proučavao i jasno pokazao da „svaka naučna revolucija menja istorijsku perspektivu grupe koja je proživljava“. Tako je sa umetničkim revolucijama: prihvatanje albertinskog pogleda menja polje reprezentacije koje se nameće počev od renesanse i koje impresionizam, sa svoje strane, menja krajem XIX veka uvodeći novu viziju sveta. Ukratko, kad se menjaju pravila jedne prakse koja se smatra „normalnom“, tj. prihvaćenom od svih, dolazi do pojave nove paradigme.

Počev odatle, možemo se pitati – za mene je odgovor na pitanje afirmativan – da li tehnološke promene, menjajući uslove naše egzistencije, nisu u osnovi novih oblika počev od kojih gledamo i razmatramo svet na jedan drugačiji način.

To je nedavno pokazao, između ostalih, Robert Stefan (Robert Stephane) za koga TV mreža nije ništa drugo do metaprogram.¹¹

9 Abraham Mol pokazuje da treba praviti razliku između kratkog izraza i dugačkog izraza. Ako pozovem vatrogasce u pomoć, samo je važan sadržaj poruke, bez obzira da li ona ide glasom ili telefonom. Ali praksa na TV, uskoro i ona na računaru pokazuje da pri dužem izrazu imamo posla sa kompletnom reorganizacijom našeg polja percepcije, dakle sa promenom kulturne dimenzije.

10 Toma S. Kun (Thomas S. Kuhn), *Struktura naučnih revolucija* (La Structure des revolutions scientifiques), Pariz, Flammarion, Izd. 1970. biblioteka „Nova naučna biblioteka“.

11 Rober Stefan (Robert Stephane), *Televizija i umetnost – televizija kao umetnost* (Television and Art – Television as Art): Međunarodna konferencija o jedinstvu nauka, Čikago, novembar 1983 (neobjavljeno). Autor je regionalni direktor Centra za proizvodnju RTB Liježa. Njegov govor je održan u okviru seminara „Umetnost i tehnologija“ (Art and Technology).

Kako ističe autor, televizija raspolaže jezikom čiju sintaksu osiguravaju ekran i kamera; ona je stvorila „umetnost međuprostora“ uvodeći „nove oblike“ koji kao logosi, pesmice, *studio design*, *masters of ceremony style* (voditelji), reklamni spotovi i video-spotovi čvrsto prijanjaju uz neprekidni tok televizijskih vesti, sportskih emisija, feljtona...

U svetlu tog primera, suviše retko pomenutog, teško je osporavati činjenicu da svaki medij stvara oblike koji mu pripadaju kao svojstveni, koliko na planu komunikacije, toliko na planu izražavanja, vodeći računa o njegovim mogućnostima i ograničenjima (kao faktor vreme, koji je predominantan na radiju i na televiziji). Radeći tako mediji poprimaju, od jednog do drugog, razliku koja svakome od njih osigurava, ako ne apsolutnu specifičnost, a ono distinktivnu prirodu. Jasno je, na primer, da radio nije štampa plus zvuk, kao što ni televizija nije zvuk plus slika. Mediji ne rade sa dodacima; oni se konstituišu u *konfigurirajuće strukture* koje, nismo to dovoljno zapazili, prožimaju publiku ili publike *konfigurisanim strukturama*, u isto vreme čekanja, prijema i traženja. Tako svaki medij sadrži jednu estetiku, jedan način da se oseti, čemu ja dajem naziv *topika* da bih precizirao činjenicu da skup „mesta“ koja su stavljena u rad funkcionisanjem jednog medija najzad kulturno oblikuju one koji ga koriste. Štampa izrađuje jednu kartu stvarnog u kojoj, ma kakve bile varijacije u pristupu i raznolikost u sadržajima, koncepti i njihov raspored služe kao konfigurirajući i konfigurisani posrednici. Da otvorim svoj TV aparat je jedna druga praksa koja me čeka i koju ja čekam: slike u pokretu, zvuk, muzika, reči, ti posrednici funkcionišu po modalitetima svojstvenim TV medijima koje smo mi progresivnom interiorizacijom prihvatili kao naše.¹²

Druga opservacija ima veze sa posebnim karakterom novih medija. Za razliku od pisanja i štampanja koji postoje odavno i koji se nikako vekovima nisu menjali, novi mediji su potčinjeni evoluciji utoliko više ubrzanoj što se pritisak tehnološke inovacije tu vrši bez prestanka. I naš jezik se umorio. Engleski izrazi, ili rade američki ga neprekidno osvajaju, izmičući naporu pofrancuziranja koji vlada pokušava da nametne. Značajna poplava: s jedne strane, ona otkriva nedovoljnost uspostavljenog jezika i njegove odgovarajuće primene; s druge strane,

12 Ja sam već izneo taj pojam topika u svojoj knjizi: *Efekat tehnoloških promena. U mutaciji, umetnost, grad, slika, kultura, MI*, Pierre-Marcel Favre, Lozana, 1983, str. 131-137.

ona obelodanjuje činjenicu da tehnološka moć oblikuje sve više ne samo naš rečnik, već i našu strukturu misli. Dakle, žargon informatike koji, u trenutku kad računar osvaja naša domaćinstva, postaje način komunikacije obavezan je za sve. Računska „topika“ postaje univerzalna.

Ali, ovo je samo jedan apsket ubrzane evolucije moderne tehnologije. Postoji još jedan, drugi, paradoksalan ako ne dvosmislen. Zaista, na jednom ekstremu se nalaze tendencije ka *globalizaciji* o čemu svedoči makrotelevizija koju u Evropi predstavljaju državne poluzvanične stanice, u Sjedinjenim Državama stvarni monopol ABC, NBC, CBS, Ova tendencija kulminira sa pojavom satelita, od kojih je prvi za direktnu televiziju lansirao Japan. Tako se fabrikuju i distribuiraju programi koji imaju za cilj da dosegnu najveći broj primalaca, prevazilazeći prepreku granica i jezika. Na drugom ekstremu se ocrta tendencija ka *privatizaciji*, onako kako je formulišu po modalitetima i na različitim stupnjevima, kabl, video-tekst, video-test, kućni video, ukratko telematika i lični računar. Na tom putu, akcent je stavljen na individualno korišćenje medija od kojih se vokmen javlja kao simbol. Svako ima svoj izbor.

Najpre, dve tendencije izgledaju jasno izdiferencirane, ako ne i suprotne. Ali se dvosmislenost, koja uzima oblik paradoksa, sastoji u tome da su tehnike koje služe jednoj ili drugoj upotrebi stvar istih industrijskih proizvođača. To će reći teret koji predstavlja ekonomski faktor u evoluciji medija, bilo da se radi o globalizaciji ili privatizaciji.

Dokaz je invazija IBM-a, koja je, čim je ušla na tržište mikroinformatike, odnela najkrupniji deo za neke dve godine, terajući pionire na drugo mesto ili ih primoravajući na stečaj. Borba bez milosti, ko će eliminisati svoje konkurente da bi se dočepao tržišta; ko će uspostaviti najefikasnije distribucione mreže. Godine 1975. Soni je zauzimao celokupno tržište magnetoskopa; danas Betamaks (Betamax) ima samo četvrtinu u profitu Macušite (Matsushita) dakle gde VHS, koji se pojavio dve godine kasnije, pokriva danas tri četvrtine svetskog tržišta. U tehno-ekonomskom ratu koji upravlja industrijskom proizvodnjom, tehnološka inovacija je postala, pored kapitala, ofanzivno oružje koje donosi odluku. Bilo bi, dakle, uzaludno ignorisati da ona takođe čini dinamički faktor u evoluciji naše moderne kulture.

Do sada je izraz mediji bio naročito korišćen da bi označio štampu, radio, televiziju, ukratko sredstva nazvana velika informacija. Bila bi, međutim, greška svesti ih na nju. Po meni, izraz treba proširiti na nove tehnike: video, video-ploču, periteleviziju, kabl, telematiku, satelite.

Jedno drugo proširenje, i ono takođe rdavo sagledano do sada, tiče se onoga što ja nazivam *medijima transporta*: voz, auto, avion. Sva moderna vozila su zaista, ne samo sredstva za transpot ili pomeranje, već faktori koji utiču na naše ponašanje i preobražaj naše okoline. Dokaz je ono što se dešava sa automobilom od pre oko jednog veka; to je ono što se baš sad dešava sa avionom koji seče u kvadratu zemlju aerodromima i pretvara nebo u autostrade.¹³

Proširenje treba čak da ide dalje i da obuhvati novi *medij obrade* kakav je računar. Zaista, on je više nego mašina za komunikaciju; postao je i ne prestaje da postaje sve više mašina za simulaciju procesa mišljenja. Ono što su proročki najavile korice „Time Magazine“ početkom 1983: „čovjek godine“ zamenjeno je mašinom pod nazivom: *The Computer Moves in* (kompjuter nastupa).

U svakom slučaju, smatrati informacione medije kao prost amplifikacioni instrument čini mi se istovremeno kratkovido i pristrasno gledište. Iskušenje je zaista veliko da ih, počev od tle svedemo na instrumente vulgarizacije protiv kojih se delikatni duhovi ne propuštaju. To znači rdavo se latiti problema. Ma šta mislili o demokratizaciji¹⁴ i ma koliko dvosmislen mogao da izgleda taj pojam, pogrešno je pomešati je s vulgarizacijom. Doista, mediji donose masama inormacije koje, bez njih, one ne bi nikada imale priliku da prime. Što često dolazi do nesporazuma, do ograničenih ili lažnih

13 Verujem - postulat s moje strane - u pojavljivanje, tokom naše ubrzane tehničke evolucije, jedne „rase“ ili podžanra (ili nadžanra) čije je svojstvo da ima sredstva (ili organe) koje drugi nemaju, makar ne u istoj meri, u ovoj prilici moć da se kreće *velikom brzinom, redovno, u svim pravcima*. Ova natpokretljivost odgovara dimenziji koja nikada ranije nije postojala i kojoj dajem ime *telemika* (ne treba mešati sa telematikom). Pod tim podrazumevam nov prostor ili natprostor čije je svojstvo da kroz njega prolaze avioni i gde „boravi“ u svom neprekidnom pomeranju, narod koji sam obeležio izrazom *telantrop*. Op. cit. str. 178.

14 „Varka mikroračunara i televizijskog ekrana, umnožavanje distributivnih mreža (prvi aspekt demokratizacije telekomunikacije)“ - primećuje Žak Muso (Jacques Mousseau) - „interaktivnost između predajnika i prijemnika (drugi aspekt te demokratizacije) ponovo lansira diskusije istraživača budućnosti“. „Sveska beleški Žaka Musoa“ u: „Communication et Langues“, br. 58, 4 tromesečje, str. 2.

interpretacija, ne oduzima ništa od činjenice da povećanje publike treba smatrati kao pozitivan doprinos. Čak i ako analogija nije stroga, teško je osporiti da pojava medija odgovara pojavi javne škole koja je svima otvorila puteve znanja, makar u principu, i koja je propagirala demokratski duh koji danas favorizuju, sa svoje strane, radio, TV, video, telematika, itd.¹⁵ Publika do koje dopiru konstituiše zaista nove oblike koji restrukturiraju društvo, bar kulturnu sredinu.

Ali, postoji jedan drugi skriveniji aspekt kreativnosti medija. U funkcionalnoj perspektivi koju prihvatamo u pogledu na njih, izgledaju nam tim efikasniji što su „transparentni“, ukratko, čine da zaboravimo njihovo postojanje. Televizija nam pruža zadovoljstvo onoliko dugo koliko je slika jasna i koliko ekran nestaje u korist spektakla. Nek dođe do prekida ili nek se slika pokvari, evo gde nas brutalno mobiliše egzistencija mašine. Tehničar, u bukvalnom smislu, dovodi stvari u red, tj. vraća mašinu u korišćenje koje od nje tražimo. Ali, čim napustimo uspostavljenu upotrebu, koja svodi medij na funkcionalnu „transparentnost“, otkrivamo da je svako od njih bogato *egzistencijalnom mutnošću*. To je ono što su primetili video-umetnici kao što su Paik (Paik) i Vostel (Vostell) koji su vrlo rano izazvali na ekranu perturbacije, bilo kao prvi, koji je pravio distorzije slike pomoću magneta, bilo kao drugi, „uključujući“ na TV aparat neobične predmete¹⁶. Najpre, rekli bi prosta skretanja. Što je slučaj: dva umetnika su dograbila TV da bi ga skrenuli sa svoje „normalne“ upotrebe. Ali to je baš interesantno u njihovoj intervenciji: s jedne strane ističu činjenicu da je naše učešće na TV na neki način dogovoreno, u svakom slučaju ugovoreno; s druge strane, otkrivaju da, kad se ugovor opozove, ukine konvencija, medij je spreman da otvori put novim oblicima. Otkriće fotografije, otkriće filma, da citiramo dva pretka, nisu nikako dopuštala da se predvidi u njihovom početku udeo koji će umetnost izvući iz jednog i iz drugog.

15 Možemo se začuditi što većina studija daje privilegiju negativnoj strani medija: stoga toliko izveštaja posvećenih efektu nasilja na televiziji. Ne bi li bilo poželjnije da se nagnemo, ne sa manje pažnje, na efekte demokratizacije koje oni oslobađaju?

16 Volf Vostel (Wolf Vostell): – „Kada povežem jedan TV aparat za jedan srp ili za gomilu cipela, ne radi se o tome da se pokoravaš formalnom principu da bi stvorio plastični pokretni predmet koji sebi prisvaja prostor, već da dosegneš jednu psihološku istinu, a ova je uslovljena činjenicom da srp ili gomila cipela ne uzimaju svoje stvarno značenje osim u meri kad su postavljeni u kontekst televizijskog programa. Odatle rezultira radanje u isto vreme jedne plastične realnosti (jedne skulpture - događaja) i jednog psihološkog otkrića povezanog sa televizijskim programom.“

Tako još, da uzmemo jedan nedavni primer, slučaj umnožavanja ili *copy art*, u kome umetnici, kao Pati Hil (Pati Hill)¹⁷, koriste kseroks mašinu ne više samo da bi umnožili dokumente, funkcionalna upotreba čemu ju je čovek potčinio, ve a izmisle oblike koji imaju umetničku snagu; tako je i sa računarom koji jedan Džon Kejž (John Cage) ili jedan Pjer Bulez (Pierre Boulez) ponekad tretiraju kao kompletnog muzičara.¹⁸

Kada govorimo o umetnosti, moramo da konstatujemo da nismo uopšte napustili aristotelovsku shemu četiri uzroka: bronza (materijalni uzrok) se upućuje ka ideji statue (formalni uzrok), koju delanje skulptora (pokretački uzrok) upućuje sa svoje strane od bića u moći do bića u aktu kakvo je statua (finalni uzrok).

U naše doba, ne postoji nijedan primer umetničke kreacije koji se, zadržavajući nešto od te sheme, svodi na nju. Mediji, svi mediji, konstituišu peti uzrok, koji padam u iskušenje da nazovem meta-uzrok, u tom smislu da, s jedne strane, on obuhvata četiri uzroka koji se tradicionalno prizivaju; s druge, on prodire u svaki od njih do korena. U jednom medijatizovanom društvu, kakvo je naše, megasistem se sve više i više podrazumeva i grešimo kada ga svodimo na instrument za prenos i difuziju. U stvari, on je u osnovi meta-realnosti koja je sve više i više, ne igrajući se rečima, medij-realnost. Medijatski uzrok nije dakle prost dodatak; on restrukturiše sheme koje imamo tendenciju da održimo u ime jedne humanističke prevaziđene kulture. On odgovara promenama našeg iskustva, što treba dobro nazvati tehno-kulturom koja je postala naš novi referentni okvir.

Tako dolazimo do toga da se pitamo da li se naše doba potajno ne vraća na druge modele sem na one koji su tako dugo važili, naročito na one Platonove i Aristotelove. Teorije o biti i prirodi stvarnosti koje su vekovima proizlazile od jednog ili drugog, izgleda da pripadaju jednom tipu društva čija se stabilnost smatrala kao prirodna osnova.

17 Cf. F. de Meredje (F. de Meredieu) „Pati Hill ili katalog magičnih predmeta“ (Pati Hill ou le catalogue des objets magiques), u: „Art Press“, br. 76, dec. 1983. str. 25.

18 Vidi takode Daniel Kos (Daniel Caux), *Kompleksne mašine i kompleksnost emocije* (Machines complexes et complexité de l'émotion). Jedni ciljaju da obogate muzički pojam koji već postoji. To je slučaj Pjera Buleza koji koristi numerički procesor zvuka 4x da bi dobio u realnom vremenu demultiplikaciju tonova u isto vreme magičnog i skoro prirodnog: „uspeh *Odgovora*“ koji tragom najvećih dela kompozitora povezuje konceptijsku čvrstocu i emocionalnu gustinu“ u: „Art Press“, op. cit. str. 26.

