

**ZORICA
JEVREMOVIĆ
SPOTOVI
NOSTALGIJE**



EDICIJA
TV POLICA



BIBLIOTEKA



TEORIJA I PRAKSA

Treća knjiga
nove serije

RADIO-TELEVIZIJA SRBIJE
PJ Istraživanja RTS
Sektor za izdavačku delatnost

ZA IZDAVAČA
Miladin Jarić
rukovodilac PJ

UREDNIK
Dragan Inđić

RECENZENT
Prof. dr Miroљjub Radojković

KORICA
Predrag M. Popović

ZORICA
JEVREMOVIĆ
**SPOTOVI
NOSTALGIJE**

(o fenomenologiji,
komunikologiji
i estetici medija)

UMESTO UVODA

Imala sam rubriku u „Mladosti“ kad je stigao poziv od Ane Šomlo da svratim u redakciju „RTV teorija i praksa“. Kakva čast, pomislila sam, tek dve godine pišem o televiziji. Ovaj časopis je bio jedini u ondašnjoj državi koji se bavio teorijom *mass media*. Ana Šomlo me je upoznala sa Miroljubom Jevtovićem, i tako je krenula saradnja. Prvo nekoliko opštih tekstova tipa „O svrsi televizijske kritike“, a potom na moju priču kako pratim i zašto umetničko klizanje na TV ekranu, sledio je Jevtovićev predlog da to i napišem. Sećam se da sam potrošila vremena da uverim koliko mi je značajno da opišem *feedback* ovako nastale televizijske komunikacije. Odgovor je bio – „Pišite, to, pišite što mislite!...“

Tako je nastala „Ledena opereta“. Kad sam je napisala, odnela sam tekst Ani Šomlo, u kuću. Takav je bio dogovor. Ana bi prva pročitala šta sam napisala, a onda bi tekst dolazio do glavnog i odgovornog urednika, Miroljuba Jevtovića. „Ledena opereta“ se dopala i jednom i drugom. Sledio je razgovor šta bi dalje mogla da pišem i na moje oduševljenje predloženo mi je da iz broja u broj pišem televizijsku kritiku. Po meri časopisa, pitala sam. Da. Ali, to bi bila fenomenologija, komunikologija i esetika televizijskog medija, jedno bez drugog ne može... Da, pišite. Pišite! Tridesetak kucanih strana. A ako ispadne više, ili manje?!... Može i više, glasilo je odgovor.

Serija eseja pod imenom „Spotovi nostalgije“ je krenula. Po ritualu, nosila bih ga svom prvom čitaču, Ani Šomlo, a potom je tekst stizao do Miroljuba Jevtovića. I tako dvanaest puta za redom. Od jeseni 1978. do leta 1981. Tri godine, četiri puta godišnje. A kad bi „Spotovi nostalgije“ izašli, tj. novi broj „RTV teorije i prakse“, ušetala bih u redakciju sva zadovoljna. Imala sam i zbog čega. Ono što televizijski kritičari mogu sanjati – da dobiju prostora za teoriju koliko zamisle – ostvarivalo mi se. Čitaoci, a bilo ih je i van redakcije, ljudi koji su radili na TV Beograd, i neki intelektualni svet umetnosti i kulture, davali su podršku uz opasku – „niko tako ne gleda televiziju“.

Kada sam počela dogovore oko knjige sa Draganom Inđićem, urednikom Sektora za izdavačku delatnost, njegov predlog je bio da „Lede-

na opereta“ obavezno nađe mesto u „Spotovima nostalgije“. Na pitanje gde, odgovor je bio – „na početku, umesto uvoda“.

„Ledena opereta“ jeste programski tekst „Spotova nostalgije“:

LEDENA OPERETA

(o televizijskom prenosu umetničkog klizanja)

Kič pruža zadovoljstvo članovima masovnog društva, on je uporan i diskretan, kroz zadovoljstvo omogućava im da dodu do dodatnih prohteva i da pređu put od sentimentalnosti do doživljavanja utisaka.

Abraham Mol

I

Dok se klizačica saginje nad ledenu ploču da bi pokupila razbacane strukove cveća, koje joj uz buran aplauz daruju oduševljeni gledaoci, televizijskom gledaocu ne promaknu detalji neveštih pokreta sportistkinje da elegantno dosegne dobačeni cvet, a da pri tom ne naruši harmoničan, sportski kodeks ponašanja. No, i pored najbolje volje, klizačica umetničkog klizanja pri sagibu otkriva nešto od nesputane, „privatne“ ženstvenosti, pa lepršavost nabora njene suknjice još više podvlači višeznačje što ga ima klizačka oprema na zvaničnom sportskom takmičenju (Evropsko i Svetsko prvenstvo, Olimpijada). Uočena prirodnost tipično ženskih kretnji da se sačuva telesna personalnost, u televizijskog gledaoca budi dvostepene asocijacije: primarne, one koje se tiču kvaliteta klizačke igre (a koja podleže proceni sudija), i sekundarne, one koje su vezane za „stečeni dojam o izgledu klizača“, kako bi se izrazila Milka Babović, naš jedini televizijski komentator ove sportske discipline. Ali, gledaočeva dvosmerna asocijacija nema zajedničkog sa normativima sudija u dvorani koji procenjuju klizačku igru na osnovu dva faktora (faktor tehničke, klizačke spretnosti i faktor stečenog utiska o igri). Televizijski gledalac i prvostepeni sudijski faktor, faktor tehničke spremnosti, doživljava specifično: ekspresivnost pokreta tela klizača jednaka je vidljivoj funkciji klizačke opreme datog sportiste. Tačnije rečeno, učinak u kvalitetu klizačke igre za televizijskog gledaoca proističe iz valjanosti uigranih svih delova opreme koju klizač nosi. Ukoliko u prizoru te klizačke tačke dođe do izdvajanja nekog od delova opreme (mašna u kosi, recimo), pažnja gledaoca se povodi za traganjem klizačkih pokreta koji će najvernije „ilustrovati“ skakutavu igru svilene mašne. Za razumevanje fenomena televizijskog prenosa umetničkog klizanja bitan momenat jeste izjednačavanje uloge klizačke opreme i klizačke tehnike po doživljaj u celini.