Obrnuto, ono što danas nazivamo društvom informacija upravo se karakteriše akcentom koji ono stavlja, ako ne na nestabilnost, makar na ne-stabilno, na pokretno. Stoga shvatamo da se teorije o supstanci progresivno pomeraju da bi ispitali komunikaciju, upravo medije koji se neprestano umnožavaju i postaju sveprisutni. Ako supstanca nije nestala, kako bi mogli da govorimo o nečemu što prethodno nije dobilo oblik? Manje se, međutim, radi o poreklu¹⁹ nego o izvesnom trajanju konfiguracija unutar funkcionisanja „modela“

Naše društvo, u akciji koju vodi i u prizoru kome se predaje, ima sve manje potrebu za Bićem; tehnologija koja je postala istovremeno njen prioritetni cilj i njen pokretač, ga se vrlo dobro lišava: nije li dovoljno da ono funkcioniše da bi postojalo?²⁰

Osim toga u iskušenju smo da se okrenemo ka presokratovcima, baš ka Demokritu za koga znamo da je ostavio jedno delo koje je bar isto toliko važno kao i delo njegova dva slavna naslednika.

Ali mi se čini da interesantnost »modela« Demokrita leži na drugom mestu, u činjenici da je Abderitanac prvi koji je postulirao da se stvari sastoje od atoma koji se spajaju zahvaljujući kretanju u praznom prostoru. To međutim, nije pre-nauka, osnovana ili ne o atomistici kao doprinos fizičkom poznavanju koje nameravam da signaliziram. Ono što me pogađa, to je u kojoj je meri jedno takvo shvatanje pogodno za konfiguraciju takve kakve praktikuju sadašnji mediji i u kojima su poruke napravljene od mnoštva čipova, tj. od malih homogenih površina, ili bitova, tj. minimalnih jedinica informacije.

Radi se, dakle, manje o tome da se pozdravi Demokrit kao preteča moderne atomistike koliko o tome da se oda počast onome koji je epistemolog medija pre pisma, uhvatio dekoncentrišuću korespondenciju između kovitlaca elektrona, a što na našim ekranima brzo uzima oblik: Vesti, Kultura, Razonoda, ili, sa računarom, sve-generišuće treptanje jednog *Curseura*. Dve Demokritove misli umesto krajnjeg pitanja. Prva: „Reč je senka akcije“. Druga: „Ništa postoji kao i nešto“. Takvi su, izgleda, putevi (ili glasovi,) kojima se uputila problematika našeg vremena koju egzemplarno ilustruje evolucija umetnosti i medija. Ne postoji više sistem koji ne vodi

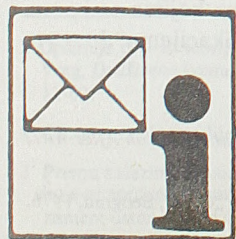
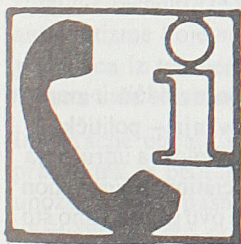
19 U skolastičkoj filozofiji, priroda ili bit jedne stvari (NDIR).

20 Što ne implicira da tehnika, kao što je pokazao Hajdeger, nema »bit«, ali je to sasvim drugi problem.

računa o promeni. Esencija nije istisnuta bez okolišenja egzistencijom; ona se rasparčava u poruke. Platonov i Aristotelov sistem zvuče ubuduće prazno. Zar komunikacija ne pršti od čipova i bitova pod zabavljenim okom Demokrita iz Abdere?

Diogenè, 128, 1984. oktobar-decembar

Prevela s francuskog
Nada Obradović



Snežana Milivojević

KOLIN SEMJOR-JUR, „POLITIČKI EFEKTI MASOVNIH MEDIJA“

*Colin Seymour-Ure, The political impact of mass media,
Constable, London, 1974.*

Među anglo-saksonskim istraživačima masovnih medija/komunikacija rane sedamdesete godine proticale su u znaku dramatičnog otkrića „novog“ područja interesovanja – političke komunikacije. U to vreme u dva značajna komunikološka udruženja International Communication Association i Association of Education in Journalism formirani su odgovarajući timovi za ovu oblast. Ono što je povezivalo istraživače iz obe grupe bila je želja za utvrđivanjem dodatnih, političkih, efekata kako bi se proširila lista već poznatih efekata koje u stavovima publike izazivaju masovni mediji.¹

U ovako ambiciozno najavljenom novumu, Džejms B. Lemert otkriva samo jednu činjenicu: u pitanju je varijacija tradicionalne dileme koliko-su-mediji-moćni. Analizom brižljivo prikupljane empirijske grade, moglo bi se utvrditi da su od samog nastanka discipline komunikolozi ovog pravca najčešće tragali za dokazima o uticaju i persuzivnoj moći komunikacije. Britanski sociolog Denis MekKvejl tvrdi da su „merenje direktnih posledica na one koji su bili izloženi medijima, i sumiranje i opis publike, područja na kojima se i konstituisao korpus nalaza o masovnim komunikacijama“.²

1 James B. Lemert, *Does Mass Communication Change Public Opinion After All?*, Nelson-Hall, Čikago, 1981, str. 7.

2 Denis MekKvejl, *Uvod u sociologiju masovnih komunikacija*, „Glas“, Beograd, 1976, str. 48.

Gomilanje empirijskih činjenica (između ostalog omogućeno sve preciznijim istraživačkim tehnikama) i odgovarajuća intelektualna klima afirmacije samo neposredno merljivih medijskih posledica, „obeležile“ su komunikologiju kao strogo praktičnu disciplinu. Ozbiljno teorijsko promišljanje prikupljene građe i suočavanje sa socijalnim konsekvencama komunikativnog delovanja uvek je, u SAD naročito, potiskivano u korist pragmatičnog iščitavanja istraživačkih nalaza. Istovremeno, sistematskim propagandnim i *public relations* kampanjama stvaran je mit o svemoćnim medijima. Decenijama su podaci o javnom mnjenju i masovnim komunikacijama prikupljani prvenstveno pod okriljem moćnih državno-medijskih sponzora neposredno zainteresovanih za kreiranje ovakvog imidža. Glorifikaciju persuazivne moći medija pothranjivao je i nekritički zanos spoznajama drugih teorijskih disciplina. Dugogodišnji primat *stimulus-response* teorije o publici oslanjao se na biološko-psihološke automatizme koje su otkrivali psiholozi, depersonalizovanog pojedinca iz teorije o atomiziranoj masi i mehanicističko-organicističke koncepcije o društvu.³

Implikacije uticaja vladajućih društvenih struktura na istraživačku praksu tek se pedesetih godina ozbiljnije razmatraju. Lazarsfeldovo upozorenje na opasnost da „administrativna“ istraživanja nadvladaju „kritička“, nešto eksplicitnije izrazio je Gerbner tvrdnjom da „sve više ovih (komunikacionih istraživanja) izgleda, podleže istoj sudbini kao i sam sadržaj masovnih komunikacija, da su implicite skrojeni po specifikaciji industrijskih i tržišnih operacija“.⁴

Mnogo više od ovih kritičkih glasova, sumnju u direktan i neposredan medijski uticaj na publiku sejali su rezultati istraživanja političkih procesa poput onih o američkoj izbornoj kampanji iz 1940. godine.⁵

3 Opširnije o S-R teoriji i drugim teorijama o komunikacijskim procesima. France Vreg, *Društveno komuniciranje*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb, 1976, str. 12-62.

4 Cit. prema: Denis Mek Kvejl, Nav. delo, str. 50.

5 Prema nalazima klasičnog i ujedno prvog istraživanja posledica političke kampanje koje su sprovedi Lazarsfeld, Berelson i Gode, od oko 600 ispitanika čije su glasačke namere ustanovljene u maju (pre nacionalne konvencije) u oktobru mesecu svega 5 procenata je potpuno promenilo prvobitni stav, odnosno „prešlo partijsku liniju“.

Oni su upućivali bar na dve stvari: uticaj medija na stavove/ponašanje publike nije direktan i neposredno merljiv, a ako se neke promene u stavovima i pripisuju medijima, neophodno je bar razlikovati kratkoročne (short-term) i dugotrajne (long-term) posledice. Ispostavilo se da je prilikom slaganja idiličnog niza: komunikator-poruka-recepient-efekti, toliko dragog empiričarima, zanemareno delovanje čitavog niza varijabli koje takode determinišu komunikativnu situaciju.

Od pedesetih godina ove zamerke sadržane su u svakom pledoajeu za sagledavanje medijskog uticaja u „novom ključu“, s naročitim naglaskom na (re)afirmaciju grupnih varijabli. Svoju kritičku distancu prema teorijskom nasleđu uspostavlja i britanski politikolog Kolin Sejmor-Jur. On je gradi na osporavanju „statičnih i uskih koncepcija“ zbog kojih se o medijskim efektima teško moglo steći pouzdano znanje. Istraživači su se uglavnom bavili *primarnim* efektima (promene u stavovima onih koji su neposredno izloženi uticaju) i drugo, najčešće su potencirali efekte nad posebnim tipom političkog aktera, onog u okviru *masovne publike* (glasač, manuelni radnik, član izbornog tela...).⁶ Najbolja ilustracija ovih tvrdnji je čuvena Lasvelova paradigma komunikacijskog procesa „Ko kaže, šta, kojim kanalima, kome i sa kakvim efektima“, koja je naknadno postala osnova čitave „hipodermičke“⁷ teorijske orijentacije.

Svako od čuvenih Lasvelovih pitanja postalo je posebno područje analize, jer korespondira sa po jednim ključnim segmentom komunikacijskog procesa (pošiljalac, medij, poruka, primalac i efekti) što je, po Sejmor – Juru, netačno samo kada je u pitanju ovo poslednje područje. Istraživanja medijskih efekata su loše koncipovana upravo zato što se iza pitanja o efektima nikada nije mogao identifikovati odgovarajući subjekt, kao što je to bio slučaj s prethodne četiri oblasti. Ne postoji grupa ili „objekt“ integrisan u komunikacioni proces do koga bi se moglo dopreti u potrazi za efektima, pa je odgovor neophodno potražiti uz pomoć „potpitanja“ – „efekti kog tipa, nad kim, ili čim“.

6 Colin Seymour – Ure, *The political impact of mass media*, str. 41.

7. Teorija o hipodermičkoj igli je među sociolozima uobičajen naziv za klasičnu *stimulus – response* teoriju koja se zasniva na tvrdnjama o mehaničkoj vezi između podražaja i odgovora. Svaka medijski saopštena poruka direktno i neposredno izaziva posledice kod atomiziranih pojedinaca, ili kako to slikovito kaže Sejmor – Jur: neko podbode publiku porukom a ova je momentalno napadnuta.

Može se prihvatiti Sejmor – Jurova tvrdnja da je upravo ubedenje o postojanju masovne persuazije „krivac“ što se verovalo da bespomoćni i izolovani pojedinac, kao deo mase, misli i ponaša se po neposrednom diktatu medija. Ali, osporavajući prihvatljivost ovakvih shvatanja, Sejmor – Jur ističe da svaki pojedinac individualno i različito „doživljava“ medijske poruke, i da u tom procesu različiti oblici grupisanja nisu od značaja. U sintagmi „masovna komunikacija“ atribut, ipak, referira primaoce (masovna publika kao subjekt ili „objekt“ procesa) pa se i totalitet političkog/društvenog komuniciranja mora misliti u kontekstu ovog tipa grupisanja. Diferenciranje publike prema vrsti i obimu uticaja koji „trpi“ svaki njen član svodi predmet istraživanja na jedinstven i neponovljiv čin, pri čemu značaj i dometi masovnog komuniciranja, kao principijelniji sloj, ostaju nezahvatljivi.

Opreznim iščitavanjem rezultata mnogobrojnih studija slučaja, koje su često ilustracija iznetih tvrdnji, Sejmor – Jur ne potcenjuje značaj masovne komunikacije u društvu.⁸ Naprotiv, „mediji su toliko duboko ugrađeni u sistem da bi se bez njih politička aktivnost u savremenim formama jedva mogla i nastaviti.“ Ova tvrdnja već implicira da se sa medijskim uticajem mora računati na „masovnoj“ skali i da specifikacija (različiti efekti nad različitim primaocima) mehanizma kakav je komunikacija, ipak podleže nekim opštijim pravilima. Umesto njihovog utvrđivanja, Sejmor – Jur radije govori o aspektima procesa političke komunikacije, koji se moraju uzeti u obzir u široj konceptualizaciji istraživanja efekata. To su⁹:

- a) Priroda medijskih efekata
- b) Proizvodnja efekata
- c) Politički kontekst

8. 8. Anglosaksonski teoretičari uglavnom ne prave razliku i gotovo se podjednako služe konceptima „masovni mediji“ i „masovna komunikacija“ jer oba smatraju skraćenom verzijom masovnih medija komunikacije. Prema tome, kada Sejmor – Jur upotrebljava termin masovni mediji, on ne misli samo na posrednike u komunikaciji već na čitav proces kreiranja.

99 Colin Seymour – Ure, op. cit., str. 62.

U tumačenju „prirode“ efekata Sejmor – Jur ne nudi naročito originalan koncept, i radije se oslanja na bogato nasleđe američkih teoretičara. Kada, recimo, odgovara na pitanje „u čemu se efekti sastoje“ tvrdi da je svaki efekt u prvom redu usmeren na individuu, pri čemu razlikuje tri stepena intenziteta promena. To je, u stvari, samo preuzeta tročlana shema o razlikama u tipu uticaja, već objašnjena kod Berelsona: porast informisanosti, koji potvrđuje ili modifikuje stavove, što može (ali i ne mora) dovesti do promena u ponašanju.¹⁰

U najširem smislu, efekti se definišu kao svaka promena unutar političkog sistema izazvana direktno ili indirektno masovnim medijima. Ova tvrdnja proizilazi iz četiri modaliteta medijskog uticaja: u najstrožem smislu, mediji su neizbežan i dovoljan uzrok nečeg, odnosno u najblažem, oni su samo katalizator, dakle, ni neophodan ni dovoljan uzrok, sa dva prelazna međučlana u varijantama kada su mediji samo dovoljan ili samo nužan uzrok promene. U teorijskom smislu, doprinos ove teze ne nadilazi glasovitu Klaperovu generalizaciju: „Masovni mediji komunikacija obično ne služe kao dovoljan i neizbežan uzrok za uticaj na publiku, već pre deluju kroz splet posrednih faktora i uticaja“.¹¹

Svaki uticaj je u prvom redu usmeren na individuu, i ovu tvrdnju Sejmor – Jur inauguriše u centralnu tezu u okviru svoje analize. Konsekventno primenjujući metodološki individualizam, po kome je svako tumačenje grupnih ili društvenih svojstava svodljivo na individualni nivo, on zaključuje: – „Čak i kada govorimo o efektima masovnih medija na institucije, mi u stvari govorimo o efektima masovnih medija na pojedince: efekti *mas media* na Parlament’ znače neke vrste promena, medijski izazvanih, u političkim odnosima (relationship) članova Parlamenta međusobno ili sa ne-članovima.“¹²

Proces političkog komuniciranja s predominantnim masovnim vidom, je sučeljavanje grupa u procesu vršenja vlasti, što znači da se u komunikacionom prostoru razmenjuju simbolički posredovani kolektivni oblici svesti. Međutim, insistiranjem na individualnom,

10 Op. cit., str. 21, uporedi Berelson and Steiner, „Mass Communications“ in: *Human Behaviour: An Inventory of Scientific Findings*, Njujork, Harcourt, Brace and World Inc., 1964.

11 Joseph T. Klapper, *The Effects of Mass Communication*, The Free Press of Glencoe, Illinois, 1960, str. 8.

12 Colin Seymour – Ure, Op. cit., str. 22.

Sejmor – Jur potpuno zanemaruje grupni plan ljudskog ponašanja, pa prema tome i socijalne mehanizme kontrole koji determinišu individualne čineve. Dejstvo političkog sistema, koje se, pre svega, iscrpljuje u kanalisanju socijalnih energija grupa, pri ovakvoj postavci, redukuje se na samo jedan od faktora u nizu posrednika u komunikaciji kao beskonfliktnoj interakciji.

S istom poteškoćom autor se suočava i pri analizi „proizvodnje“ efekata. Pozivajući se na Blamerova istraživanja o dejstvu referentnih faktora, on tvrdi da kod sekundarnih efekata oni ne deluju, jer pojedinci ili grupe nisu neposredni element komunikacionog procesa. Ova teza bi teško izdržala proveru bar iz dva razloga. Interpersonalna komunikacija, koja po pravilu prati masovnu, teško bi se mogla izbaciti iz konteksta argumentom da njeni akteri nisu učesnici u procesu. U tom bi slučaju bilo logično da ni njeni efekti nisu posledica uticaja masovnih medija, pa čak ni „sekundarna posledica“. Osim toga, referentni grupni faktori deluju u formi prisile, a ne kao posledica svesnog opredeljenja zasnovanog na konceptu „koristi i zadovoljstva“. U procesu socijalizacije pojedinac interiorizuje referentni okvir koji potom normira njegovo ponašanje sve manje kao spoljni faktor kome se on pokorava samo kada je „posmatran“. U ovakvom konceptu, redukuje se dejstvo i značaj čak i primarnih grupa, a ne uvažavaju se ni nalazi, američkih teoretičara, o dvostepenom toku komunikacije i vodama mnenja.