Nema sumnje, suknjica ne podstiče klizačicu na specifične sportske zahvate, njena funkcija se iscrpljuje u prikriivanju njenih bedara poput istoimenog klasičnog, vansportskog dela ženske garderobe koji koketno naznačava obline ženske biste ostavljajući posmatrača znatiželjnim „šta kriju“ njeni nabori. I stoga, dok klizačica izvodi piruetu, televizijskom gledaocu se prikazuje upravo taj čin „odtajnjivanja podsuklja“, gde se ubrzani, leptirasti zamasi tkanine otkrivaju kao prikačeni, ukrasni delovi sportskog trikoa. Pri tom, piruetno zadizanje suknjice spaja u sećanju sve one trenutke klizačke igre u kojima su pokreti klizači-

ce kružno pokretali njene nabore (izlazno klizanje, skokovi, špaga, dvostruki aksl i sl). Ono što se u početku prizora te klizačke igre činilo usputnim činio-
cem radnje (klizanja), tokom trominutnog programa biva uočavano kao važan,
sadržinski deo opšteg utiska o kvalitetu klizačke igre. Tim pre, što se lepršavi
nabori suknjice svojom funkcijom vezuju u utisku za ostale formalne odredbe
umetničkog klizanja – svetlucavi materijal ženske opreme, smoking štofovi
muške opreme, krojevi koji ističu ženstvenu figuru nasuprot strogoj liniji kroja
muške odeće (najčešće sako, pantalone sa uskim nogavicama, košulja za ve-
če, leptir mašna), frizure koje su trenutno u modi (nekada su prevladavale
punde u klizačica a danas kratka, „fenirana“ kosa, dok je mušku, strogo krat-
ku kosu sedamdesetih godina zamenila romantična, duža kosa). Nabrojani
afunkcionalni detalji opreme na pokrenutom telu sportiste čine se televizij-
skom gledaocu najupadljivijim, najodradbenijim, odnosno, najumetničkoki-
klijim činiocem klizačke igre. A ono što detalje čini začudnijim, medijalnijim, je-
ste prisustvo bazičnog dela klizačke opreme – klizaljki.

Kako obožavanje ovog sporta proizilazi iz saznanja da se čovek može održa-
ti na visokim metalnim klizalkama, plešući i izvodeći najkomplicovanije skoko-
ve uz muzičku pratnju najrazličitijeg tempa, klizaljke su i u svesti televizijskog
gledaoca jedini oblik „sportskog“, „neustrašivog“, „pregornog“ elementa ove
sportske discipline. To što televizijska kamera apostrofira klizaljke koliko i osta-
le delove klizačke opreme dozvoljava gledaocu da bude obuzet i značenjem
ostalih odevnih predmeta. Tako, kadar u kome se vidi klizač snimljen u „ame-
rikenu“ (do kolena), osetno gubi na verodostojnosti prenosa sportskog progra-
ma. Ledena ploča koju u takvom kadru vidimo (u detalju), ne povećava smisao
„sportskog“, umetničkoki-
klijakog, njeno prisustvo više zagovara dejstvo primar-
ne asocijacije (koja se tiče funkcionalnosti klizačke opreme, njenog uigravanja
sa pokretima klizača), upućuje na otkrivanje značenja dodatnih, ukrasnih ele-
menata.

Ledena ploča je mesto na kome su zbrojno situirani nekoliko vidovi harmo-
nije: telesne, vizuelne i muzičke. Sekundarna gledaočeva asocijacija, ona koja
se tiče stečenog dojma o svrsi izgleda klizača u ostvarivanju sportskog rezulta-
ta, duguje svoj smisao upravo simbiozi nekoliko srodnih pojava:

- pojave koja proizvodi zadovoljenje što proističe iz telesnog nadmetanja,
- pojave koja se odnosi na telesni iskaz muzičke inscenacije i
- pojave koja se vezuje za potrebu ulepšavanja tela.

Tačnije rečeno – sport, igra i moda grade habitus fenomena televizijskog pre-
nosa umetničkog klizanja. Harmonija koja proizilazi iz sagledavanja ovakvog te-
levizijskog prizora počiva u proživljavanju nagomilane telesne energije koja se
pomera permanentno sa jedne do druge naznačene pojave. Od „vidljive veliko-
sti“ jedne od tri pomenute pojave zavisice i gledaočev utisak „čemu prisustvuje“:

1. sportskom nadmetanju,
2. koreografskoj igri,
3. modnoj reviji.

Odgonetanje smisla simbioze sporta, igre i mode kojoj prisustvuje publika
određenog ukusa i manira (u dvorani), a koja se izvodi po specifičnom obredu
(neumitno duge pauze između najave, plesa i odlaska klizača sa ledene plo-
če), znači i obrazlaganje značenja što ga ima umetničko klizanje na televiziji.

Istovremeno, važno je uočiti da tu i počinju razlike doživljaja ove sportske discipline u sportskoj dvorani od doživljaja koji nudi televizijski prenos istog događaja.

U konkretnoj sportskoj dvorani pomenute pojave doživljavamo kao simbiozu više ili manje spretnu po igrača koji tog trenutka kliza, a pri televizijskom prenosu istog, naznačenu vezu sporta, igre i mode proživljavamo kao *sinkretizaciju* neraskidivih zavisnih celina.

II

Kako je svaki sportski događaj predstava, oblik agona, sa jasnim, uočljivim dramatskim postavkama koje u stvarnosti gledaoci iščekuju i podržavaju, televizijski prenos jednog sportskog događaja zahvaljuje svoju televizičnost predstavljanju tih bitnih, odredišnih značajki datog sporta. Što je sportska disciplina uprošćenija, jednostavnija u izrazu (jedrenje, na primer), televizijska slika je preciznija, primerenija svrsi (prenošenju poruke „o jedrilici koja plovi – utrkujući se radi našeg uzbuđenja i navijanja“). U sportovima koji obiluju detaljima u sadržaju (fudbal) i u izrazu (ragbi), stvar se utoliko komplikuje što se smisao igre (ne nadmetanja!) gubi dok kamera zabeleži totalitet atmosfere događaja. Košarka, jedan od najtelevizičnijih sportova, zadovoljava skoro sve uzuse preciznog, primerenog televizijski prenosa: kamerna, sa malim brojem sudionika igre (ukupno dvanaest), sa dva uočljiva, telegenična objekta (koševi), sa prostorom koji kamera može da „kroji“ po želji, ne plašeći se da će joj izmaći neki bitan element akcije, uz prisustvo velikog električnog sata na vrhu dvorane koji metronomski ritmično „zaseca“ vreme događaju na terenu.¹ Prenos košarkaške utakmice ide u red objektivno medijskih TV emisija, poput dinamično sačinjenog *Dnevnika*, refleksivno prikazane reportaže ili zanimljivo vođenog razgovora u studiju. Košarkaški prenos pripada standardu televizijskih situacija u kojima akcija proizilazi iz samog kameranskog praćenja konkretne radnje. Kamera ne utiče na ritam, ne izneverava tempo, ne ilustruje i ne dodaje svoje značenje igri.

Umetničko klizanje pripada onoj drugoj vrsti televizijskih emisija u kojima kamera subjektivno prenosi vreme i prostor posmatranog objekta ili situacije. Ukoliko se za prenos jedne košarkaške utakmice može tvrditi da je kamera predstavila sve što se moglo videti i u konkretnoj sportskoj dvorani, za prenos jednog zvaničnog takmičenja u umetničkom klizanju to se sigurno ne može reći. Kamera ovde „subjektivno oprema prizor“ – ona restruktuirala detalje klizačke igre na minimalne delove koji nemaju akcionu vezu sa pomicanjem klizača po ledu u konkretnoj klizačkoj dvorani. Pokret ruke u klizača zauzima katkad vreme onoliko koliko je potrebno za predstavljanje ulaska datog igrača na led. Paradoksalno navedenom, svaki prenos košarke pamtimo ponaosob, svaka košarkaška utakmica deluje kao nova, neponovljivo režirana drama, detalji iako tipski (poznati igrači, poznata dvorana, poznati način igre dotične ekipe itd) agresivno potražuju čulnu saradnju gledaoca, dok svi prenosi umetničkog klizanja liče jedan drugom ko jaje jajetu. Istog su zastajkujućeg tempa (neravnomerne pauze između klizanja dva klizača), uz isti, ležeran komentar Milke Babović, i oni kao da čine deo beskrajnje trake koja se u „restlovima“ emituje iz

¹ Igor Mandić je valjano pisao o košarci na televiziji: *Mysterioum televisionis*, „Mogućnosti“, Split 1972, str. 31–34.

raznih krajeva sveta već više od petnaest godina, na programu jugoslovenske televizije.