Isti prilaz karakteriše i pokušaj Sejmor – Jura da se shodno tradicionalnoj shemi pošiljalac-medij-poruka-primalac analizira zasluga svakog od ovih činilaca u političkim odnosima izazvanim masovnom komunikacijom. Istina, prilično je teško izolovati uzrok svake pojedinačne promene u ponašanju, ali su neki opštiji zaključci, ipak, mogući. Teza o važnosti izvora komunikacije, po kojoj „ko nešto kaže može biti značajnije nego šta kaže“, potkrepljena je primerom uglednog lista „The Times“ tridesetih godina ovog veka. Tadašnji glavni urednik novina bio je blizak prijatelj s premijerom Velike Britanije i ministrom inostranih poslova, pa se stoga svaki stav ovih novina prema Hitleru u inostranstvu tumačio kao vodič kroz trenutne i buduće britanske namere u spoljnoj politici. Ili, dugogodišnje protivljenje britanskog Parlamenta da dozvoli direktne TV prenose svojih zasedanja obrazlagano je mnogostrukim promenama koje će prisustvo kamera izazvati u parlamentarnoj praksi. – „Neko može o promenama misliti dobro ili loše, ostaje

činjenica da bi one bile produkt isključivo novog medija“ – zaključuje Sejmor – Jur.

Ova autorova konstatacija ne nadilazi tehnološki aspekt, kroz istoriju uvek iznova variran pojavom svakog novog medija, baš kao što u prethodnom primeru, analiza ne nadilazi individualni nivo društveno relevantnog procesa.

„Priroda takozvanih masovnih medija ne može se dokučiti samo na osnovu njihovih tehnoloških uslova i pretpostavki“ – pisao je Encensberger, a koliko je to tačno potvrđuje činjenica da se uprkos tehnološkoj mogućnosti u masovnoj komunikaciji trajno zadržava podela komunikativnih statusa¹³ (mali broj kreatora poruka i masovna publika) iako elektronska tehnologija ne poznaje nikakvu principijelnu suprotnost između primaoca i pošiljaoca. „Tehničko razdvajanje pošiljaoca i primaoca odražava društvenu podelu rada na proizvođače i potrošače koja se u industriji svesti politički posebno zaoštava. Ona, u krajnjoj liniji, počiva na osnovnoj suprotnosti između klase koja vlada i klase kojom se vlada, što znači između monopolskog kapitala ili monopolske birokratije na jednoj, i zavisnih masa na drugoj strani.“¹⁴

Koreni društvene nejednakosti distribuirane (i uzrokovane) masovnom komunikacijom u Sejmor - Jurovom modelu uopšte se ne problematizuju. Svi „ekstra“ komunikacioni faktori uzimaju se aproksimativno, što onda vodi u zaključivanje po kome su svi relevantni odgovori sadržani u komunikaciji samoj.¹⁵ A na tom terenu glavni je problem „na koju vrstu političkih odnosa utiču masovni mediji i sa kojim rezultatima?“ Ovako postavljeno pitanje po Sejmor – Juru trebalo bi da je dovoljno sveobuhvatan okvir za ispitivanje

13 O razmeni komunikativnih statusa u masovnoj komunikaciji opširnije v. Toma Đorđević, *Teorija informacija – Teorija masovnih komunikacija*, „Partizanska knjiga“, Beograd, 1979.

14 Hans Magnus Encensberger, *Nemačka, Nemačka, između ostalog*, 1980, str. 100.

15 Ovakav pristup može se izroditi u „idealizam komunikologije“ – termin parafrizira „idealizam lingvistike“ o kome govori Habermas kritikujući ograničenja lingvističkog pristupa u sociologiji. Ograničenost, koja se posebno odnosi na pojam motivacije, jer se društveno delovanje objašnjava pomoću motiva koji se podudaraju s interpretacijama što ih daje sam djelujući subjekt, i pri čemu se odustaje od istraživanja motivacija društvenog ponašanja koje ne upućuju na sam svet komuniciranja u kome ona imaju smisao. Cit. prema Augusto Poncio (Ponzio), *Jezična proizvodnja i društvena ideologija*, „Školska knjiga“, Zagreb, 1977, str. 193.

bogatstva medijskih uticaja koji su neopravdano redukovani samo na istraživanje posledica na izborna opredeljenja birača. Međutim, uprkos različitim oblicima, svaki je medijski efekat usmeren na pojedinca i sastoji se u promeni njegovog odnosa bar prema jednoj drugoj individui. Nasuprot ovom bilateralnom nivou, nalaze se medijski efekti na politički sistem, a između navedenih ekstrema leži mnoštvo posrednih grupa i institucija. Prema tome, klasifikacija efekata u okviru trijade (pojedinaac, grupa, društvo) znači promene odnosa u okviru svakog od ovih nivoa ili između njih, sa sledećom kombinacijom parova:¹⁶

Sistem/Individua

Sistem/Institucija

Institucija/Institucija

Institucija/Individua

Individua/Individua

Pošto postoji samo jedan globalni sistem, kaže Sejmor – Jur, nemoguće su promene u okviru tog nivoa. „Efekti na sistem“ ispostavljaju se kao efekti na odnose između individua ili institucija, odnosno, kao promene u odnosima između navedenih nivoa. Shema nije mehanički aplikativna na svakog pripadnika grupe, niti na svakog pojedinca, jer će u krajnjoj instanci medijski uticaj zavisiti od niza drugih faktora među kojima je područje interesovanja primaoca poruke naročito važno. Primer koji Sejmor – Jur navodi tiče se u teoriji često razmatranog problema: Da li masovni mediji podstiču nasilje? Odgovori koji su davani uglavnom su dvosmisleni i nepouzđani, ali rezultati nekih istraživanja nagoveštavaju da mediji mogu samo izazvati manifestovanje latentnog nasilja među manjim brojem mlade publike.

„Da li su politički efekti onda zanemarljivi? Ako mislimo o političkom sistemu kao celini, o nekim njegovim institucijama ili o biračkom telu, možemo odgovoriti – da. Ali, pretpostavimo da je Li Harvi Osvald jedan od tih malobrojnih i da objekt njegove mržnje nije beznačajni glasač nego predsednik SAD? Sigurno je da tada nećemo dati isti odgovor. jer politička uloga žrtve usmerava naše misli na potpuno drugačiji niz značajki.“¹⁷

16 Colin Seymour – Ure, Op cit., str. 44.

17 Op. cit. str. 45.

Raslojavanjem primalaca poruka u istom nivou (koji tip efekata i na koga) u kombinaciji s vertikalno stratifikovanim modelom, trebalo bi da omogući Sejmor – Juru da svaki pojedinačni slučaj u analizi propusti kroz gustu metodološku mrežu. Time se lista medijskih efekata proširuje novim, ali se, istovremeno, uticaji na pojedince, grupe i globalno društvo izjednačavaju po kvalitetu i podvrgavaju identičnoj proceni. Nikakvi kriteriji ne omogućavaju razlikovanje (iako je grupisanje već pretpostavljeno modelom) posledica zbog izloženosti medijima, čime se može objasniti i pažljiv izbor primera kojima autor ilustruje teze. Toga je svestan i Sejmor – Jur kada, komentarišući predrasude prema analizi posrednih grupa, zbog čega su istraživači uglavnom bili orijentisani na individualni nivo, kaže: – „Uticaj masovnih medija na takve oblasti kao što su uloga partija i interesnih grupa, ili institucija vlade, veliko je zanemareno područje. Iz istog razloga i individue koje su ovde predmet diskusije, uglavnom su članovi političke elite a ne anonimne jedinice u slučajnom uzorku.“

Ovog pravila autor se pridržava čak i u delu u kom razmatra promene u odnosima između pojedinaca, pa za primer navodi televizijski prenos predizborne debate Nikson – Kenedi iz 1960. god., odnose Niksona i Ajzenhauera posle Niksonovog televizijskog trijumfa iz 1952. god. i sl. O navedenim „pojedincima“ pre bi se, možda, moglo govoriti kao o „institucijama“ (reč je o predsednicima vlada, država, ministrima ili zvaničnim stranačkim kandidatima za ta mesta) nego o „običnim“ članovima društva koji su pravi „objekt“ masovne komunikacije, pa time i najneposrednije izloženi njenim uticajima. S druge strane, Sejmor – Jur se ne bavi pitanjem integracije pojedinačnih ponašanja i njihovom transformacijom u ponašanja i odnose grupa. Izostavljanje veze između individualnih i grupnih fenomena¹⁸ je i centralni nerazrešeni problem u okviru modela koji nudi. Zapostavljanjem ove relacije, Sejmor – Jur se svrstao među one sociologe masovne komunikacije (istraživanje komunikacije se uglavnom vezuje za sociologe kao začetnike) koji su ulazeći u novu istraživačku oblast jednostavno zanemarili središnju temu sociologije kao matične discipline – odnos pojedinca i društva.

18 Ove termine koristi Arnold Tojnbj kada kaže da je naše neznanje kako da dovedemo u vezu grupne i pojedinačne fenomene karakterisalo sve naše naučne napore od Aristotela do danas. Cit. prema James B. Lemert, *Does Mass Communication...*

Vladimir Jerković

KARAKTERISTIKE VOJVOĐANSKOG TELEVIZIJSKOG AUDITORIJA

Gledaoci televizijskog programa su veoma heterogenog sastava po starosti, polu, obrazovanju, zanimanju, socijalnom položaju i što je karakteristično za Vojvodinu, nacionalnoj pripadnosti. Budući da je televizijski program namenjen gledaocima, samo svestrano upoznavanje strukture auditorija omogućava svrsishodno i racionalno planiranje programa.

Radio-televizija Novi Sad se sistematski bavi prikupljanjem podataka o auditoriju i njihovim izučavanjem od 1974. godine kada je osnovana Služba za istraživanje programa i auditorijuma. Redovno, u trajanju od nedelju dana godišnje, sprovodi se istraživanje slušanosti i gledanosti programa radija i televizije tipa Dnevni barometar¹, koje se realizuje na slučajno izabranom uzorku pretplatničkih domaćinstava. Dnevno se prikupe podaci od 1 500 do 2 200 Vojvodana, pripadnika svih naroda i narodnosti koji žive u Vojvodini. Do sada je sprovedeno 11 istraživanja ovog tipa. Anketirano je oko 120 000 Vojvodana, a sproveden je i veći broj različitih istraživanja gledanosti pojedinih programa i emisija.

Jedan od osnovnih uslova praćenja televizijskog programa je posedovanje ili mogućnost korišćenja televizijskog prijemnika.

1 Istraživanje se sprovodi na dvostruko stratifikovanom dvoetapnom uzorku pretplatničkih domaćinstava. Prilikom stratifikacije vodilo se računa o višenacionalnom sastavu stanovništva Vojvodine i razlikama u veličini naselja. Za sedam dana istraživanja u 1984. godini anketirano je 14 000 pretplatnika iz 52 naselja i prikupljeno oko 1 300 000 podataka.

Veličina mogućeg auditorija² u direktnoj je vezi sa brojem televizijskih prijemnika. U Vojvodini je 1961. godine bilo registrovano 9 500 prijemnika, godinu dana kasnije taj broj se udvostručio dok je za sledećih deset godina porastao za osamnaest puta. Dalje povećanje broja prijemnika nije teklo toliko naglo tako da je 1984. godine u Vojvodini bilo registrovano 503 000 prijemnika, što čini 0,75 prijemnika po jednom domaćinstvu, odnosno 1,33 domaćinstava dolazi na jedan televizijski prijemnik. Uz Sloveniju, Vojvodina je deo Jugoslavije sa najvećim brojem televizijskih prijemnika po domaćinstvu u zemlji.

Veličina mogućeg televizijskog auditorija pravilno se povećavala sa porastom broja prijemnika. U 1977. godini bilo je oko 1 100 000 Vojvodana starijih od 10 godina koji su imali mogućnosti da prate televizijski program. Rast za oko 10% godišnje traje do 1981. godine kada se veličina auditorija ustalila između 1 300 000 i 1 400 000 osoba, a od te godine usporen je i rast broja televizijskih prijemnika.

Mogući auditorij nije iste veličine svih dana u nedelji, povećanje se po pravilu primećuje u subotu i nedelju kada dostiže 1 500 000 osoba, što je oko 80% Vojvodana starijih od 10 godina.

U Vojvodini je moguć prijem programa Televizije Beograd na celoj teritoriji, program Televizije Novi Sad pokriva teritoriju na kojoj živi 75% stanovnika Vojvodine, dok se u pojedinim delovima Pokrajine mogu pratiti programi televizija Zagreb i Sarajevo, te televizija Budimpešta i Bukurešt. Televizija Novi Sad emituje programe na pet jezika: srpskohrvatskom, mađarskom, slovačkom, rumunskom i rusinskom. Pošto se auditorij razlikuje po nacionalnom sastavu, zanimanju, školskoj spremi, starosti i polu analiziraćemo ga u odnosu na pobrojane karakteristike.

Televizijski program prati prosečno dnevno 66% mogućeg auditorija. Prosek je izračunat za period od nedelju dana na osnovu podataka prikupljenih na uzorku od 14 000 ispitanika starijih od 10 godina. Napominjemo da nacionalni sastav mogućeg auditorija, kao i druge socio-demografske karakteristike u velikoj meri odgovaraju karakteristikama stanovništva Vojvodine utvrđenim u Popisu

2. Mogući auditorij je skup svih osoba koje u svom domaćinstvu imaju registrovan TV prijemnik ili žive kao podstanari ili sustanari sa domaćinstvom koje ima registrovan prijemnik. Auditorij je skup osoba koje su u toku dana pratile program.

stanovništva sprovedenom 1981. godine. Srbi, Hrvati, Crnogorci i Muslimani za jedan procenat više prate program od vojvođanskog proseka, a Mađari za jedan procenat manje. Isti pokazatelj je manji i kada su u pitanju Slovaci i Rusini dok je najmanji kod Rumuna i iznosi 53% mogućeg auditorija rumunske nacionalnosti. Kako većina Rumuna živi u naseljima seoskog tipa, smatramo da do manjeg kontakta sa programom televizije može da dođe usled obavljanja poljoprivrednih poslova, pošto se istraživanja sprovode u proleće i jesen kada su pojedini poljoprivredni radovi u toku. S druge strane program Televizije Novi Sad može da prati svega 40% Rumuna koji žive u Vojvodini, te i nedostatak programa na maternjem jeziku može da utiče na praćenost programa. Najveći procenat gledalaca u odnosu na mogući auditorij nalazi se među Jugoslovenima (73% mogućeg auditorija koji se izjašnjava kao Jugosloven u toku dana prati programe televizije).

Brojnost auditorija zavisi od dana u nedelji. Nedeljom program prati 73% mogućeg auditorija. Najviše gledalaca je među Jugoslovenima (76%) i Srbima, Hrvatima, Crnogorcima i Muslimanima (75%). U subotu je veličina auditorija nešto manja (67%), najviše je gledalaca među Jugoslovenima (78%) i Mađarima (76%). Ostalih dana broj gledalaca je oko 60% od mogućeg auditorija ponedeljkom i utorkom, do 69% sredom kada je na programu sport i petkom kada su na programu serija i film.

Na brojnost auditorija takođe utiče doba godine kada se istraživanje sprovodi, kao i vremenske prilike u nedelji u vreme istraživanja.

Ako posmatramo zanimanje gledalaca primećujemo da najviše kontakta sa programima televizije ima rukovodeće osoblje, stručnjaci i umetnici (79%). Na istom nivou praćenja programa su i upravni i administrativni radnici i osoblje zaštite, penzioneri i učenici. Program u nižem procentu od ostalih prate poljoprivredni i njima srodni radnici (59%) i domaćice (60,5%). Poljoprivrednici program u najvećem procentu prate sredom (71%) i subotom. Učenici program najviše gledaju nedeljom (88%), a stručnjaci, rukovodeće osoblje i umetnici ponedeljkom (87%). Primećujemo da manje od ostalih televiziju gledaju delovi auditorija čija zanimanja zahtevaju ranije ustajanje ili rad po smenama (poljoprivredni radnici, industrijski radnici i radnici u trgovini i uslugama i domaćice, od kojih većina živi u seoskim domaćinstvima). No i te kategorije u većem procentu od prosečnog prate program kada se emituje nešto što ih interesuje, na primer sport

sredom. Tada je program pratio veći procenat poljoprivrednika nego što je uobičajeno.

Školska sprema je povezana sa zanimanjem gledalaca tako da nepismena lica ili lica sa nekoliko razreda osnovne škole u manjem procentu od ostalih kategorija prate program televizije. Procenat gledalaca u odnosu na moguć auditorij određene kategorije pravilno raste sa porastom školske spreme i kreće se od 44% kod nepismenih lica do 71%, odnosno 78,5% kod lica sa završenom višom školom, odnosno sa završenim fakultetom.

Oko 80% dece stare između 10 i 12 godina prati televizijski program u toku dana, a visok je procenat gledalaca i kod uzrasta između 13 i 15 godina (77%), nešto je manji kod starijih, od 15 do 19 godina, dok je najmanji kod auditorija starog između 20 i 24 godine (svega 36%). Vojvodani stari između 25 i 64 godine prate program podjednako (oko 70%), dok najstariji program prate u manjem procentu (50%).

Muškarci prate program televizije u nešto većem procentu (3%) od žena.

Vojvodani program televizije prate prosečno 133³ minuta u toku dana. Prosek je izračunat na osnovu sedmodnevnog istraživanja na uzorku od 14 000 Vojvodana starijih od 10 godina. Dužina praćenja programa dobijena je sabiranjem vremena trajanja emisija koje su ispitanici u toku dana gledali. Pre godinu dana, 1983. godine, kada je istraživanje sprovedeno u jesen, dobijen je isti prosek dužine praćenja programa, 133 minuta. Godinu dana pre toga, 1982. godine prosečno vreme provedeno uz televizijski prijemnik bilo je nešto duže i iznosilo je 138 minuta, dok je 1981. godine kada je istraživanje sprovedeno u kasnu jesen zadržavanje uz prijemnik bilo nešto kraće i iznosilo je 113 minuta. Prosečno vreme provedeno uz televizijski prijemnik dobijeno na osnovu rezultata četvorogodišnjih istraživanja je 130 minuta.

Dužina praćenja televizijskog programa posle 1981. godine ustalila se na oko 2 sata i 15 minuta. U istraživanju koje je 1983. godine sproveo Institut za društvene i pravne nauke u Novom Sadu za potrebe SIZ-a Informisanja Vojvodine na nešto drukčijem uzorku i na osnovu izjave ispitanika o prosečno provedenom vremenu uz prijemnik, utvrđeno je da Vojvodani program televizije prate 140 minuta u toku dana.

3 Koristili smo srednje vrednosti intervala praćenja programa od 30, 30 – 60, 60 – 90, 90 – 120 min, 2 – 3, 3 – 4 sata i preko 4 sata, gde smo smatrali da se program prati 4 sata i 30 minuta.

Moguće je da je dužina praćenja programa i nešto veća od kod nas iskazane, pošto je poslednji interval „preko 4 sata“ smatran da traje 4 sata i 30 minuta, mada, naročito subotom i nedeljom, kada se emituje najviše programa a gledaoci imaju najviše slobodnog vremena, verujemo da ima gledalaca koji prate program i duže od navedenog vremena.

Ako posmatramo nacionalnost gledalaca i dužinu vremena koje provode prateći program televizije zapažamo da najviše vremena uz ekran provode Rusini (145 min.), te gledaoci koji se izjašnjavaju kao Jugosloveni (140 min.), zatim Srbi, Hrvati, Crnogorci i Muslimani koji program gledaju minut duže od vojvodanskog proseka, dok gledaoci rumunske, slovačke i mađarske nacionalnosti provode manje vremena uz televizijski prijemnik od proseka. Najkraće televiziju gledaju Rumuni, dnevno 121 minut. Program se najduže prati u nedelju (165 min.), zatim u subotu (155 min.), zatim u sredu i petak, dok se gledaoci najkraće zadržavaju uz prijemnik ponedeljkom kada je prosečna dužina praćenja programa 95 minuta.

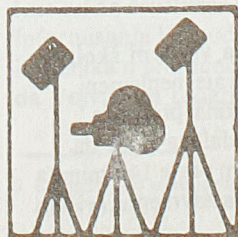
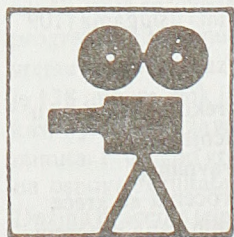
Kada posmatramo zanimanje gledalaca uočavamo da najduže program prate upravni i administrativni radnici i osoblje zaštite, prosečno 146 minuta u toku dana, zatim rukovodeće osoblje, stručnjaci i umetnici (139 min.), te penzioneri i ostala lica sa ličnim prihodima (138 min.), studenti (137 min.), dok program televizije najkraće prate industrijski radnici i radnici u trgovini i uslugama (109 min.) i poljoprivrednici (118 min.).

Najveći procenat gledalaca koji programe prate preko 4 sata u toku dana javlja se među rukovodećim osobljem, stručnjacima i umetnicima, učenicima i penzionerima, kao i upravnim i administrativnim radnicima i osobljem zaštite. Procenat se kreće preko 38% nedeljom, dok je ostalih dana niži. Ostalih dana program se najčešće prati 2 – 3 sata.

Dužina praćenja programa u direktnoj je vezi sa visinom školske spreme gledalaca. Program televizije najkraće prate nepismeni gledaoci, prosečno 107 minuta u toku dana, dužina praćenja programa raste sa porastom školske spreme gledalaca tako da gledaoci koji imaju završenu srednju školu program prate 145 minuta dnevno, minut kraće program gledaju Vojvodani sa završenom višom i visokom školom.

Najduže program prate gledaoci stari između 13 i 15 godina i od 25. do 34. godine (139 min.), minut manje program prate gledaoci stari između 35 i 44 godina. Najkraće televizijski program prate najstariji, od 65 i više godina (116 min. u toku dana) i najmlađi, stari između 10 i 12 godina (127 min.).

Istraživanje svih navedenih karakteristika auditorija omogućava ne samo planiranje programa i praćenje njegovih efekata nego se na taj način premošćava tehničko-tehnološka slabost televizijskog medija kao jednostrane komunikacije i obezbeđuje povratni uticaj njegove publike na programsku i uređivačku politiku.



Treći program Radio-Beograda je oduvek svojim sadržajem bio bogat i zanimljiv. Pre petnaestak godina došlo se na ideju da osnuje svoj časopis kako bi probrani tekstovi, pročitani na talasima ovog programa došli do čitalaca. Dva medija su se, definitivno, dopunila i nastao je časopis „Treći program.“

U mnoštvu materijala teško je bilo opredeliti se za našu rubriku i izdvojiti neku retkost koju ovaj časopis nije već objavio.

Tokom 1970. godine, urednik kulturno-umetničkog programa Vera Trenković, pokrenula je seriju Iz međuratnih časopisa. Izbor tekstova za emisije prepustila je pesnicima Aleksandru Vuču i Dušanu Matiću. Svake nedelje, tokom 1970. godine u 23.20 te emisije pratila je jugoslovenska javnost.

Četvrtog januara, u izboru Dušana Matića, pročitani je tekst Rastka Petrovića Konstruktivno slikarstvo – Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti, koji ukazuje na to da prave vrednosti – slikarstvo Save Šumanovića i esej Rastka Petrovića traju, a da je izbor bio pravi.

Tekst je napisan osam godina pre prvog javljanja Radio-Beograda (18. marta 1929), a objavljen u časopisu „Savremenik“ XVI, 3, 1921. godine.

Posle 65 godina, publikujući tekst u našoj rubrici, podsećamo kakav je vrsni esejist i likovni kritičar bio Rastko Petrović, koje su likovene tendencije nastajale u Evropi dvadesetih godina, kakvo je slikarstvo stvarano, pre svega, u ateljeu Save Šumanovića u vreme kad su se tu okupljali i drugovali Dušan Matić, Rastko Petrović, Aleksandar Deroko...

Rastko Petrović

KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO SAVA ŠUMANOVIĆ I ESTETIKA SUVIŠE STVARNOG U NOVOJ UMETNOSTI

Iz međuratnih časopisa, Izbor Dušana Matića

—Emitovano 4. I 1970. na
Trećem programu Radio-Beograda

Slikar Sava Šumanović uveren je da niti je čovek jedan eksperiment, niti je mehaničko delo kakva ilustracija osećanja i raspoloženja umetnikovog, još manje isečak iz velike konstrukcije svemira. Slika je pre svega doživljaj, koji se zbija izvan pravila po kojima živi naš sunčani sistem, prema tome on je za nj samo avantura, jer jednom zarobljen, najsadržajnije momenat opšteg pokreta u prirodi upotrebljen je da oplodi novu realnost, relanost: jednu od mnogobrojnih mogućnosti nekog paralelnog sveta sa ovim. Tako je slika umetnikova svet koji sadrži u sebi osobe sunčani centar, kao što ih sadrži, masu, ovakav naš prostor, i u koji presađene naše egzistencije, sasvim poput Einsteinove teorije o kosmosu, osetile bi novu vrednost, neizbežno novu vrednost prostora, vremena i ličnosti; i to ne bi bilo slučajno stanje koje je moglo biti i drukčije, nego stvoreno po stalnim zakonima o građenju novih svetova. Hteo bih naročito da podvučem to pravilo i stalno menjanje svih vrednosti ovog svakidašnjeg života pri njihovom prelasku u umetničko delo. Ali ne smatrati da bi fabrikacija umetničkih dela bila omogućena s jednim znanjem svih pravila po kojima se te postupne metamorfoze vrednosti izvršuju do trenutka potpune sinteze. Pre svega nemoguće je skupiti sva iskustva i najsavršenijom naučnom analizom, jer još uvek ostala bi tajna oživljavanja prve ćelije tj. najsadržajnijeg momenta prirode u pokretu. I posle, kako bi taj naučnik došao do organizma koji bi potpuno odgovarao značaju umetničkog dela, ako ne bi imao lični temperament umetnika, bolje reći, ako ne bi bio umetnik.

Uzeće elemente iz prirode i snagom svoga temperamenta daće im prvi odnos prema kome će se onda urediti* neizbežno svi ostali elementi, zahvaljujući njegovoj akumuliranoj moći modernog naučnog stvaraoca. To će se izvršiti neodoljivo kao što se pri pogodenoj temperaturi i atmosferskom pritisku izvršuje samo od sebe kemijsko jedinjenje, dotle možda vekovima izvedenih kemijskih data. Pada mi na pamet jedna narodna pitalica: U odaji su devojka i njen dragan, devojka izađe kroz vrata, dragan iskoči kroz prozor, ko ostaje u sobi? Odgovor je obično: niko! Ne, odgovara pitalica: u sobi ostaje „i“! „I“ je zaista bilo vrlo važno ovde; ono je odnos koji postoji između datih jedinica, bez njega bi taj dragan bio samo prosti mladić, slučajno zadešen u istoj odaji sa neakvom devojkom; takvo bi stanje nastalo tj. smisao zadovoljavajućeg bio bi upropašćen, da je kojim slučajem mesto mladića i devojke iz sobe iskočilo samo „i“; ja ne znam vrednost njega usamljenog, ni da li ona uopšte nije apsurdna, ali da se prema njemu vrše uređivanja za novu realnost to je izvesno. Kako će se vršiti to uređivanje, gde će se nalaziti centar kosmičkog sistema koji pruža umetnička slika, da li u preseku dijagonale masa ili u tački naidublie perspektive dobijene kontrastom boja ili u količniku odnosa težina, to nam može reći samo ličnost umetnikova ili još pre rezultat njegovih stvaralačkih napora. Kad posmatram Pikasovog (Picasso) *Gitaraša* na nov način sagrađenog iz potpune rasparčanosti najvećeg broja njegovih sadržina, ja sam zadovoljan savršenom realnošću toga *Gitaraša*; i to ne samo što znam da sam premešten u jedan drugi svet i što sam osvojen istinom toga sveta, nego što sam osvojen čak potpuno jednom zasitljivom sličnošću, kao što bi bio osvojen primitivan čovek obojenom fotografijom. Kao složeniji civilizacijom osećam da je *Gitaraš* sasvim izmenjen dok je u aeroplanu koji leti, ili na gradskom trgu osvetljenom mesečinom ili u momentu pokolja, da je bitnost njegova sasvim drugačija nego kad pozira pred slikarom; pa i u jednom datom trenutku dok ga vizualno imamo pred sobom ne gledamo ga samo kao kakvu živu površinu uokvirenu u površine susednih predmeta, mi ga već gledamo i sa strane i kroz distance između njega i oblaka i brda i sa svih položaja dvo- i trodimenzionalnosti horizonta; onda i stoga samo, čak po principu kopiranja onog što vidimo. Pikasova slika nije samo nadrealnost kako bi se izrazio Apoliner (Apollinaire), realnost izvan ove naše svakidašnje realnosti, no „suviše-realnost“: do krajnje mogućnosti izražavanje, i istovremeno sinteziranje, svih sadržaja slikanog motiva i njegovih odnosa u svemiru. Slikar uzevši modela da slika mora ga u svome delu stvoriti realnijim no što je ovaj obično u životu; jer u životu on podjednaku

vrednost ima kao i okolne stvari odnoseći se međusobno sa njima, dok će u ovoj novoj realnosti on biti taj na koga će se odnositi sve ostalo. U životu je na primer *Gitaras* zarobljen prostorom i raskidan vremenom, u slikarstvu naprotiv spajanje vremena i prostora je savršeno, time je stvorena mogućnost njegove multiplikacije. Evo da slikar Sava Šumanović napregnut da eksploatišući rezultate crtanja i građenja kod Engra (Ingres), boje i kompozicije kod Pusena (Poussin), i primenom izvesne pozitivne naučne analize, ispolji što više i što sigurnije svoju ličnost. Ja sam često slušao o cerebralnosti takvog puta umetničkih ostvarivanja. Kakva užasna zabluda. Postoji discipliniranje svoje snage, postoji vaspitanje svoga temperamenta, postoji šire gledanje i unošenje nove osećajnosti koje svako veliko doba donosi sobom. Čim posle naučnog i već ušabloniziranog načina posmatranja u umetnosti dođe neko novije, ovo uvek izgleda cerebralnije, prvo što je za nju potreban izvestan napor kod umetnika da se ne bi upalo u stvari, i zatim što je potreban još jači intelektualan napor publike da ga shvati i prihvati. Milan Dedinac dobro zna da je umetnost velika igra tragične mladeži pa ipak se upustio u nju, jer ga je privlačila mudrost stvaranja i široke linije horizonta; još smelije, još sa većom upornošću pošao je u nju krepki mladić Sava Šumanović. Njemu je potreban stil, veliki stil, i on se oseća kao saradnik građevinara i arhitekta na dizanju velikih spomenika: utoliko mu je teško na poslu samom u ateljeu. Kakve čvrste i snažne konstrukcije izbacuje iz sebe, čvršće no stene. Kada je lirski i u prostoru ravna rešenakompozicija, nastaje na mučnom uravnotežavanju elemenata postavljenih: za izrazom teške mase dolazi izražavanje lakše mase; za ostrim uglovima i pravim linijama, obline; za kockom, valjak; za toplim tonom, hladan; za osvetljenjem, senka. Sasvim je sporedan, ovog momenta, talenat Šumanovićev, jer se njegov značaj mogao zaključiti još na ranijim epohama njegovog razvijanja (impresionizam, impresionizam uz sezanstvo i jedna vrsta ekspresionističkog realizma), ono što je mnogo važnije to je: da li je estetika koju je sad prihvatio prava i duboka estetika, da li je ovaj put koji ga vodi u novi realizam, kao što će neumitno i svu evropsku umetnost odvesti, došao sam nužno i neizbežno. No po samim dubokim principima ovih umetničkih pokreta držim da su oni manifestacije velikog i bolnog stila, kao onog koji nam je dala Gotika.