Iz čega onda proizilazi masovni interes za televizijski prenos zvaničnih takmičenja u umetničkom klizanju? Da li subjektivnost prizora određuje okvir interesovanja gledaoca, odnosno, da li mogućnost da gledalac pretpostavlja, zamišlja neke delove sportskog nadmetanja (svi okretaji klizaljkom koje kamera hvata nasumce), čini ovakvu vrstu televizijske komunikacije odgovarajućom za neaktivnog, opuštenog čoveka koji sedi u papučama završavajući večernji obrok, ne misleći konkretno ni na šta?

Od gledaoca umetničkog klizanja ne traži se aktivnost onog naboja kako to potražuju prenosi burnijih sportskih prenosa: fudbala, atletike, košarke, vaterpola. Ovde nema gestualnog navijanja, ustajanja iz stolice u času kada je prilika za gol ili trenutak za dosizanje svetskog rekorda. Uzbudljivost ovde proizilazi iz doživljaja volumena slobodne, nesputane usklađenosti klizačevog tela sa ledenom pločom i zvučnom pratnjom koja intonira klizačevo posvojenje „zaleđenih“ opasnosti. Trenutak najveće napetosti dešava se kad se ovaj sklad grubo naruši (pokliznuće klizača), ili kada sklad tela i leda biva uočen kao nadmoć klizačeva nad mogućnošću pokliznuća. I u jednom i u drugom slučaju, uzbuđenje gledaoca se stvara iz opozicije kodeksu sportskog. Gledaocu zastaje dah u trenucima kada se narušava ili potvrđuje preduslov za obavljanje ove sportske veštine. Navijačka strast se razbuktava onog časa kada kredo „igrati na ledu estetski zadovoljavajuće“, biva doveden u pitanje osporavanjem ili većom potvrdom date klizačke igre. Krajnosti izraza ovog sporta – (ne)sklad tela i leda – čine vektor interesovanja gledaoca. Negde u tom ekstravaganтном, opoziciono-sportskom poimanju ove discipline, leže i ostale, ne manje važne manifestacije oduševljenja za televizijski prenos umetničkog klizanja.

Osobenost ovog sporta se ogleda „u savršeno tačnim i tehnički izgrađenim pokretima na ledu, osećaju za ravnotežu, smislu za ritam i estetiku pokreta“ – kako to kažu Vera i Oldrih Kundrat, pisci jedine knjige o umetničkom klizanju na našem jeziku.² Kako vidimo, u navedenoj definiciji, „osećaj za ravnotežu“ je samo jedan od uslova za izvođenje i doživljaj ovog sporta. S druge strane, ne treba ispustiti iz vida da i srodne discipline – hokej na ledu i brzo klizanje – takođe poseduju kvalifikativ „osećaj za ravnotežu“, što ukazuje da ispoljavanje navijačke strasti u tlocrtu „protiv ledene opasnosti a za klizačevu virtuoznost“, ne objašnjava suštinu gledaočeve strasti za prenos umetničkog klizanja. Kraće rečeno: kada gledalac navijački reaguje, onda je to dokaz „izlaženja iz okvira zadatog problema“.

Prijatno, odnosno neprijatno osećanje koje proističe iz saznanja da sportista dobija ili gubi poene u nadmetanju, u zavisnosti od ispoljenog osećaja za ravnotežu na ledu, čini svaku klizačku tačku neizvesnom. Gledalac navija strepeći. Kada su harmonični pokreti tela klizača, njegov eventualni pad osetno podiže navijačku temperaturu, a na isti način, višeputno okliznuće prosečnog klizača utiče da njegovo preostalo bivanje na ledu osećamo kao dramu „u kojoj sportski duh nadvladava ljudske teškoće“. Vratolomni skokovi, kada ponovni dodir klizaljki i ledene ploče označi uspešan „priključak“ klizača za tle, takođe

² Vera i Oldrih Kundrat: *Osnovi klizanja na ledu*, „Savez za fizičku kulturu Jugoslavije“, Beograd 1975, str. 10.

dovodi gledaoca u stanje vrtoglave napetosti i navijanja „za klizača – protiv le-da“. Rečeno dramskim rečnikom, za gledaoca televizijskog prenosa umetničkog klizanja, led predstavlja onog drugog partnera radnje čije je postojanje neophodno potrebno da bi se istakao značaj problema prvog, glavnog aktera drame.

Istina, gledalac može sportsko nadmetanje osećati i u upoređivanju vrednosti klizačkog programa dva ili više klizača (koliko ih klizi u jednom prenosu u celini). Može navijati za pređašnjeg klizača (ili klizački par) a da klizača koga trenutno gleda oseća kao manje spretnog, pa i da mu poželi sumnjiv osećaj za ravnotežu. Uostalom, jedna od „caka“ organizatora zvaničnih takmičenja da bi privukli više publike, jeste sastavljanje programa za jedno veće tako, da dva priznata i poznata klizača klizaju jedan za drugim. Iz razloga što je za poznatu klizačku zvezdu i najmanji drhtaj kolena ravan doslovnom padu osrednjeg klizača, pa se eventualni neuspeh prve zvezde iz redosleda najboljih, prenosi na publiku kao podstrek da sledećem prizatom klizaču podari više pažnje i obožavanja (aplauza i cveća!).

I tu negde, iscrpljuje se sportsko u gledaočevom doživljaju prenosa umetničkog klizanja.

III

Čoveku koji sedi na plišanom trosedu u papučama, ispred drvene kutije koja daje sliku veličine njegove akt tašne, prežvakavajući poslednje ostatke večere i prebirajući po glavi nasumice brige koje je tog dana odbolovao, pogoduje komunikacija s audiovizuelnim slojem nasmešenih, golišavih lepotica i muškaraca lepih manira koji tako uspešno izvode na zaleđenoj vodi poznate zabavne igre (valcer, polku, argentinski tango, kazačok, kadril, sirtaki, čardaš), uz popularnu muziku (zabavnu, narodnu, simfonijsku, opersku), lepršajući rukama kao što to elegantno čine baletski igrači u osnovnim tačkama ovog lepuškastog poziva (špaga, pirueta, pozicija od jedan do pet, reverans, otvor rukom, itd). Njegovom već otežalom pogledu čini se prijatnim snop titrave svetlosti što dolazi s metaliziranog ekrana, a prizor koji upravo gleda raspada se u niz bleštavih tačaka u svetlosnom kvadarskom polju kutije, što percepciju čini manje napregnutom i neobaveznijom. Zvezdasti sjaj šljokica koje optočuju ženski klizački kostim, svilenkasti preliv mekih tkanina muških košulja, trikoa, lepih mašni i traka povezanih u ženskim kosama, blistavi osmesi klizača, pri čemu im se zubi cakle, odsjaji što dolaze iz brazda ledene ploče koje su načinile klizaljke, veliki reflektori koji bacaju hiljadu svetala na led dajući time svim licima u dvorani oreol prosvetljenja, celofanski omoti buketa cveća koji se presijavaju pod uticajem ostalih svetlaca, metalni sjaj klizaljki – ceo taj galimatijas svetala kojima je žarišna daljina neizmerljiva, meša se i prelama da bi se na ekranu tvorili kao segmenti kristalnog svetlosnog izvora, koji raspoređuje dobačaj svetlosti na čoveka ispred ekrana po principu istovremenog svetlosnog udara izvora i objekta osvetljenja. Čovekov pogled zamućenih zenica šalje na ekran iskrice sakupljene dnevne svetlosti, električne svetlosti kojom je osvetljena njegova dnevna soba (mala lampica na sobnoj anteni koja čuva oči gledaocu!) i svetlosnih izvora iz ostalih prostorija u stanu u kojima se dovršavaju povećernji poslovi, kao i one koja dopire kroz prozorska okna (neonske reklame, redovi sijalica-rasvetlivača ulice, mesečeva svetlost i t. sl). Stečeno, zbirno svetlo u pospanom oku

gledaoca, sudara se sa mrežom svetlosnih signala koji grade televizijsku sliku u čijoj se šemi, pri prenosu akcije što se izvodi u klizačkoj dvorani, stvaraju nova polja svetlosnog uticaja. Uspostavljeni relej svetlosnim tkanjem, razmena svetlosnih tačaka čiji izbor odabira jednovremeno oko i katodna cev, potire važnost klasičnom poimanju sadržaja komunikacijske veze: „šta se gleda – ko to gleda“. „Gledamo: sebe same“ – rekli bi makluanovci. „Gledamo: da bi nas gledali“ – rekli bi fenomenolozi. Rolan Bart bi prokomentarisao: „... erotizacija prostora je zapriječena: televizijom smo osuđeni na Porodicu, čiji je kućanski aparat postala i televizija, kao što je to nekad bilo ognjište, podržavano zajedničkim loncem...“³ Učeni Jirgen Habermas kaže na to: „Karakteristični odnos privatnosti okrenute publici nestaje i pri zajedničkim posetama bioskopu, zajedničkom praćenju emisija radija i televizije...“⁴

IV

U sobi u kojoj čovek (rodom iz Toplice, po zanimanju viši tržišni inspektor, OOUR PKB) gleda prenos umetničkog klizanja iz Grenobla (Francuska), sedi preko puta stilskog stočića (kupljen u privatnoj antikvarnici, u Vršcu, kod Pere Ciganina), njegova žena s nekoliko mekih, sunderastih viklera pogodnih za nošenje u krevetu, koja mu žvačući kroz zube dobacuje da pazi na mrvice, na trosed, na tepih, na stolnjak, dobacuje i kutiji marke „Ei-Niš“: „Ih, kakva si, ova će sigurno da padne...“ Majka mu stara (crna šamija na glavi, natikače „Borosana“ – „Borovo“), u prolazu do kupatila primećuje: „E, deco, izlomićete se po toj ledini – za džabe!“ Sin, koji se sprema za izlazak u disko-klub „M“ dobaci: „I to su mi muškarci – pederi, lepotani, baletani!“ Komšija iz susednog bloka (blok 29, Ho Ši Minova 17, Novi Beograd), koji je došao da pita kad je sastanak Mesne zajednice (u 21.45, petak je, sutra se ne radi a i on je u penziji – kapetan II klase), sikće: „More, sve bih ja to na stadion ‚Crvene zvezde‘, pa da vidiš brajko šta je sport, a ne ovo pezenje na gologuze ženske, kao fol pridržava je za koleno, a ovamo... More...“

Topličanin pokušava da se koncentriše, otvara širom oči, osluškuje. Klizački par koji upravo pleše, igra po poznatoj mu muzici: gde je to čuo, čaše je razbijao... Pa da, u „Trojki“ (kafana na Voždovcu, originalni ruski orkestar, specijaliteti: boršč i ostalo), to je kazačok! I kako samo dobro imitiraju kretnje, pa da, i odeo im je po ruski. Žena ima na glavi malu povezaču, vezenu rubašku, ruke je stavila na kukove pa se okreće u polučučnju čas na levu čas na desnu stranu... Muškarac nosi rusku košulju, daje takt rukama. Pa da... Ledeni kazačok... A ovo sada, ovo ne znam šta je. Muzika je lepa, svečana. Milka Babović kaže: „Žak Ofenbah, prvakinja Austrije za ovu godinu, zubni tehničar po zanimanju, 21 godinu napunila u prosincu, kliže od pete godine...“ Pet do dvadeset jedan: še-snaest godina kliza, „Bog te tvoj“ – dodaje žena, „a ona naša ne može da izgura ni petu godinu srednje baletske škole („Luj Davičo“ u Ulici proleterskih brigada), a sve smo na nju dali“. Da, samo ova nema kad da jurca niz i uz Knez-Mihajlovu, misli čovek. „Samo one su, znaš, nerotkinje“... Nego, misli čovek, ne bi ovakvu liniju imala da... „One piju pilule kad moraju na takmičenje, to ti je kao kod primabalerina – kad je premijera nema ženskih stvari... Jadna su

³ Rolan Bart: *Izlazeći iz kina*, „Izraz“ 7–8, Sarajevo, 1976.

⁴ Jirgen Habermas: *Javno mnjenje*. „Kultura“, Beograd, 1969, str. 206.

to deca, a i bolje da ova naša“... Uvek mi zgadi ono što pojedem, opsuje u sebi čovek. „Vidi ovog, pravo kaže tvoj sin: ko peder se izvija“... Tvoj sin se uvija u disko klubu, i duža mu je kosa, htede da joj kaže. „Eto, to nam je pokazao Džon Kari, tako pleše olimpijski pobjednik i prvak Engleske za ovu godinu“ – komentar je Milke Babović.