Nikad jedan umetnik ispunjen osećanjem novoga doba i željom da ostvari nove sinteze umetnosti nije pravednije osetio potrebu da eksploatiše tradiciju, nego što je to danas ili će biti tek sutra. Nikako nije to ni pozajmica ni ugledanje (renesansni odnos između učitelja i

učenika sasvim se izgubio) i sadašnje obziranje na majstore nije jedino radi pozitivnih rezultata umetnosti u apstraktnom, koliko i radi sigurnijeg razvijanja umetničkih individualnosti. Kad se samo pomisli kakvu su ulogu igrali El Greco i Velasquez pri formiranju impresionizma, još pre da je Picasso pošao od acteške umetnosti i od Ingres-a pa potvrdio svoju ličnost u kubizmu, onda se takav odnos može nazvati samo direktnim i svesnim iskorišćavanjem: otprilike odnosom koji postoji između naučnika gde jedan polazi tek od stvarnih rezultata svoga prethodnika. Zakon razvijanja današnje umetnosti ide potpuno u duhu savremenog života čija je jedna polovina bār primena naučnih eksploatacija radi bolje potvrde novih individualnosti: i to ne individualnosti pojedinaca no čitavih kolektiviteta odnosno sekta. Osobenost ličnosti sadanjih pojedinaca samo je u odnosu naspram pojedinaca ranijih generacija. Moglo bi se zaključiti da posle velikih epoha anonimnih sudelovača na umetnost – Egipta, Bizanta, Gotike; posle individualnosti renesansa i post-renesansa, nastupa opet težnja kakvoj anonimnoj eri, pod koju, široko uzet, potpadao bi i sam impresionizam po srži svoje estetike, pa: pokušaj uvođenja jedne sjajne umetnosti u inkognitu a pod opštim i skoro nemogućim imenom crnačke; i najzad, poslednji pokreti koji tvrde da postoje opšta i neoboriva pravila ateljea uz moderni temperamenat umetnika. Pored svega toga što najdubljim instinktom svaki umetnik teži da se unekoliko diferencira od svoga druga, ipak je opšte saosećanje duhovne novine toliko jako i nadmoćno, toliko pretežno u opredeljivanju načina ostvarivanja, da ova epoha sa svom svojom ogromnom i prvom velikom individualnošću posle Gotike ostaće budućim generacijama u obliku anonimne i kolektivne manifestacije umetničkoga stila.

No pogledajmo dve velike sasvim monumentalne realističke slike Šumanovića: *Berbu* i *Ribare*. Posle ove epohe stila i stilskog odabiranja nastaje verovatno doba neo-realizma gde će umetnost opet biti bol najinteresantnijeg temperamenta i radost najinteresantnijeg pejzaža, kao što je to već i bivalo.

Savremenik, XVI, 3. 1921.

Priredila
Ružica Varda



S. Šumanović „Ribari“, ulje-platno, 1920/21 (Vl. moderna galerija Rijeka)

Ana Šolmo

KAMENKO KATIĆ: UZGRED BUDI REČENO...

Biti i opstati na televiziji

K. KATIĆ: U Televiziju-Beograd došao sam 1962. Do tada sam radio u Radio-Sarajevu, gde sam bio spiker. U to vreme smo emitovali prve sarajevske TV emisije iz Beograda. Svetolik Mitić me je zapazio i pomenuo tadašnjem glavnom uredniku Dragoljubu Trailoviću, da bih možda mogao da pređem u Beograd. Bilo je to više u šali rečeno, ali ja uhvatim „zdravo za gotovo“. Tada sam imao šest godina staža. U Sarajevu sam već radio i novinarske priloge, ali ovde sam bio primljen za spikera. Moje prvo radno mesto bilo je u Radio-Titogradu.

A. ŠOMLO: Otkuda ti, Vojvodanin, u Crnoj Gori?

K. K.: – Išao sam na Cetinju u Višu pedagošku školu. Konkurisao sam u Sarajevu za spikera, pre no što sam bio u Titogradu, ali su mi rekli da zbog vojvodanskog akcenta ne mogu da dobijem taj posao. Onda iz Sarajeva odem za Titograd i kažem da sam student iz Sarajeva. Ništa nisam slagao, sve je bilo istina, samo sam prećutao da sam iz Vojvodine. Mi, inače, imamo dobar naglasak kada ne otežemo. Zar ne?

(Smeh Kamenka Katića je neodoljiv, zarazan, pa ipak, on pogledava u magnetofon nešto veći od kutije za šibicu i u očima mu se ocrta trema. Pomišljam da mi se to pričinjava, jer kao i svi TV gledaoci pamtim svakodnevno pojavljivanje Kamenka Katića na ekranu koje je trajalo dve decenije, a i sada njegov siguran glas i srdačan osmeh sa ekrana ostavljaju utisak nonšalantne ličnosti.)

K. K.: – Kasnije se vratim u Sarajevo i konkurišem kao spiker iz Titograda, što je opet bilo tačno, i, naravno, primili su me.

A. Š.: – Koji si posao obavljao kada si primljen u TV Beograd?

K. K.: – Prvo sam čitao poslednje vesti, pa vesti u nedeljnim Dnevniciima. Tada je jedan spiker vodio ceo *Dnevnik*, sećaš se? Kada su u *Drugom Dnevniku* počela dva spikera da vode, onda sam ja bio jedan od njih. Smenjivali smo se Mile Zdravković, Branko Ilić i ja. Kada sam otišao u vojsku, na moje mesto su primili Ljiljanu Marković. Dušanka Kalanj bila je od samog početka i, naravno, Mića Orlović. Kada sam se januara 1964. vratio iz vojske zatekao sam drugu garnituru urednika, Aleksandra Vitorovića i Duška Đurića. Oni nisu hteli da me prime da nastavim rad. Međutim, kako su se svi novinari i celokupna ekipa *TV Dnevnika* zalagali da me ipak vrate, a ja dežurao sve vreme, ukoliko neki spiker zakasni ili se razboli, da uskočim na njegovo mesto, to me prime, ali ne za spikera, već za koordinatora. Bio sam „Katica za sve“, nekakav organizator i to je tako trajalo do 29. novembra 1966. Onda se vreme naglo promeni i mnogi automobili ostanu zavejani na putevima. Tako novinar Petar



Kamenko Katić, *Dnevnik TV Beograd*, 1960.

Đurić napravi veliku rubriku o nevremenu, a ja sam taj izveštaj čitao. Sutradan se vremenska situacija pogoršala i to „prode dobro“, pa je i treći dan moralo da se izveštava. Onda se vreme smiri, ali urednik Mile Nikolajević insistira da tražimo vremensku prognozu. I od tada, šesnaest godina sam radio „prognozu“, do 1980. Sa Petrom Đurićem sam nastavio godinu dana da pripremam rubriku „vreme“, onda je on dobio da radi *TV Poštu*, a ja sam se osamostalio.

A. Š.: – Nisi imao želje da radiš neku drugu oblast?

K. K.: – Kako da ne! Ali, taman odlučim da se bavim, recimo, turizmom ili da nešto drugo postane oblast koju ću pratiti u redakciji i dogovorim se sa urednicima, kad se dogodi neka poplava, neka suša i sve otpadne. Tako je to bilo. Uvek sam ostajao.

A. Š.: – Neverovatno je koliko si ti bio popularan u jednoj rubrici koja nije, ipak, tako značajna, ali bila je najgledanija. Kako ti to objašnjavaš. Ušao si u listu najpopularnijih ljudi...

K. K.: – Da, u to vreme su revijalni listovi pravili rang listu deset najpopularnijih Jugoslovena. Jednom sam, čak bio drugi, predsednik Tito, pa ja... pa Čkalja, mislim da je to bilo u zagrebačkom „Studiju“, „TV novostima“... A otkud to? Pa mislim da su ove rubrike i ljudi koji se pojavljuju u njima svugde u svetu popularni. Vreme svakog interesuje i decu i odrasle, stare ljude... poljoprivrednike, razne profesije... a koliko ćeš lično kod gledalaca dobiti poena zavisi od profesionalne spretnosti.

A. Š.: – Sve televizijske ličnosti nagoveštavaju neke događaje, tumače izvesne stavove, možda i nešto obećavaju, pa se mnogo što-šta izneveri, ne ispuni. Kada se to dogodi sa vremenskom prognozom gledaoci se, možda, manje ljute kada ih prevariš, jer znaju da je, odista, viša sila u pitanju, kao – ovaj iskreno veruje da će biti kiše...

K. K.: – Jedan od razloga uspeha „moje prognoze“ je što nikada nisam omalovažavao meteorologe niti njihov posao, smatram to značajnom oblašću nauke, fizike...

A. Š.: – Bio si šarmantan, ležeran. Ljudi ne vole uštogljene tipove na ekranu.

K. K.: – Neophodno je uvažavati gledaoce. Kada im se obratiš sa „poštovani gledaoci“, treba tako i osećati, jer publika te veoma lako i brzo pročita.

A. Š.: – Neki ljudi smatraju ekran rendgenom, dok drugi kažu da je to scena i scena na kojoj se sve može odigrati ili igrati.

A. Š.: – Tvoj stil rada, osim ležernosti sadrži i neku prisnost sa sagovornikom u kojoj se, bez obzira ko je gost, odražava jednak pristup, uvažavanje ličnosti.

K. K.: – Moramo da poštujemo čoveka kome posvećujemo emisiju koliko i gledaoca kome se obraćamo. Naš gost može da govori o ozbiljnim stvarima ili da se šali, ali sve to mora biti izrečeno dostojanstveno. Imam u vidu da ne postavljam onakva pitanja kakva gledalac ne bi postavljao. Strašno me nervira ovaj „novi val“ koji insistira na nekom odnosu koji ponižava čoveka sa kojim se razgovara. Postavljaju mu nesuvisla pitanja da bi ga zbunili. I to prolazi na našoj Televiziji. Gledaocima se to ne dopada, ali takvi razgovori su zastupljeni u svim našim programima. Ima ljudi koji uživaju u tuđoj degradaciji. Mi volimo da se šalimo, i kada nemamo smisla za humor, na tuđ račun.

A. Š.: – Reklo bi se da je to neki novi stil?

K. K.: – Da, kod nove plejade sve prolazi, kao i hunjkavi glasovi i ljudi koji ne znaju da govore.

A. Š.: – Demokratizacija ekrana i mikrofona?

K. K.: – Demokratizacija treba da ide dotle dok ne kvari jezik i sluh. U to spada dikcija, akcenat i izgovor. Kada neko ima govornu manu ne bi smeo da se pojavi. Naša deca se sa TV programa uče kako treba govoriti. Ako neko hoće da uči naš jezik sa ekrana, kako će ovaj TV govor uticati na njega? Učiti od čoveka koji od naših trideset glasova ume da izgovori dvadeset i pet?

A. Š.: – S obzirom na to da si dugo na televiziji, koga smatraš uzornom TV ličnošću i da li ona kod nas postoji? Kada sam pripremaš emisiju, ko ti se čini značajnim?

K. K.: – Mislim da u raznim oblastima beogradska televizija ima ljudi od kojih sam mogao da naučim mnogo. Mile Zdravković je kao spiker imao osobinu koju sam ja želeo da preuzmem. Izgledalo je kao da čita ravno, a gotovo u svakoj vesti je imao svoj stav, ali je to uvek bilo malo dozirano, nije bio nametljiv. Sećam se njegove interpretacije vesti o Kenedijevoj smrti. On je to pročitao sa dostojanstvom, ali bez patetike. Delovalo je tragično. Mislim da bi to za istoriju televizije trebalo sačuvati u dokumentaciji. Od Dragana Nikitovića se može učiti kako govoriti satima, on je užasno izdržljiv za mikrofonom, bez

zastojia, naravno o temama koje poznaje. U takve novinare spada i Zaharije Trnavčević. Veštinu izveštavanja čovek može da nauči i od Riste Bajalskog, dopisnika „Politike“, koji diskretno, zapravo indirektno ume da napiše sve što hoće jedan novinar iz sveta da javi. Takvu taktiku mogli bi da primene naši reporteri. Ne mora se direktno reći ono što novinar želi da saopšti, već bi trebalo preneti psihozu s mesta događaja.

A. Š.: – Može se pretpostaviti, prema tvojim rečima, da TV novinaru nije uzor samo televizija, već i štampa?

K. K.: – Novinarstvo je novinarstvo. Samo su sredstva izražavanja druga. Sve ostalo je isto.

K. K.: – Niko se ne može sakriti pred kamerom. Ima ličnosti koje se godinama provlače pred kamerama. Ljudi ih poštuju zbog nečeg, a stalno serviraju nešto iza čega ne stoje. Gledaoci će ih kad-tad otkriti. Oni su sjajni glumci, ali jednom moraju biti raskrinkani. Da ne pominjemo imena. Znamo na koga se to odnosi i ti i ja.

A. Š.: – A gledaoci? Ili, čitaoci?

K. K.: – Oni to, takođe, znaju.



Kamenko katić, Dnevnik TV Beograd, 1975.

- A. Š.: – Kamenko Katić, moglo bi se reći, prototip je prave TV ličnosti. Probijao se sam, nije ga neka značajna ličnost dovela bila njegova zaledina... Učio si zanat, menjao profesije u okviru televizije, imao mnogo strpljenja. Sećam se da si spavao u garderobi kada si se vratio iz vojske i nisu hteli da te prime. Bio si bez porodice, sredstava... Poslovi koje si obavljao nisu bili izuzetno vrednovani: spiker, organizator, reporter vremenske prognoze... ali ti si im veoma profesionalno prilazio...
- K. K.: – Svakom ovom našem televizijskom poslu treba pristupiti ozbiljno i svim svojim snagama. Mislim da sam i emocionalno bio angažovan. Iskreno sam se radovao kada sam mogao da najavim da će najzad biti kiše ako smo je očekivali. A možda ima veze i to što sam sa sela, pa mogu da cenim koliko pogodno vreme znači seljacima.
- A. Š.: – Nakon tebe su se pojavljivale zgodne cure, vrlo spremno najavljivale vreme, dovodile meteorološkog asa Zorana Popovića, snimale sunce, mesec, oblake, pa ipak nemaju popularnost koju si ti imao.
- K. K.: – Možda je baš to u pitanju što nemaju kontakte sa onima kojima je to namenjeno. Ne umeju da se obrađuju kiši.
- A. Š.: – Ovaj razgovor u našem časopisu vodi se sa raznim TV ličnostima već pet godina, uvek sa istom temom: biti i opstati na televiziji. Da li je tebi i pored popularnosti bilo teško da opstaneš? Pamtim da je, i kada si jedva uspeo nakon vojske da ponovo radiš, nekim tvojim kolegama, zapravo koleginicama, smetao tvoj uspeh, da su stizala i pisma upućena TV pošti, u kojima se, navodno, tražilo da vremensku prognozu vode profesionalni „glasovi“, mada su stizala na istu adresu i pisma oduševljenih gledalaca. Na Televiziji je oduvek postojala surevnjivost, ta borba za parče ekrana. Kako si je ti podnosio?
- K. K.: – Pa, bilo je teško. Patio sam, naravno, ali sam to krio. Nisam smeo da pokažem da znam ko piše takva pisma. Ali, to me je u stvari i kalilo i razvilo kod mene svest da radom čovek može sve da postigne i da sve ono što je dobro prema osnovnim programskim zahtevima, mora jednog dana da prođe. Nametnuo sam se radom. Ipak, želeo sam da radim nešto drugo, novo. Prvo je to bila emisija *Sunce, oblaci, vetar* u Informativnom programu. Tu sam se izvežbao na reportaži koju sam radio i za *Nedeljno popodne* i druge

emisije. Pre četiri godine prešao sam u Dokumentarni program, gde i sada radim polučasovnu reportažu koja ide u terminu nekadašnjeg *Karavana* Milana Kovačevića, i petkom emisiju *Uzgred budi rečeno*. U toj se emisiji pojavljuje obično nekoliko ljudi koji bi drugima mogli da posluže za ugled, izuzetni pregaoci. Teme mojih Reportaža su priroda i ljudi.

A. Š.: – Poslednja je bila o jednoj ženi koja je dobila nagradu biblioteke u Smederevu, jer pročita tri, četiri knjige nedeljno...

K. K.: – To je neobična žena. Dobar deo dana sa mužem provodi na reci. Love rakove i žabe i to im donosi prihode. Zanimljivi ljudi. Volim da radim emisije koje nisu u nekim krutim okvirima. Novinar treba da piše o svemu. Mi na televiziji moramo da prikazemo sve teme koje su interesantne. Svaki reporter u *Dnevniku* ima svoj sektor o kome izveštava i mora da bude u toku, ali strašno je ako u svom životu samo o tome treba da piše.

A. Š.: – Bile su zanimljive emisije o azilu pasa, ženama koje se brinu o psima lutalicama.

K. K.: – Da, malo utopistička ideja u uslovima u kojima živimo, ali treba prikazivati da ima i takvog sveta koji brine o kerovima...

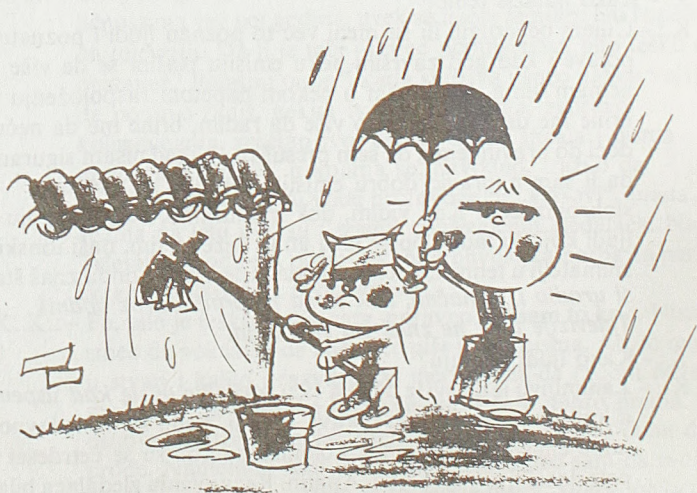
A. Š.: – Kako nalaziš teme?