Čuje se gromoglasan aplauz, publika skandira i pevuši po taktu dok se plavi klizački par veselo poigrava šaljući osmehe na sve strane: razaznaje se šlager *Paloma blanka*, hit sezone zabavne muzike. Milka Babović objašnjava da su na ledu brat i sestra, Kanađani, studenti. Žena dobacuje: „Nisu ovi ništa, priznajem samo Protopopovu, znaš onu sa punđom, mršavu, elegantnu, sad je u penziji a ima trideset i nešto tek“... Milka Babović doobjašnjava da je sestra imala do ove godine drugog partnera ali da je on doživeo nezgodu na levom članku noge pa je brat upao i uspešno zamenio pređašnjeg. „Lepo se slažu i liče ko pile piletu“ (od nekoliko dana, zaključak izveden profesionalnom deformacijom), kaže čovek glasno. „Valcer od Štrausa“, dodaju žena i Milka Babović u jedan glas. Da, lepo se slažu. Ko nekad. Kad se igrao Štraus u Domu kulture za državni praznik. I kako mu samo odgovara na „vođenje“, ucelo ga prati a i on je dasa... I to još po ledu!... Tako i treba, zaslužili su aplauz. „E, sad će da se ljube s trenerkom. Ona sa šubarom je trener, ma ona što su je stalno pokazivali, ona što uči i sve Istočne Nemce, ma znaš je, e evo je, smeje se...“

Zvučna kulisa se postepeno utišava, pošto je tačka završena prestaje muzička pratnja, talasi aplauza se smanjuju, klizači odlaze ka mestu ulaska na led, poklone se još jednom, publika ih gromoglasnim aplauzom vraća, oni otkližu nekoliko trenutaka bez muzike, poklone se padajući na kolena, osmehnuti, uzdignutih ruku. Buketi cveća lete u njihovom pravcu. Oni ustaju, kupe cveće, šalju poljupce publici, blistavim osmehom se približavaju izlazu. Kamera predstavlja trenerku krupno: duboko navučena raskošna šubara skriva pola lica još mlade, lepuškaste žene. Ona prima u zagrljaj klizački par „nacerena“ ka objektivu kamere. Klizači se okreću prema kameri, ljube trenerku, ljube se međusobno, šalju poljupce ka objektivu. Trenerka čvrsto, pigmalionski, drži sa svake strane po jednog svog pulena čije glave uranjaju u njen bogati nerc. Iznad glava ovo troje bleštavo osmehnutih i zadihanih fotomodela, izviruju oduševljena lica iz prve lože na kojima se mogu videti ogromne količine krzna, naočara za sunce, brilijanata (preko finih rukavica), durbina svih veličina.

„Durbina... to sam poslednji put video u pozorištu, u stvari u filmu koji pokazuje jedan koncert, bio je na televiziji (*Čovek koji je suviše znao*, režija Alfred Hičkok), krimić je, od onog debelog režisera...“ Njegova žena mu žučljivo kaže: „Ajde, šta si se zablenuo, skloni se da razmestim krevet. Ti sutra ne radiš, a ja idem na pijacu“. Dok se žena naginje razvlačeći krevet, vikler sa šiške joj ispadne i ona ga smeteno traži govoreći nešto o komociji, miru i višegodišnjem bdenju.

Zdravi su, noge su im mišićave, nemaju stomaka, ne mari što im je neka ženska krčljava u grudima – sport je to naočit... Muškarci su malo feminizirani, ko baletani se izvijaju, pravo ima sin, ali takva je muzika, pa oni po muzici... Čisti su, sve sjaji na njima, lepa odela za večer, mladi su, običnih zanimanja a plaćaju skupo trenere, dece još nemaju, sve blešti na njima i oko njih... Na ledu se sve odsijava. I publika... Šteta što niko čardaš nije igrao, to je tempo, pa ko izdrži – taj je majstor...

Čuje se glas spikera u dvorani koji govori ocene sudija, tišina, na ekranu se smenjuje prizor zabrinutih lica klizača i njihovog trenera sa prizorom skale s ocenama sudija. Aplauz ili zvižduk prati pojavu nove, glasno potvrđene ocene, klizači se trude da ostanu na visini: smeše se i kada dobijaju visoke i niske ocene. Milka Babović za to vreme objašnjava kvalitet haljinice koju klizačica nosi, njene emocionalne veze sa trenerom, nabraja njene hobije, podseća na ranije rezultate, opisuje njen mukotrpan petnaestogodišnji rad, ukazuje na njene mogućnosti i eventualne slabosti u prikazanom klizačkom programu. Ona je uvek na strani klizača.

Čovek kaže: „Da nije ove Milke Babović ne bi ni gledao klizanje.“ Žena odgovori: „Ne mogu da je smislim. Samo tu gnjavi, te kako ova ima crvenu haljinicu, a ona žučkastu... Šta li rade oni koji imaju kolor, a?! Pa to oni u koloru sve vide a ova melje li melje...“

V

Pri prenosu umetničkog klizanja u boji malo šta se izmenilo za porodicu višeg inspektora PKB. Komentar Milke Babović još više je učinio začudnim, neopisivim, prizor glacijalnih lepotica i ledeno-svežih momaka. Ukoliko bi Babovićeva otpjevušula svojim karakterističnim altom: „To je jedna vrlo lepa haljinica u modroj gami, vi ne vidite, vi ne možete videti ceo taj spektar boja koji se krasno stapa sa plavom bojom njene kose...“, prosudimo razložno da li mi, ispred elektromagnetskog ekrana možemo videti baš tu i takvu modrinu klizačicinog trikoa – kakva ona jeste, sagledana u konkretnoj klizačkoj dvorani.

„RTV TEORIJA I PRAKSA“, BR. 6, 1977, STR. 39–54

ETIČKI LONAC

Kada među svojim neobjavljenim rukopisima naidete na tekst pisan povodom televizijske emisije emitovane pre nekoliko nedelja, imate utisak da čitate nešto što ste napisali tako davno da se, ukoliko tekst nema datuma, odnosno emisija naznačeno vreme emitovanja, nađete u čudu zbog čega se takav papir još vrzma među skicama, starim pismima i usputnim zabeleškama. Neobjavljena televizijska kritika deluje kao raritet, kao arheološka iskopina nepriznate vrednosti. Pri čitanju najznačajnije deluju oni delovi koji se odnose na značenje što ga je emisija imala po vreme kada ste tekst ispisivali. Više nego u drugoj vrsti kritike oseća se napor da se vreme „usvajanja“ emisije dovede u vezu sa vremenom opisivanja fenomena koji je emisija zagovorila. Tim više ukoliko je povod za televizijsku rubriku bio jedan televizijski trenutak, jedan spot, kratka vest ili tek protelevizično stanje. To specifično, kondenzovano, udvojeno vreme doima se kao neistorijsko, kao vanvreme; kao stavak iz vaše biografije koji se ne može ni ispitati ni zapamtiti jer ga odviše karakteriše uobičajenost. Rečju, ono ne-vreme koje tek kroz formu televizijske kritike – u opisivanju sprege konkretnog, objektivnog vremena u kome se dati televizijski trenutak zbio, i vašeg, subjektivnog vremena „iz kog ste se zakačili“ za zbivanje na televizijskom ekranu – dobija svoju istorijsku punoću, smisao da se na njega podsetimo. Nešto kao nostalgija sama izvire iz ovih redaka, neobjavljenih iz svih onih mogućih redakcijskih i ličnih, objektivnih i manje objektivnih razloga (zakašnjenje hroničara, odbijanje urednika da objavi tekst i sl). Sređujući svoj televizijski dnevnik naišla sam na jednu takvu kritiku: „stara“ nepunih godinu dana, pisana za „Mladost“ čiji sam bila televizijski hroničar dve godine, ali više se zaista ne sećam zbog čega nije objavljena. Citiraću je u celini jer se samo potpunim prenošenjem misli iz „onog vremena“ može doznačiti šta se kritikom htelo:

TRAGOM VESTI

Iznenadni put predsednika Sadata u Izrael potresao je svet. Njegovo pojavljivanje na vratima tek prispelog aviona, po dolasku na izraelsko tlo, označilo je ne samo novo poglavlje u odnosima na Bliskom istoku (što je suvi politički

zaključak), već i trenutak u kome je televizija kao komunikacioni model potvrdila neke svoje izvanredne mogućnosti. Sve što smo pre 19. novembra 1977. čuli i pročitali o budućem dolasku Sadata u Izrael našlo je u našem televizijskom doživljaju toga zbivanja putokaz za spoj dva „prethodna“ komunikaciona modela (novine, radio). Bili smo uzbuđeni činjenicom da ćemo zaista, *uistinu*, videti i čuti ono što nam je usmena (radio) i pisana vest (novine) „predskazivala“. U trenutku Sadatovog izlaska iz aviona gledaoci širom sveta su ujedinjeno, „u istom dahu“, potvrđivali i razgrađivali smisao podataka o volšebnosti Sadatovog zakoračenja na izraelsku teritoriju. Na isti način, naši prethodni razgovori sa poznanicima o političkom i etičkom značaju ove posete itekako su našli odjeka u krajnjem ucelinjenju televizijskog doživljaja.

Svest o mogućnosti „grupnog učestvovanja u važnoj stvari“, osećanje zajedništva u trenutku „koji svet uzbuđuje, pa samim tim i mene“, televiziju čini trenutno najbogatijim komunikacijskim modelom po svom fenomenološkom ustroju: „znanog“, „upravo saznatog“ i „tek upoznavajućeg“.

Televizija nudi gledaocu ono stanje komšijske blizine preko koje svi podaci postaju „naški“, pri čemu kao krajnji domet tog naoko idealno oprirođenog, ravnopravnog stava prema svim zbivanjima u svekolikoj stvarnosti, doživljavamo kao zalag našeg prisustva u „toj“ stvarnosti.

Nema nikakve sumnje, gledaoci u Izraelu su sa povišenijom temperaturom sagledavali osmeh na Sadatovom licu i nehajni pokret rukom u znak prvog pozdrava budućim poznanicima. S druge strane, gledaoci iz Egipta su sa verovatno drugačijom „bojom“ raspoloženja primili k srcu ovaj trenutak. Pokrenuti princip etičke pripadnosti (datom zbivanju) bio je odlučujući u dosezanju mogućeg totaliteta smisla pomenutog televizijskog događaja. Raster „znanog“, „već saznatog“ i „tek upoznavajućeg“ bio je širi u sredinama gde je gledalac posedovao ne samo veći broj „prethodnih“ podataka, nego i broj podataka koji su sadržinom bili bogatiji.

Put ka televizijskoj informaciji vodi preko spoznatih informacija privatnih i državnih stanica. Usmeni razgovor, čitanje novina, slušanje radija, konkretno osećanje problema o kome će televizijska informacija nešto više reći (ratno stanje u Egiptu i Izraelu) – čine trasu za određivanje napona jedne televizijske vesti. Stoga, nije nikakvo čudo što su se pojedine sredine „ovog sveta“ uključile u direktan prenos Sadatovog pristajanja na izraelsko tlo. To je bila potreba da se sublimno, u jednom času, najviše moguće prožive svi oni trenuci koji su vodili ka ovom događaju. Bez obzira na kvalitet te potrebe (odbiti značaj događaja ili ga prihvatiti), samo „gledaočevo pristajanje“ pred televizijski aparat je označavalo opravdanost golemog zajedništva jednog časa, i jednog vremena. Zato, televizija kao komunikacijski model i nije ništa drugo do sredstvo za negovanje sopstvenih potreba, ubeđenja, sposobnosti – pa i raspoloženja, onih najličnijih. Estetika ovog medija se i gradi u priznavanju sopstvene nedostatnosti bez „lika“ televizijske slike.

Zapis o petominutnom zbivanju na ekranu na dan 19. novembra 1977, osmišljen u relaciji „ja–svet“, „gledalac–medij“, „medij–život“, ponajviše ima smisla za uhvaćeni trenutak stvarnosti, nećeg što i jeste

i nije vaš život, što vas se neposredno tiče tek u času kad taj trenutak „uklopite“ u svoje potrebe, u svoj život. Televizijski kritičar ima taj izuzetan položaj da objavi jedno takvo prijatno i, zašto ne, plemenito osećanje. Javnost se upoznaje sa njegovom „kritičnošću“ ali i sa njegovom spremnošću da stvarnost zahvati, da iskaže interesovanje „za tuđi život“, „za tamo nečije potrebe“. Ako se inače od kritičara zahteva socijalnost u prihvatanju „drugog“ (i autora!), televizijski kritičar u tom smislu nosi perjanicu.

Kada televizijski kritičar pristupi opisivanju uočenog televizijskog trenutka važnog po njegov život koliko i interesantnog po medij kojim se bavi, onda to i nije ništa drugo do svojevrсно polaganje zakletve da mu je do „same istine“ stalo koliko i da opisan trenutak približi čitaocu predočavajući mu značaj televizijskog medija u nizu komunikacijskih modela s kojima je savremeni čovek suočen. Televizor je deo njegovog nameštaja koji po dizajnu može služiti jedino za odlaganje novina i sitnih porculanskih figurica na koje su oslonjene razglednice prispele iz domovine i sveta, ali, po odašiljanju poruka u miljeu domaćeg ognjišta on predstavlja *etički lonac*, lonac koji se od onog iz kuhinje razlikuje samo po tome što iz „ekspresnog“ dobijamo sačuvane vitamine za telo a iz ovog „etičkog“ vitamine za duh, što će reći – opet nasušne supstance za telo. Kao što se u ekspresnom loncu od iste količine govedine dobija ista supa u svim kuhinjama sveta a ukus se jedino razlikuje u nijansi (u zavisnosti od kakvoće mesa i zeleni), tako i etički lonac daje istu sliku u svim sobama sveta a kvalitet slike se jedino razlikuje u nijansi (u zavisnosti od kakvoće gledaoca i TV centra koji sliku daje). Produkt etičkog lonca je vredan uvek u srazmeri uloženog truda i sposobnosti da se TV prizor posvoji, pri čemu prezentacija prizora (eventualni spikerski komentar, njegova uklopljenost u ostali TV program dana i sl) utiče na krajnji ishod konzumiranja.

Televizijski konzument je u proseku „oblaporan“ (u toku dana „sažvaće“ i 3–4 časa programa), ali njegovo zadovoljstvo zavisiće od kakvoće konzumiranja. Što je manje vremenski potrebno da se zadovolji gledaočeva glad za slikom sveta, to televizija postiže veću udarnost i svrhovitost. U tom smislu televizijski kritičar traga za opisivanjem dnevnog programa, za trenutkom koji medij uzdiže u ravan neophodne tačke oslonca čoveku sadašnjice, koji ga uverava da mu je u prisustvu televizijske slike svet na srcu upravo zato što mu je ponuđen kao na dlanu. Opisujući sopstveni doživljaj takvog zbivanja, televizijski kritičar nužno objašnjava sam medij zagovarajući njegovu est/etiku. Stoga nam, kada nađemo na neobjavljeni televizijsku kritiku u fioci, ona liči na skrivenu uspomenu koja bezuspešno „reklamira“ potrebu za iskazivanjem osećanja za svet veći i širi no što je teritorija koju opslužuje TV centar koji nam sliku sveta prenosi. Ponovno čitanje neobjavljene televizijske kritike je zato postvaren *spot o nostalgiji* upućen u mislima svima koji

su se, recimo, 19. novembra 1977, našli pred istom slikom sveta. Time je napor kritičara našao svoje odredište.