K. K.: – Čujem od drugih ili su meni već to poznati ljudi i poznate pojave i kad god završim neku emisiju plašim se da više nemam tema. Uvek sam u nekom napetom raspoloženju i brine me da neću moći to više da radim, brine me da neću doći do pravih tema, da sam presušio... Nikad nisam siguran da li sam napravio dobru emisiju, sve dok ne završim sinhronizaciju. Kad vidim, dok montiramo, kako reaguju ljudi koji do tada uopšte nisu imali veze sa tim, naši tonski snimatelji u tehnici, u telekinu, kinooperateri, e onda znaš šta si uradio i, konačno, dok sutra ne prodeš kroz hodnik Televizije ipak ne znaš šta si uradio.

A. Š.: – Kako ljudi reaguju?

K. K.: – Zanimljivo je da svi iz daleka viču, kažu šta misle kad uspem, a kad je osrednje, čute, prave se ludi. Sada sam, nedavno imao emisiju o Ličanima, kolonistima koji su se četrdeset i pete doselili u Vojvodinu, Apatin. Reagovanja gledalaca bila su veoma različita. Za mene su božanstvene priče tih ljudi. Neki su mi posle govorili da je bilo dobro, a drugi: „Ova ti je emisija bila malo dosadna.“

- A. Š.: – A Ličani, da li su se javljali?
- K. K.: – Celo veče su telefonirali i oni koje ne poznajem. Bili su oduševljeni, tražili da se vidimo, da snimamo još o takvim stvarima.
- A. Š.: – Da li su Cigani gledali emisije koje si o njima pravio, o devojkicama koje rađaju decu, o mečkarima, kako oni reaguju?
- K. K.: – Kod njih to kratko traje. Ta emisija je snimljena posredstvom koleginice iz Radio-Smedereva. Posle toga dolazili su dve tri nedelje kod nje, održavali vezu, čak je pomogla da se neki od njih zaposle, ali nakon mesec dana su se ohladili, nestali.
- A. Š.: – Kada odlučiš da radiš neku emisiju i kreneš od ideje na teren, da li tamo obično zatičeš situaciju kakvu si očekivao i zbog takve pretpostavke krenuo ili se događa da taj put na licu mesta postaje uzaludan? Šta onda radiš?
- K. K.: – Kako kad. Obično procenim da možemo da radimo, a neki put se zaletim i ne shvatam, kasno uvidim da ću teško realizovati ono što sam predvideo. Događalo mi se da sam morao da odstranim iz filma ljude sa kojima sam razgovarao, koji su učestvovali. Iako su pred mikrofonom obećavali mnogo, bili zanimljivi, kada smo počeli da snimamo potpuno



Arh. Miki Lazarević: Ilustracije za vremensku prognozu TV Beograd

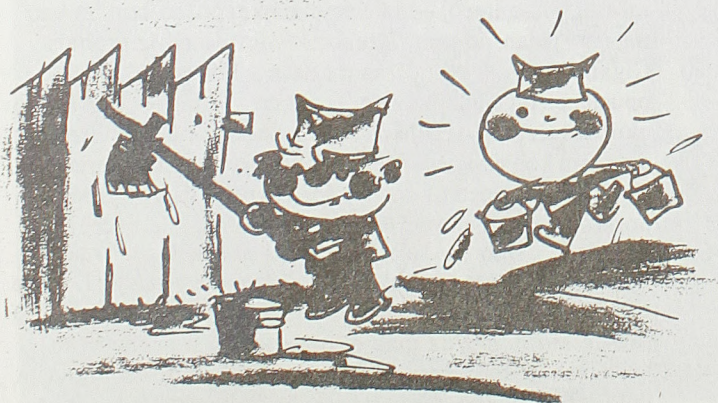
su zatajili, pred kamerama uopšte nisu rekli ono što smo očekivali.

A. Š.: – Šta ti je obično polazna tačka neke emisije, šta te impresionira kao tema?

K. K.: – Autentičan život, atmosfera, govor ljudi... Vrlo malo se služim pisanim tekstom, pokušavam da dočaram slikom i tonom ambijent.

A. Š.: – Zapazila sam da se sve ređe pojavljuješ na ekranu. Zar nije to neobično za čoveka koji je toliko popularan kod publike?

K. K.: – Bilo je dana kada sam se pojavljivao tri puta dnevno i to svakodnevno sa jednim slobodnim danom u nedelji i to je trajalo godinama. Moje lice je bilo sigurno nekoliko hiljada puta na ekranu, možda više od svih televizijskih poslenika. Došlo je vreme kada sam se zasitio i pojavljivanja i posledica pojavljivanja jer, gde god uđem, kud god krenem, gde god se pojavim prepoznaju me. Često su to prijatni susreti, ali ponekad su i neugodni, kada su u pitanju ljudi koji ne umeju da kontaktiraju, da budu duhoviti, pa sam shvatio prolaznost svega toga i kako sam se prihvatio dokumentarnog programa, vidim da je bolje da navedem ljude i pustim ih da kažu ono što želim, a da sam učestvujem u razgovoru tek ako moram da postavim neko pitanje.



- A. Š.: – Kako uspevaš da stvoriš atmosferu u razgovoru, da se ljudi opuste, ne plaše kamere?
- K. K.: – Radili smo desetak godina zajedno, znaš da sam po prirodi prislan. Iako sam se toliko puta pojavljivao, ne volim ni mikrofoni niti kameru, a atmosferu uspevam da uspostavim još pre snimanja, jer počnemo da razgovaramo i kasnije kada krenu kamere ja kažem da to uopšte nije bitno, da nastavimo normalno da pričamo, da je bitno što ovako razgovaramo i da se ponašaju obično kao i do tada.
- A. Š.: – Ipak me je iznenadilo kada sam čula da ne voliš kamere, mikrofoni...
- K. K.: – Pa, naravno da ne volim, jer moram da pazim šta govorim. Evo, dok sada snimaš ovaj razgovor ja sam primoran da razmišljam kako da sklopim rečenicu. Sasvim bismo drugačije pričali. Nikada ne govorim pred mikrofonom onako kako pričam inače. Ja spadam u te...
- A. Š.: – Deluješ krajnje ležerno kao da govoriš bez ikakve ograde, autocenzure.
- K. K.: – Vodim računa o tome da budem ležeran i lukavo skrivam tremu. To mi je Minja Dedić rekao posle dve tri godine mog pojavljivanja: „Dobro vi to radite, lukavo skrivate tremu i sve ostalo...” Sećaš se kako nas je učio? Mnogo smo od njega naučili. Koristilo nam je sve što smo od njega saznali o koncentraciji, dikciji, izgovoru, to i danas primenjujemo... ali da se vratimo na „prisnost“ sa gostima emisije. Evo, recimo, kada su mi bili u gostima perjari, Cigani, pa kasnije mečkari, ili u trećoj – maloletne majke, prišao sam im kao da sam jedan od njih. Rekao sam im da mi je prababa Ciganka bila. A otkud znam i da nije? A oni se oduševili, opuste, pa mi gledaju u oko. Jedan od njih kaže: „Ima bič u oku, ne laže! Oni veruju da se svakom Ciganinu, s obzirom da imaju konje, ogleda bič u oku. Ali, ja uvek imam tremu: da li ću ja to uspeti da snimim, da završim, da li će proći na programu, da li novac utrošen za emisiju nije bačen...
- A. Š.: – Pa ipak si ostao na televiziji, mada si stalno bio u nekoj psihozi, da li ćeš se sam održati, da li će emisije valjati. Da li ne misliš da si suviše vremena, zapravo ceo svoj radni vek uložio u nešto što je možda ipak efemerno? Da li je efemerno?
- K. K.: – Mi zavalimo ovaj posao i ne vidim nikakvu drugu profesiju kojom bih mogao da se bavim. Nekada sam želeo da studiram veterinu i postanem veterinar, ali nikako nisam

uspevao da se odvojim od radija i televizije. Svi mi što „zagrizemo“ jako se vežemo za ovaj posao i verujemo da je to jedino čime možemo da se bavimo. Koja su to zadovoljstva? Pa, valjda, kad shvatiš da si napravio dobru emisiju za onoga za koga radiš, pre svega za gledaoce.

A. Š.: – Posle blizu tri decenije rada čovek može da napravi neki bilans, šta misliš, da li si ti više pružio televiziji no što je ona tebi dala.

K. K.: – Ne mogu da kažem da mi televizija nije vratila ono što sam u rad uložio. Veliko je zadovoljstvo raditi. U odnosu na TV ja se postavljam i kao saradnik i kao gledalac, mislim da je to bitno, opustiti se pred ekranom, to pokušavam i dok radim, uvek imam na umu: da li će to proći kod gledalaca? Ja stalno o tome mislim i to mi je najvažnija stvar. Nikad nisam počinjao da radim neku emisiju sebe radi, zbog nekog efekta bilo koje vrste. Jedino o čemu razmišljam je – da li će gledaoci biti zadovoljni.

A. Š.: – Tvoj rad na TV Beograd počeo je saradnjom između sarajevske i beogradske televizije. Pre toga imao si izvesnog iskustva i nekoliko godina rada u titogradskom radiju.



Kamenko Katić na terenu

Pamtim da je ta međustudijska saradnja bila veoma značajna. Međuvremeno TV centri su se razvili, imamo osam TV kuća, ali čini mi se da je to doprinelo i da naše međusobno poznavanje i saradnja budu samo na nekom administrativnom, da ne kažem birokratskom nivou, a da jedni druge više ne gledamo?

K. K.: – Ja mislim da je to strahovito razbacivanje novcem, u jednom terminu imamo četiri *Dnevnika* na srpskohrvatskom ili hrvatskosrpskom jeziku: iz Zagreba, Sarajeva, Titograda i Beograda, a osim nekoliko lokalnih ili republičkih sastanaka, sve je ostalo isto. Znači četiri puta je trošena snaga, trud, tehnika i novac, umesto da uložimo zajedno i da napravimo jednu emisiju, svejedno da li bi se ona emitovala iz Titograda ili Zagreba, pogotovo danas kada TV tehnika omogućava stalne veze. Neka se centri smenjuju, tada bismo bili bogatiji i sadržajnije. Prilozi iz spoljne politike i ovako su identični najčešće, a ono što se kod nas zbiva u raznim republikama imalo bi po važnosti prioritet, tako da bi smo bili i obavešteniji.

A. Š.: – Da li razmišljaš o nekim novim poslovima, emisijama? Da li te privlače putopisne reportaže?

K. K.: – Snimali smo jednu emisiju u Gorskom Kotaru, o bračnom paru koji u planini uzgaja koze. Bio sam i u Bosni. Volim da snimam u raznim predelima, ali samo u okviru Jugoslavije, da radim emisije o ljudima koji su obični, a bave se nekim zanimljivim poslom, što ne znači da treba da budu važne ličnosti na nekoj društvenoj lestvici. Znaš šta bih voleo da radim? Da sakupim najinteresantnije jugoslovenske novinare, da dolaze pojedinačno u studio iz meseca u mesec i da nam pričaju o svojim najinteresantnijim susretima u svom profesionalnom životu. Bilo bi zanimljivo, recimo, čuti i videti još jednom kako je naš kolega Petar Đurić pre dvadesetak godina išao sa snimateljem Milanom Pešićem preko Durmitora i Šavnika sa bolesnikom zavejanim bespućem, pa da dovedemo u studio i bolesnika koga su nosili. Mi vidimo na televiziji prilog od nekoliko minuta, a ne znamo šta je sve tome prethodilo i kako su se stvari van kamera odvijale.

A. Š.: – Bile bi, verujem, to zanimljive emisije. Možda ćemo ih jednom i gledati.

Boško Tomašević

SLOVO O RADIJSKOM GOVORNIKU

Aleksandar Dragojlović, Vokalna ličnost radija, Biblioteka RTV – teorija i praksa, knjiga 11, 1985.

Ako bi neko i pokušao da ospori vrednost i valjanost Dragojlovićeve knjige *Vokalna ličnost radija* o kojima ćemo namah govoriti, isti autor prikaza ne bi mogao da ospori jednu činjenicu. Naime, ukoliko se prihvati da je nečiji pionirski poduhvat sam po sebi izvesna vrednost, onda mi zadržavamo pravo da nam se ova činjenica ne osporava. Stoga, preciziramo: monografija Aleksandra Dragojlovića o kojoj je reč, prvi je prilog »proučavanju vokalne ličnosti radija« u nas.

U prvom poglavlju knjige govori se o radiju „kao akusućkom sistemu komunikacija i njegovom odnosu prema „vizuelnim opštlima“. Drugo poglavlje se bavi istorijskim osvrtima na „razvoj radio-tehnike“, na sadržaje prvih programa Radio-Begrada, pominje prve spikere: gospodu Lipovsku, Jelenu Bilbiju, Henriha Fingerhuta, Ivana Kovačevića, te prve posleratne spikere po redu angažovanja: pomenutu Jelenu Bilbiju, Ivana Kovačevića, Radivoja Markovića, Zaticu Raičković – Baltić, Vasu Pantelića, Miru Milićević – Trailović, Dragoljuba Trailovića, Miroslava Mitrovića. Prvi spikeri Radio-Beograda izabrani na osnovu konkursa 1945. bili su Đura Jakšić, Miodrag Stevović, Živko Britvić, Božidar Požović, Ljuba Bogdanović. Nešto kasnije, 1947. posredstvom profesora Aleksandra Belića među radijske poslenike uvodi se termin „kultura govora“ a 1949. pri Institutu za srpskohrvatski jezik SANU (Odsek za eksperimentalnu fonetiku) formira se grupa koja će se ovim fenomenom naučno i stručno baviti.

Treće poglavlje otkriva nam na teorijskom nivou govorne i glasovne kvalitete ličnosti. Četvrto, peto i šesto poglavlje predstavljaju, u stvari,

autorovo istraživanje na uzorku trojice novinara čiji će govor biti predmet ispitivanja i mišljenja ocenjivača. U istim poglavljima autor se bavi problemom analize teksta uoči čitanja. Konačno, sedmo poglavlje ukazuje na ekspresivne karakteristike vokalne ličnosti.

Šta je, zapravo, vokalna ličnost, pita se sam autor na početku trećeg poglavlja. To je, veli se, pre svega čovek koji je slušaocu „poznat“ po govoru. U stvari, vokalna ličnost jeste zbir „govornih, vokalnih karakteristika ili svojstava koje slušaoci imaju u svesti kada ocenjuju čoveka koji govori na radiju“ (57). Pisac Predgovora ovoj knjizi, dr Smiljka Vasić, pod vokalnom ličnošću radija podrazumeva „dinamičku organizaciju govora jedinke, i to onih govornih slojeva koji određuju njeno karakteristično govorno ponašanje i mišljenje“ (7). Vokalnu ličnost radija, *in grosso modo*, karakterišu tri diferencijalne osobenosti: interpretacija teksta, intonacija, izgovor. Ličnost, dakle, kako veli Dragojlović, ne označava spoljna svojstva, već predstavlja skup u jedinstvenoj organizaciji osobina koje uočavamo već na prvi pogled, ali i osobina do kojih dolazimo rasuđivanjem, upoznavanjem u običnom životu ili posmatranjem ponašanja naučnim metodama (59).

Dragojlovićeva praktična analiza karakteristika govorne ličnosti radija išla je u više pravaca. Najpre je valjalo izabrati trojicu novinara (ne spikera!) koji će biti „zamorčići“ analize, potom se valjalo opredeliti za uzorak slušalaca koji će ocenjivati snimljeni materijal trojice novinara; ovome poslu sledio je izbor iskaza. Skala sudova ocenjivača (slušalaca) shvaćena je u ovom istraživanju kao „plod slušaoočeve lične mogućnosti dešifrovanja poruka koje mu je uputio nevidljivi i daleki sagovornik“ (75). Merni instrumenti za slušaoočev opažaj i utisak nisu postojali. Veću grupu slušalaca-ocenjivača činili su ljudi sa srednjom stručnom spremom, devetorica ocenjivača imala su visoku ili višu školsku spremu. S druge strane, ovo istraživanje angažovalo je i grupu stručnjaka zaposlenih u Institutu za patologiju govora SANU koji su govor trojice novinara takođe ocenjivali. Sva trojica „govornika“ ocenjena su od strane slušalaca visokim ocenama. Pri tome ocenjivani su novinari u situacijama:

- a) kada čitaju svoje tekstove, i
- b) kada čitaju tude.

Stručnjaci su, veli autor, bili, razumljivo je, strožiji od prosečnih slušalaca. Sva tri kandidata ocenjena su „ocenom dobar ili skoro dobar“. Veoma je zanimljiv onaj deo Dragojlovićeve monografije koji

se bavi formulisanjem odlika vokalne ličnosti koja biva ocenjivana, pri čemu su dati pregledi – vokabulari ocena što su ih dali poljoprivrednici, industrijski radnici, radnici u trgovini, administrativni radnici, glumci, penzioneri, domaćice, učenici i studenti, konačno stručnjaci. Svi oni, svojim jezikom, iskazivali su svoja mišljenja „o načinu govora na radiju“. Na osnovu navedenih karakteristika koje su dali slušaoci i stručnjaci moglo se konstatovati, veli autor, „da je u suštini zahteva naših ocenjivača pre svega mogućnost da se ostvari misaona komunikacija koja u isto vreme predstavlja i prijatan akustički događaj“ (99). Većina ocenjivača pod dobrim govornikom podrazumeva čoveka čija je vokalna ličnost sposobna da uspostavi komunikativni proces. Ove osobine govorne ličnosti, pak, proizilaze iz (navodimo):

A. Interpretativno-ekspresivnih karakteristika

- uživiljenost – osmišljenost
- melodija rečenice s pauzom
- lakoća saopštavanja
- tačnost u tumačenju zapisanog
- živost;

B. Intonaciono-ekspresivnih karakteristika (organski faktori)

- visina glasa
- jačina intenziteta glasa
- boja glasa
- brzina, tempo govora;

C. Izgovornih karakteristika

- artikulacija – izgovaranje
- akcenat;

D. Sveukupnosti utiska

- ubedljivost.

Kao i recenzent ove knjige, Raša Popov, i mi smatramo da najbolji deo Dragoljlovićeve knjige predstavljaju njeni zaključci. Reč je, dakle, o malopre navedenim ekspresivnim karakteristikama vokalne ličnosti, koje svojim značajnim delom upravo poklapaju ono što se tokom izlaganja u knjizi i želelo reći.

Tomislav Gavrić

„KABLOVSKO DRUŠTVO – GRAĐANIN U MREŽI NOVIH TEHNOLOGIJA“

Hans Peter Bleuel, Die Verkabelte Gesellschaft – Der Bürger im Netz neuer Technologien, Kindler Verlag GmbH, Minhen, 1984.

Kao informativno-tehnički način opštenja koji počiva na galvanskoj vezi između pošiljaoca i primaoca, lasična kablovska tehnika ima svoje početke već sredinom prošlog veka. Elektronsko upravljanje električnim vibracijama (pomoću bakra) predstavlja drugu fazu u razvoju kablovskih sistema, dok je u protekloj deceniji ušao u upotrebu sasvim drugačiji tip kabla sastavljen iz staklastih vlakana koja ne prenose elektromagnetne talase, već svetlosne izvore čime nastaje novo područje optičkog prenošenja informacija. Električni signali prenose elektromagnetne talase laserskom ili svetlosnom diodom. Kablovska televizija je, uopšte, mnogoznačan pojam pod kojim se najpre podrazumeva podela televizijskih i radio-prenosa na kablovske sisteme u kojima pored uobičajenih prijemnih programa deluju i novi programi; ukratko, kablovska televizija predstavlja dopunu dosadašnjih programa novim programima.

Rasprava o smislu i ciljevima kablovske televizije, po Hansu Peteru Blojelu, vodi se u pogrešnom pravcu, pošto pitanje novog programa nije ništa novo, imajući u vidu da razvoj tehnike podrazumeva uvek nova rešenja. Jedno drugo pitanje, po njemu, zaslužuje veću pažnju – pitanje društvenog opravdanja medijske politike u budućnosti, pošto je ovde reč o javnoj potrebi. S tim u vezi se i postavlja pitanje ponude programa od kojih jednu čini i kablovska televizija. Odgovor na ovo pitanje zapravo treba da daju pilotski kablovski projekti, čiju svrsishodnost tek treba ispitati. Ključna stvar, naime, u Evropi pa time i u Nemačkoj jeste da se izgradi „gledalište“ i da se dokaže da ono zaista postoji. Čini se da u SR Nemačkoj kablovska televizija nema razloga za bojazan. Autor navodi podatak da u SR Nemačkoj odrasli građanin provodi dnevno u proseku 122 minuta ispred

televizijskog prijemnika; deca između tri i sedam godina 43 minuta, a deca od osam do trinaest godina 85 minuta. Pitanje potrebe kablovske televizije i uopšte uspešnosti kablovskih projekata ima dvostruki značaj: najpre zato što tu nije samo reč o medijskoj potrebi već i potrebi racionalizacije, njene ekonomske opravdanosti.

S druge strane, „vrli novi medijski svet“ uvlači građanina u svoju mrežu, dovodi ga u opasnost da njime ovladaju zakoni kablovskog medija: trojstvo informacija – komunikacije – manipulacija dobija sasvim drugo značenje: umesto informisanosti društva nastaje deformisanje čoveka. Nekoliko sati provedenih ispred malog ekrana, piše Blojel, moraju kod gledaoca stvoriti utisak da posmatra istinitu sliku sveta. Da li je uistinu tako? Znakovi emitovani na ekranu nisu stvarnost u kojoj živimo već programirane apstrakcije ili odabrane kopije stvarnosti. Oni ne postavljaju samo psihološke zahteve sposobnosti opažanja za naša čula, već menjaju naše opažanje same stvarnosti i na taj način naše razumevanje sveta. Krajem veka građani SR Nemačke će biti sasvim uvučeni u mrežu kablovske televizije. Da li će nova tehnologija doneti samo koristi: nije li, takode, na pomolu revolucija sa manje bogatim socijalnim promenama. Autor ukazuje na ove opasnosti zalažući se za to da čovekov razum prevlada nad novim tehnologijama.

KABLOVSKI ČOVEK

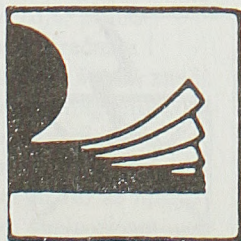
Der verkabelte Mensch, herausgegeben von Gerd E. Hoffman, Branunschweig, Westermann, 1984

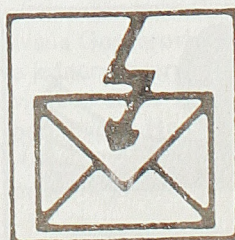
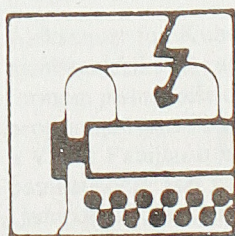
Najnoviji razvoj televizije ide za tim da se posredstvom nove elektronske komunikacione mreže i sistema u što veći broj domaćinstava uvede proizvod medija, u tehnološkom smislu najpogodniji, kabl, čime se u sprezi sa kompjuterskom mrežom postižu promene na području kulturnog pejzaža, to jest promene društveno-političke strukture i samog načina života. Zbornik koji je priredio Gerd Hofman upravo se bavi razmatranjem posledica tehnološki uslovljenog razvoja novih medija i sadrži sledeće studije: *Desno i levo – ispred i nazad*, Aleksandra fon Kubea (Alexander von Cube); *Pismo jednoj usamljenici* Helge Šuhart (Helga Schuchardt); *Upitnik za naše pravnike* Gerda Hofmana (Gerd Hofmann); *Pisac i novi mediji* Hansa Petera Blojela (Hans Peter Bleuel); *Pozni rast; ka medijsko političkoj svesti radničkih sindikata* Valtera Fabijana

(Walter Fabian); *Opet o euforiji elektronskih proteza ili o pokušaju razumevanja našeg ministra pošta* Karstena Šredera (Karsten Schröder); *Kablovska televizija i naoružavanje* Roberta Junka (Robert Jungk); *Novi Oblomov* Volkfanga Hedekea (Wolfgang Hädecke); *Vesti iz Katali Hijika* Petera Hotjevica (Peter Chotjewitz); *Kain ili Kabi, ili čežnja za voljenim bratom* Hajnriha Bela (Heinrich Böll); *Dijalog sa gluvim ili Vajat, Pol i Vot* Anželike Mehtel (Angelika Mechtel); *Gde je Akčen* Uva Frisela (Uwe Friesel); *Keln-Nip, bolnica Svetog Vinsenta, Beč (Austrija), tehnički univerzitet, Razgovori sa Džoom* Berndu Luterbeka Davida (Bernd Lutterbeck David); *Duhovni svet kompjuterskog grada* Ingeborg Drevic (Ingeborg Drevitz); *Danas* Mihaela Klauza (Michael Klaus); *Samo jedno leto likovaće vaši moćnici* Karla Emerija (Carl Amery); *Gutembergov koncil prveden u nemački medij* Herberta Frankea (Herbert Franke); *Poznajesh li zemlju u kojoj limunovi cvetaju* Jensa Hagen (Jens Hagen); *U puču primalac prvi juriša* Petera Vajdhasa (Peter Weidhaas); *Detektiv – automat, teror činjenica i pravo na nered* Ulriha Mikenbergera (Ulrich Mückenberger); *Jedan Babelj po kablu – razmatranja o socijalnoj estetici televizije* Hajnriha Širmbeka (Heinrich Schirmbeck); *Tripud budućnost – put ka homo humanusu* Osipa Flethajma (Ossip Flechtheim); *Slika sveta elektronskog veka video i kompjuterske umetnosti* Suzane Peč (Susanne Päch); *Tehnika novih medija – glosar pojmova o telekomunikacijama* Jirgena Gabela (Jürgen Gabel).

Aleksandar fon Kube poredi sadašnje rasprave o „novim medijima“, na nivou jezika, sa rapsravama o ratu i miru, a Helga Šuhart služeći se formom pisma, piše o individualnim svojstvima gledanja televizijskog programa. Hans Peter Blojel piše o položaju pisca u novim medijima, a Valter Fabijan o mestu i ulozi sindikata. Karsten Šreder upućuje pamfletistički esej nemačkom ministru pošta optužujući ga za „jednookost“, a Gerd Hofman razmatra pravne probleme uvođenja kablovske televizije. Robert Junk upozorava na opasnosti vojne elektronike, a Volkfanga Hadeke se služi književnim likom Oblomova Ivana Gončarova ne bi li opisao savremenog Oblomova koji vegetira u jednom hipermedijskom svetu. Peter Hotjevic opisuje degradiranje visoke kulture u jednom turskom gradu kao primer za ljudsko bezumlje, a Hajnrih Bel fenomen poslušnosti posredstvom medija. Anželika Mehtel tematizuje problem nemogućnosti dijaloga sa mladom generacijom koji se zasniva na tehničkoj komunikaciji.

Uve Frajsel beleži doživljaj nekorumpiranog inspektora pošta koji se iznenadno susreće sa telekomunikacijom u sasvim drugačijem obliku, a Bernd Luterbek suprotstavlja formu naučnog referata literarnoj zbunjenosti. Ingeborg Drevic se više bavi stvarnošću i problemima koje ona nameće nego budućim promenama, a Mihael Klaus problemima zemalja u razvoju koje će se u budućnosti suočiti sa pojavom izmenjenih informacija posredstvom novih medija. Karl Amer u formi *science fiction* Orvelovog sveta razvija tezu o čoveku kao žrtvi sopstvenih pronalazaka, a Herbert Franke vraćajući se u istoriju medija poredi pismo sa kompjuterskom komunikacijom, što čini i Jens Hagen podrobnije pišući o prirodi te komunikacije. Peter Vajdhas se bavi upoređivanjem različitih medija dolazeći do zaključka da knjigu u bliskoj budućnosti treba tretirati kao protivrečan medij. Urlih Mikenberger istražuje kompjuterski sistem kao dominantno oruđe, poredeći ustavnopravna načela sa mogućnostima demokratije s jedne strane, i prava pojedinaca s druge. Hajnrih Širnbek izlaže načela jedne filozofije tehnološkog razvoja, čime se, na izvestan način, bavi i Osip Flethhajm koji veruje u humanost novih medija. Poslednja dva priloga pišu Suzan Peč (o video i kompjuterskoj umetnosti) i Jirgen Gabel o pojmovnim određenjima novih medija.





MILAN KOVAČEVIĆ –
VEČNI TV PUTNIK

Prvi put sam gledao televiziju 1948. godine na Olimpijskim igrama. Bio sam član naše novinarske ekipe i Englezi su vršili prenos, a mi smo u Olimpijskom selu pratili program. To je bio prvi televizijski prenos na svetu. Bili smo prilično zapanjeni i sećam se da sam tada mislio da neću doživeti da u Jugoslaviji vidim televiziju. Pretpostavljao sam da je tako daleko i nedostižno kao što i sada ne očekujem da ćemo putovati na Mesec. Ili da pošaljemo nekog iz Jugoslavije na Mesec, tehnički to je izuzetno teško za jednu zemlju kao što je Jugoslavija, tako sam pretpostavljao da mi televiziju nećemo doživeti za narednih 30-40 godina. Ali, samo deset godina posle toga ja sam radio na televiziji. Televizija se, znači, brže razvijala od svih mojih predviđanja. Možda se sećaš da je neko 1960. ili 59. došao iz Amerike i rekao kako tako postoji sprava koja može da snimi i odmah emituje. Nisam mogao da verujem. Za godinu ili dve, mi smo takvu spravu već imali.

Sećam se i jednog slučaja sa Olimpijskih igara u Rimu 1960. godine. Trebalo je da odaberem šta će prenesti jugoslovenska televizija. Bio sam tada jedini iskusan sportski TV novinar u Jugoslaviji. Tako je pored nekih naziva sportskih grana, recimo plivanja, pisalo i AMPEX. Nisam znao šta je to. Prevrnuo sam sve rečnike i enciklopedije od engleskih do latinskih da pronađem što to znači. Onda sam shvatio da je to valjda ono što mi zovemo magnetoskop – sprava koja snima, nazvana po firmi koja je proizvodi. Sada i mi imamo te kamere. Neko hitno ode na aerodrom. Snimi i odmah emituje. Televizijska tehnika brže se razvijala nego što se moglo pretpostaviti. Prevazišla je sva moja očekivanja. Tada nisam pretpostavljao da ću gledati televiziju u boji, a kamoli i raditi.

E, kada smo počeli, čini mi se da smo bili opsjednuti televizijom. Svi smo radili sve. Jednostavno – postojala je televizija. Mi nismo postojali. Kada snimam emisiju ne mogu istovremeno ni na šta drugo da mislim. Nosim uvek sa sobom foto-aparat. Ponekad nešto škljocnem. Bio sam na Grenlandu, kuda čovek retko ima prilike da ode. Kada sam se vratio primetio sam da nemam nijednu fotografiju. Bio sam toliko opsjednut onim što pripremam za emisiju da sam jednostavno zaboravio na sebe. Ljudi me često pitaju da li ću napisati neku knjigu o svemu tome. Međutim, ja konstatujem da nemam materijala, nikakvih drugih zabeleški sem onih za *Karavan*. Mi tada nismo mislili na sebe, na svoju karijeru. Bili smo obuzeti televizijom, kao što se u političkom žargonu misli i kaže – kao skojevci – to je onaj omladinac koga vuče ideja i ne misli ni na šta drugo.

Danas je televizija nešto drugo. Ranije smo se svi poznavali, svakodnevno vidali u studiju na Sajmištu. Sada je televizija monsturno. To je jedna zahuktala mašina u kojoj se teško možeš snaći, kao lavirint sa bezbroj hodnika. Mislim da je meni TV pružila priliku da se izrazim, verovatno, na najpodesniji način. Neću da pravim poređenja, bilo bi neumesno, ali verovatno da Andrić ne bi mogao da bude ono što jeste da ne postoji institucija pisanja knjige.

Televizija mi je omogućila da izrazim svoje davnašnje želje. Prema tome ja sam zahvalan tom mediju, srećan sam što se u mom veku pojavio. Da sam se rodio pedeset godina ranije ne bih mogao verovatno da se tako izrazim. U literaturi to ne bih uspeo kao što sam na televiziji. Ne volim da menjam sredine, načine, ostao sam veran *Karavanu*. Čini mi se da sam mogao i nešto drugo da radim. Mogao sam drukčije. Skale Mitić je, recimo, čovek koji uvek traži nešto novo, novo, novo... Mene su ljudi pitali da li sam pri kraju, da li sam se iscrpeo, da li ću raditi nešto drugo. Ali ja sam bio uporan, ili inertan. Možda je to jedan od razloga što sam ostao na televiziji.

Televizija je silno sredstvo širenja kulture, spoznaje, na kraju nismo ni svesni kako su ljudi dobili drugu sliku o svetu. Nekada se samo iz knjige ili malo iz nekog dokumentarnog filma moglo saznati kako izgleda neka zemlja. Sada znamo kako izgleda Afrika – rastinje, ljudi, ulice. Na kraju, televizija nam je otvorila vidike. Ranije je postojala provincija. Njeni ljudi nisu vidali umetnike, sportiste. Zahvaljujući televiziji provincija danas ne postoji. Svako zna kako izgledaju strani političari, umetnici. Upoznali su geografiju, stare grčke grobove.