O SKRIVENIM SLIKAMA ŽIVOTA

Sredinom marta ove godine, neposredno pred početak Festivala dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu, Televizija Beograd je emitovala najbolji jugoslovenski dokumentarac za ovu godinu, sasvim nezvanično, u okviru tekućeg programa, u kasne, večernje sate. Reportaža *Sedamnaest monahinja* je delo urednika i voditelja Svetolika Mitića, režisera Miljenka Derete i snimatelja Časlava Pantelinca. Ona nije dobila nijednu nagradu, nije čak ni uvrštena u program festivala Portorož 78. Ali Mitić, Dereta i Pantelinac nastavljaju i dalje da predano i nadahnuto obavljaju svoj posao ne hajući mnogo za slepoću zvaničnih gledalaca televizije i teoretičara audiovizuelnih komunikacija.

Nekoliko trenutaka iz ove reportaže ušlo je zasvagda u imaginarni muzej „neophodnih ljudskih susreta“. To su bili upravo oni trenuci koji su odstupali od stereotipa u kojem voditelj-namernik raportira problem po klišeu „mi pitamo – vi odgovarate“. Svetolik Mitić se raspitivao o životu monahinja u okrugu manastirskih konaka sa decentnošću pridošlice koji je svestan izuzetnosti života ovih žena, postavljaajući im pitanja s preciznom znatiželjom televizijskog radnika kome je stalo da i gledalac oseti tu izuzetnost života, povećavajući time pozornost gledaoca na fenomen ulaska televizijskih kamera u takav jedan sebi samosvojestven svet. Mitić je pitao i ono što ni najsmelijem gledalac ne bi očekivao ni pretpostavio da se može manastirski čovek upitati. Pitao je prvu sagovornicu, monahinju Nedelju, „Je l' to običaj da se u manastiru posluži slatko kad došljak stigne“. Predložio je na to da sednu i porazgovaraju. Pitao je zatim monahinju „da li jedete meso“, „koliko trošite“, „da li postoje neke zabrane...“ Monahinja Nedelja je na isti način, „kao usput“ odgovarala, kao da je sasvim prirodno da je televizijski voditelj pita o tome kako živi i šta joj je smisao života. Jednu drugu monahinju, Ninu, koja radi ikone, pitao je „šta radite sem toga, kad ikone ne radite“, „kako živite ovde“ i „jeste li zažalili što ste ostali u manastiru“. A jednu monahinju je Mitić sasvim usput zapitao „šta sanjate noću“.

Uz muziku Vangelosa (*Raj i pakao*), u fokusu izvanredne kamere Časlava Pantelinca i pod savršenim ritmičkim ravnanjem režisera Miljenka Derete, sedamnaest monahinja omanjeg manastira kraj Kruševca ispričalo je Svetoliku Mitiću ono što Bogu ne ispričaše – jer su to bile sve „obične“, „tekuće“, „usputne“ stvari koje tek ljude kojima slatko i vodu nudite može zanimati. „Šta sanjate noću?“ – zar to nije pitanje komšije, rođaka ili prijatelja koji bi da dozna bit vašeg življenja da vas ne po-

vredi otkrivanjem značaja motiva zbog kojih to pita. Gledalac ove reportaže je upravo bio sačuvan od osećanja silovite, namerne motivacije, od „zavirivanja u čanak ispitanika“.

Sedamnaest monahinja je reportaža koja se prati u prvom redu kao svet manastirskog kodeksa ponašanja koji je zatvoren a poželjan, jer ga ljudi koji u njemu žive žele takvog ustrojenja, navika i društvenog odnosa prema ostalom delu sveta. Osećanje zajedništva sa Ninom i Nedeljom, dveju sestara iz bivšeg, svetovnog života i iz ovog, monaškog, ostvarivalo se u proosećanju za njihove životne norme i opažanja stvarnosti koju i mi s njima delimo na istoj teritoriji, „dok nam život zajednički traje“.

Da televizijska reportaža može izvitoperiti i najiskrenije porive sačinitelja i odvući dokument u ravan puke informacije i načela „mi smo tu s kamerom – znači da postojite“, pokazala je epizoda iz dokumentarne serije *Žena danas* koju je pripremila TV Sarajevo.

Zabeleženo po emitovanju, na noć 1. juna '78: Voditelj Mirjana Jančić i njeni razgovori sa bolničkim osobljem zapremaju više od polovine emisije što guši osnovnu ideju – predstaviti najsavremeniji način porađanja u jednoj tako vrhunski opremljenoj akušerskoj klinici kakva je „Zehra Mujović“ u Sarajevu. Smisao čitavog projekta lavira u tome da se do kraja iskaže zadatak ulaska televizijskih kamera u porođajne sale. Da li je informacija o zbivanju u porođajnoj sali važnija od toga da se opiše kako podnosi svoje stanje porodilja tzv. bezbolnog porođaja? Stiče se utisak da se preračunavalo šta je televizijski zanimljivije, šta se publici može dopasti, a pri čemu bi zatvorila oči. Šta televizija može snimiti a šta ne bi trebalo ako se već ne mora? Na isti način kalkuliralo se sa konkretnim ljudskim životom, sa porodiljom koja kao da je bila tu samo da ilustruje htenje televizijskih radnika da efektno zabeleže bezbolno porađanje koje je tako „fino“ i „zaglađeno“ (bez odviše krikova i sličnih, propratnih neugodnosti za oči i uši) da pogoduje tehnicima snimanja i voditelju koji ima više radnog prostora za manevar sa mikrofonom...

Nikakvo čudo što je rođenje deteta upravo voditelj doživeo sa najviše vidnog i čujnog uzbuđenja. Dok je Jančićka uzvikivala „što je lepa beba“, „što je lepa beba“, majka-porodilja još ni glasa ni osmeha nije pustila, a doktori su savesno govorili u Jančićkin mikrofon šta će se dalje dešavati... Ispalo je: dete se rodilo – živela televizija! Živela televizija koja sve s pažnjom prati, koja je na svakom mestu važnom po društvo, koja sve beleži, koja ulazi tamo gde je najopasnije po život, i tome slično... No, ako komentar „o lepoj bebi“ Mirjane Jančić možemo podvesti pod iskrenu radost žene koja je na čas zaboravila da je komentator a ne protagonist događaja, ničim se ne može obrazložiti ono dugo, besomučno beleženje reakcije još umorne porodilje kojoj babica prinosi dete tik uz glavu da bi kamera zabeležila prvi dodir majke i tek rođenog deteta. Ta puna dva minuta nasilnog približavanja deteta zamorenoj majci radi volje reditelja Nedima Đuherića (montaža je mogla ise-

ći nesuvisli snimateljski rad!), bilo je stravično korežiranje stvarnosti i mogućnosti tzv. objektivne televizijske registracije zbivanja.