Pre pet-šest godina bio sam **gradski odbornik** i tada sam se zalagao, ali nisam mogao da prodem – da se oktobarske nagrade dodeljuju i za

televiziju. Ubeđivali su me da to nije potrebno. Imamo nagradu za film, za pozorište... Sećam se da sam govorio da to nije isto. Izneo sam primer Zdravka Šotre, emisije *Obraz uz obraz* izvrsnog šou programa, što nije ni film ni drama, već televizijski izraz. Isto tako, bez uobraženosti, ono što ja radim – putopis, nije ni film, niti bilo šta. Verovatno ćemo u dogledno vreme, ne mi, svet će televiziju tretirati kao posebno izražajno sredstvo, kao što se film dugo borio za svoj samostalni izraz. Televizija se može smatrati i kao predstava, šou, a može biti putopis i ostali žanrovi... Verujem da će se TV razvijati kao i pozorište. Film se, takođe, razvija a pogotovo televizija koja je šira, sveobuhvatnija, ide u više pravaca razvoja.

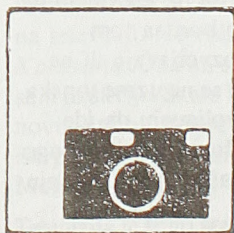
Mogao bih da putujem. I napišem knjigu, ali morao bih da odem sa namerom da napišem knjigu, a ne sa namerom da radim *Karavan*. Ne mogu se raditi dve stvari istovremeno. Čovek je nesavršena mašina. Kada sam pravio dve emisije o Skadarskom jezeru imao sam toliko materijala da sam mogao da napišem obimnu knjigu. Danas to ne bih mogao. Sećanja su se izbrisala. Morao bih ponovo da proučavam. Taj materijal je bačen, mozak je izbrisao. Kako se čovek bori sa televizijom? Ima tu jedna osnovna borba, kao u našem društvu uopšte, pogotovu što na televiziji ima mnogo birokratije. Ne mislim na one ljude koji sede u kancelarijama i kucaju na mašini. Ne na administraciju. Mislim na onaj aparat, neproduktivan. Može i lekar biti birokrata i inženjer, ako ne radi svoj posao, ako nešto dozvoljava ili ne dozvoljava, upravlja ili ne upravlja, mislim da na televiziji ima toga mnogo i za stvaraoca je veliki napor da se bori sa tom birokratijom. To su oni što vam stalno nešto dozvoljavaju ili ne dozvoljavaju. Da putujete ne sada, nego tada, da se ne uzme tonska kamera, ne takva kamera, već ovakva. Ne dozvoljavaju da ide asistent, morate moliti. Čitava procedura u kojoj čovek izgubi mnogo nerava i vremena. Možda sam ja bio u nešto povlašćenijem položaju zbog godina.

Da, da ipak sam bio povlašćen. Ti ljudi brane svoju poziciju. Kad on ne bi morao da nešto dozvoljava ili ne dozvoljava, meri, ne meri, onda njegovo mesto ne bi bilo potrebno. Bili su predusretljiviji prema meni. Govorim zašto sam se ja malo borio sa televizijom. Drugi se tuže. Na televiziji je kao i u drugim područjima. Uspesi se ponekad primaju, ne kao kod publike i kritike, već sa zavišću. Ja sam i tu bio povlašćen. Nisam primetio da mi iko na televiziji pravi teškoće. Možda što sam radio nov posao. Nije bilo konkurencije. Niko to nije radio pre mene.

Nisam nikome hleb uzeo. Čak su neki mislili da je to Kolumbovo jaje. Onda su neki to hteli. Ja sam dozvoljavao. Oni su čak svoje emisije nazivali *Karavan*. Dozvoljavao sam da mi svako bude konkurencija.

Ja sam neke vrste građevinski inženjer, doduše bez diplome. To je posao koji čoveka drži 24 časa. Noću misliš da li je taj stub dobro armiran. Plašiš se da se nešto ne sruši. To je užasna opsesija. Druga zanimanja nisu takva. U novinama sam osećao relaksaciju posle preloma. Kod televizije stalno misliš da li je dobro film razvijen, montiran. Čovek zato radi sve sam, da bi manje strepeo. Ako očekujem da drugi urade, nisam siguran. Sve sam poslove, sem montažerskih, sam obavljao. Bio sam i reporter i kurir kada je trebalo.

(Odlomci iz intervju: Biti i opstati na televiziji, „RTV – teorija i praksa“, br. 22, 1981)



*Piktaogrami-dizajn Nenad Čonkić,
Rajka Milović*

Dušan Slavković

KARAVAN MILANA KOVAČEVIĆA SE ZAUSTAVIO

Milan Kovačević (1915– 1985)

Sa TV kamerom i jednostavnim rečima vodio je gledaoce kroz prašume Perućca, klisuru Peštar i kanjom Miruše, u špilju na Biševu, do vodopada Trebižat, u pećine na Mljetu i do srednjovekovnih građevina Brača, a uveo ih i u mnoge muzeje širom zemlje. Doveo ih je i na vrh Kilimandžara, propešao s njima preko peska Sahare i led Grenlanda, upoznao ih sa kanadskim Eskimima, bio na Kopakabani Rija, u Australiji, u Africi i Americi – proputovao je celim svetom. Milan Kovačević od 1966. do 1978. godine avionom preleteo dve stotine hiljada kilometara, prošao autobusom isto toliko daljine, vozio se brodom i čamcem i sankama, a propešao je punih hiljadu sati; za to vreme napravio je oko sto emisija *Karavan* i blizu četrdeset emisija *S kamerom po svetu*. Prvi je od novinara dobio Sedmojulska nagradu Srbije 1978; primio je i nagradu Udruženja novinara Srbije za životno delo „Svetozar Marković“ 1969, nagradu Saveza novinara Jugoslavije za životno delo 1974, nosilac je nekoliko značajnih odlikovanja.

Počeo je da se bavi novinarstvom kada je bio student na građevini u Zagrebu. Povremeno je pisao za „Novosti“ i za „Ilustrovane sportske novosti“, a 1939. godine je u tom ilustrovanom listu dobio legitimaciju profesionalnog novinara, radeći u isto vreme, kao dopisnik, za beogradski list „Vreme“, šaljući izveštaje isključivo za sportsku rubriku. Za sportsko novinarstvo opredelio se zato što je ~~ato~~ što je sam bio sprotista, atletičar, dobar trkač na kratke staze, na sto metara i 110 metara sa preponama, bio je u atletskoj reprezentaciji Hrvatske.

Bio je sportski funkcioner, predsednik Atletskog saveza Srbije, jedno vreme i potpredsednik Atletskog saveza Jugoslavije. Uređivao je list „Fiskultura“ koji je, kasnije, prerastao u „Naš sport“, zatim u „Sport“

kada je prešao u Novinsko-izdavačku kuću „Borba“. Bio je urednik rubrike, pa glavni i odgovorni urednik, ali je najviše radio kao reporter izveštač sa sportskih terena i komentator. Pisao je o svim sportovima, najviše o atletici i fudbalu. Izveštavao je i sa mnogih takmičenja u zemlji i inostranstvu. Bio je cenjen novinar, ozbiljan, studiozan u napisima, lak za čitanje – stil mu je bio čist, jasan i atraktivan.

Ali njegovo „zlatno doba“ počelo je tek pošto je prešao na Televiziju 1958, zapravo osam godina kasnije kada je otišao iz sportske rubrike i postao slobodan, lutajući reporter. Pokrenuo je dve serije emisija. *Karavan* i *S kamerom po svet*u, dao im sadržaj i smisao, i vodio do kraja, do penzije, pa i dugo posle penzionisanja. Pomalo je izgledalo čudno, neuobičajeno u nas, čak hrabro, uhvatiti se ukoštac, skoro pred kraj novinarske karijere, sa jednim potpuno novim žanrom (putopis) i sa jednim potpuno novim medijem (televizija). Kao prav sportista, kakav je uvek bio, sačekao je svoju šansu i iskoristio je izvanredno. Gotovo dosavršenstva je uzdigao televizijski putopis koji će, verovatno, dugo godina posle njega ostati kao uzor kako treba pripremati i realizovati ovaj žanr. Zapravo, on je otkrio „tajnu“ televizijskog putopisa i tek tada se videlo da tajni i nema. Sve se svodilo na poštovanje osnovnog principa medija: tekst ne sme da opisuje ono što slika prikazuje – to bi bio pleonazam; tekst mora da idenifikuje ono što se vidi na slici i da ponudi gledaocu nepohodne dodatne informacije i objašnjenja. I, najzad, kao pravilo, svaki podatak, istorijski ili statistički, ili kritička primedba autora, moraju se dovesti u vezu sa slikom. Kovačević se, na izgled, podredio slici i upravo tada i tako – pobedio sliku.

Evo jednog detalja iz emisije „Tanzanija“:¹⁾

Vreva na ulicama Zanzibara

Tokom vekova Arapi su se mešali sa domorodačkim stanovništvom. Često susretnete čoveka čiji izgled odgovara predstavi o crnim divovima iz naših bajki. To su Svahili, potomci mešovitih brakova Arapa i Afrikanki...

Zgrade

Razumljivo je da stari Zanzibar po svojoj arhitekturi ima izgled arapskog grada.

¹ Prvi program Televizije Beograd, 14. februara 1970. godine

Žene na ulici

Ovaj utisak se još pojača kad se na ulici vide žene u crnim Habajama, tipičnim za arapske zemlje. Stanovnici su mahom muslimani, kao i na celom priobalnom delu zemlje, tako da sačinjavaju trećinu stanovništva Tanzanije.

Luka

Kroz zanzibarsku luku, mnogo više nego što je izvezeno kokosa i karanfila, uvezeno je robova sa afričkog kontinenta. Stolećima, a naročito za vreme vlasti Portugalaca, Zanzibar je bio centar trgovine slovnom kosti i robovima.

Katedrala

Englezi su na nekadašnjem trgu robova podigli katedralu. Trgovina robljem ukinuta je krajem prošlog veka. Još 1873. ovde su prodavani robovi koji su radili na plantažama kokosa...

Milan Kovačević piše mirno i odmereno izvanredno jednostavno, u njegovom putopisu nema nijedne suvišne reči; postignuta je apsolutna funkcionalnost slika i skladan odnos između slike i reči, ne insistira se na spoljnim efektima, već se traži tačan, adekvatan izraz. „Moje je iskustvo“ – rekao je u jednom intervjuu – „da se u pripremnom radu moram ‚snabdeti činjenicama‘, znanjem iz oblasti o kojoj hoću da govorim. Samo kada raspolazem sa stotinu, moći ću u određenoj sekvenci da upotrebim dve do tri činjenice i one će tada biti prave. Zato je svaka emisija mukotrpan posao. Verujem više u rad nego u talenat... Trudio sam se sve vreme i mislim da sam uspeo, da stvorim jednu vrstu, jedan stil dokumentarne emisije koju ja nazivam dokumentarno predavanje“. Ili, rekao je drugom prilikom, ilustrovano predavanje. U svakom slučaju, predavanje. Ali ne onakvo kakvo se obično drži za katedrom fakulteta, stručno i jezički oširomašeno. Milan Kovačević je govorio (i pisao) istovremeno i stručno i prefinjenim jezikom; njegova je rečenica celovita, kompaktna, kao u bronzi izlivena – kipti od lepote i snage, prikuje gledaoca (i čitaoca) bogatstvom jednostavnosti, mirnoćom i nepogrešivom logikom; gotovo se može reći da je dosegao jezičko savršenstvo. I u obrazloženju žirija za dodeljivanje Sedmojulske nagrade posebno se podvlači lepota njegove reči: „... stvorio je angažovan i human putopis“, u kome je ispoljio „objektivan i privlačan stil, a njegovo nazivanje je plod preciznog zapažanja“ smisla

za detalj i simbol, što sve rada jednostavnu reportersku reč.“ Te osobine mogu se, donekle, naslutiti i iz reportaže *Slava i tuga Kratova*.²

Ovo je sećanje na jedan izuzetan kulturno-istorijski spomenik nesrećne sudbine.

Nije to ni katedrala, ni džamija, ni manastir, ni dvorac, ni kameni most, ni srednjovekovni grad. Naselje u severoistočnoj Makedoniji, što je ispunilo jednu kotlinu u podgorju osogovskih planina, bilo je čuvenije i još slikovitije u prošlosti, nego danas, kad su nebrizljivi savremenici grubo povredili njegovo neimarsko nasleđe i romantičan izgled koji je oduševljavao slikare, a naročito nenadmašnog majstora crteža i grafike Ljubomira Ivanovića...



Milan Kovačević na radnom zadatku

Kroz grad protiče nekoliko reka koje izviru u krateru. To doprinosi slikovitosti mesta čijim su izgledom bili oduševljeni svi posetioči-putopisci, počev od arapskog geografa Idrizija iz XII stoleća, pa do francuskog geologa Ami Buea koji je ovde boravio u prošlom veku. Sredinom grada teče Tabačka reka. U nju se uliva Manceva, a u ovu Baba Kajina, koja prima Latinšnicu, potok u čijem se imenu sačuvala uspomena na stanovnike katolike, uglavnom članove dubrovačke kolonije. Reke su duboko usekle korita u vulkansku stenu. Ponegde krajnje kuće na obali vise nad provalijom.

Jedanaest mostova od tesanog kamena povezuje delove grada rastavljene rekama. Najčuveniji je Radin most na Mancevoj reci. Nekoliko legendi objašnjava njegov postanak i poreklo imena.

Lako je zapaziti da je ovaj napis prepun podataka, ali ni manje ni više nego što je neophodno da bi se precizno opisao izgled grada i okoline u kojoj se nalazi. Mera onoga što kaže možda je jedna od glavnih i bitnih osobina stila Milana Kovačevića. U njegovim tekstovima gotovo da nema stilskih figura, sve je podređeno činjenicama; nema prazne reči. Milan Kovačević obogaćuje saznanja gledalaca televizije i to je ono što ga je dovelo do uspeha; kao čičeron vodio je svoje goste tamo kuda oni nikada neće otići. I usput im pričao sve što proširuje ljudske horizonte. Moglo se videti i naučiti iz emisije *Karavan i S kamerom kroz svet*.

Milan Kovačević je dosegao novinarski vrh u oblikovanju televizijskog putopisa. Pa ipak, treba reći, takva ocena je, verovatno, relativna, čak, možda, ne sasvim tačna. Jer, pored svih kvaliteta koje je ispoljio kao reporter, zapravo komentator, Kovačević nije pravio tipičan televizijski putopis, nije do kraja iskoristio sve mogućnosti i prednosti tog medija. U njegovim emisijama nema, ili je bilo vrlo malo, tonskih snimaka, autentičnog govora ljudi i zvučnih efekata (šumova) druge vrste. Filmski snimci su načinjeni na terenu, a tekst je čitan u studiju. To ipak nije prava televizija! Ne donosi istinski život, nije „šumovit“ (zvučan) isečak stvarnosti. Kovačević, međutim, ne misli tako. Smatra da je njegova emisija – njegov stil, da je to on, samovoljan, kao slikar na svom platnu. Neka drugi rade drukčije. Kada bi on radio drukčije, ne bi bio Milan Kovačević! Možda je u pravu.

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
- VOKALNA LIČNOST RADIJA, mr Aleksandar Dragojlović

U PRIPREMI:

- DVADESET GODINA TV DRAME, anotacije iz programa TV Beograd
- ZBORNİK RADOVA O JEZIKU U RTB
- TV I UČENJE STRANIH JEZIKA, mr Mira Kun
- NOB U PROGRAMIMA TELEVIIZIJE

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.

Uplata na žiro račun

60806-607-10360, SOUR RTB,

RZ Istraživanje i razvoj RTB,

„RTV – teorija i praksa”.

Časopis prodaju:

„KULTURA”, Terazije 45 –
BEOGRAD,

ZNANSTVENA KNJIŽARA,

Preradovićeve 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”, Illica 7, ZAGREB,

NOLIT, Knjižara 22, Obilićev

venac 13, NIŠ,

„SVJETLOST”, Maršala Tita

54, SARAJEVO,

„ŠTAMPA”, BEOGRAD,
KLUB LJUBITELJA KNJIGE

BIGZ-a, Kosovska 37,

BEOGRAD,

PRODAVNICA MUZIČKE

KUĆE PGP: „ZELENI

VENAC”, Jug Bogdanova 2,

BEOGRAD,

Đure Đakovića 1,

SVETOZAREVO, Trg Maršala

Tita bb, KRUŠEVAC,

Makedonska 21, BEOGRAD,

Bogovićeve 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

pojednim radnim

organizacijama i

odgovarajućim ustanovama.

Adresa redakcije: Kneza

Miloša 7

11000 Beograd,

Telefon 345-260

15141
radio-tele
bodies
of



Izdaje
Radio-televizija
Beograd
Takovska 10