Kamera može sve zabeležiti, i neka beleži. Ali, kamera ne sme „dolisjavati“ tamo gde bi htela da se predstavi kao svevišnji estetički bog. Radi lepote kadra, radi dobre kompozicije u kojoj beba naleže na maminu glavu „ko anđeo na majku Bogorodicu“ – ne sme se iznuđivati osećanje ni u aktera samog zbivanja, ni kasnije, u televizijskoj publici. *Etičko jeste estetičko*, i tu nema druge. Od svih medija televizija najbrže pokaže naivni lik u prikazivanju svoje nevinosti kada jedno stvarno snobno zbivanje protura kao svoju objektivnost. Naivno nije uvek nevino, objektivno je uvek jedna subjektivnost. Nije na televiziji da bude subjektivno uzbuđena dodirnom majke i tek rođenog deteta ali, svakako, njen zadatak nije ni da takav susret režira.

KAKO U FILM

Kamera i čovek ispred nje, uobičajeni je uvod u film. Povremeno, ovu skoro sakramentalnu vezu naruše urednik ili spiker koji daju reč uvodničaru. Ponekad uvodničar sa urednikom prozbori po koju o datom filmu, ponekad se spiker, najavljiivač programa, osmehne neprofesionalnom petominutnom sagovorniku, ili čitaču, ako tako uvodničar hoće. Kada je emitovanje uživo, studiji u kojima se snimaju najave obično su bez prigodne scenografije, pa se tako uvod lako uklapa u tekuću traku informacija. Ova vrsta uvoda u film najčešće se proglašava najmedijalnijom, no ona u sebi sadrži sumnjive pretpostavke o idealitetu veze čoveka – filmskog stručnjaka i kamere. Po viđenom, malo je onih koji savršeno dobro vladaju osećanjem za vreme (koliko je uobičajeno da se činjenice *ex cathedra* nabroje) i za ono televizijsko vreme koje, nabojem svoje prolaznosti, lovi i zapisuje svaki uludo utrošen trenutak. Nije sve ni u pažljivo napisanom tekstu koji uvodničara štiti od govorničkih smetnji (uzrečice, varijantni opisi) jer su mane iskaza i govora skoro bukvalno dovedene u prvi plan procene. U procepu „izreći sve o filmu u zadatih pet minuta“ i sebe prikazati kao ličnost „u vremenu koje me okružuje danas i ovde“ uvodničar često prenebregava granicu televizijskog vremena i onog statičnog, vanstudijskog. Zato, i ona ogromna napetost u držanju, gestici i izgovoru. Zatim, skoro familijarna pričljivost u nekih uvodničara, smešak radi smeška, izigravanje velikog šarmera ili doličnog stručnjaka a dobro izgledajućeg momka. Ovaj se problem može rešiti jedino ako se najava kakva je danas po strukturi promeni, ako se razbije petominutni rafal spoljnog televizijskog saradnika (podrazumeva se da ljudi sa televizije to mogu „od oka“, bez mnogo muke i buke). Razgovor o filmu je mnogo prirodnije stanje za televiziju, pa

se monolog uvodničara sasvim lako može pretvoriti u dobronamerno ćaskanje o filmu. Gledaoci i inače ne očekuju od najave da pouči: oni iščekuju novo lice kao novu reklamu, ali isto tako i stanje i ponašanje uvodničara kao jednog iz EPP-a. Za one koji nisu odrasli u TV studiju mnogo je bolje da u razgovoru dođu – do filma, i svoje televizijske personalnosti.

Film, oblik audiovizuelne komunikacije uklapa se u dnevni televizijski program kao njegov neraskidivi deo, kao „fiktivno proširena vest“, kao televizijski iskaz koji deluje i svojom matičnom, filmskom formom, i ovom pridođatom, televizijskom. Ipak, postoje razlike u primanju filma putem televizijske komunikacije. U zavisnosti od vrste akcije i stila njenog kazivanja, dati film ćemo karakterisati kao više filmski, odnosno, televizijski. S druge strane, postoje filmovi koji i na televiziji prolaze kao i u kinematografskoj produkciji. To je ona ređa grupa filmova u kojima akcija nema jasnu svrhovitost kakvu ima jedan vestern, kriminalni film ili psihološka drama. Jedan od takvih filmova je *Orfejev testament* Žana Koktoa, emitovan 20. avgusta '78, koji osim eliptične forme poseduje i onu vrstu sadržaja koji se u televizijskom gledalištu najčešće karakteriše kao dosadan i bezrazložan. Da li je to razlog da se ovakav film ne prikaže na televiziji?

Ukoliko pretpostavimo da je u nedelju, 20. avgusta ispred malog ekrana bilo ljudi koji su oboružani iskustvom diskurzivnog mišljenja, određenim obrazovanjem ili pak ljubavlju za stvaralaštvo Žana Koktoa, onda je već samim tim logičan i opravdan urednički potez Nenada Pate da ovo naočito delo postane deo televizijskog repertoara. No, ako i ovu činjenicu zanemarimo *Orfejev testament* je mogao prodrati i u srca onih gledalaca koji su letimice bacali pogled na svoj televizor, onih kojima je pažnja tokom gledanja filma popuštala iz svih mogućih okolnih, nemedijskih razloga. Poruka *Orfejevog testamenta* mogla se uočiti u sasvim malim segmentima, u pola sekvence: dovoljno je bilo videti Žana Koktoa sa orhidejom u ruci da bi se osetila aureola poetike čitavog filma. Njegovo lice, način hoda, govora i odnosa prema partneru, mogli su pokrenuti i u najobičnijeg gledaoca damar one specifične atmosfere u kojoj razrastaju tajne lepote, ljubavi i umetnosti. Ukoliko je taj, takozvani prosečni gledalac, samo za trenutak uhvatio deo sekvence u kojoj Kokto gledajući u cvet crta sopstveno lice a ne očekivanu mrtvu prirodu, onda je osnovna misao filma doprla do njegove spoznaje i osećajnosti.

U ovom času problematika filmskog inserta na televiziji dobija na smislenosti: nije odlučujuće po televizijskog gledaoca da odgleda celinu zbivanja, koliko da nauči da odgleda svaku audiovizuelnu tačku koja se oformljuje na ekranu. Ne može se, niti se mora svaka tačka televizijskog programa odgledati od početka do kraja. Razlog je poznat, iako se u teoriji vizuelnih komunikacija prenebregava: televizijsko saopštavanje je uslovno jer je dato na volju primaocu da reguliše njego-

vo trajanje, na način kako koristi knjigu u svom stanu. Gledalac često upali televizor u pola filma baš kao što upadne u emitovanje *Dnevnika* ili prenosa fudbalske utakmice. Upravo zbog te „neodredljivosti početka komunikacije“, televizijski repertoar i kad uključuje u sebi tako „čvrsto“ izdvojene celine kakav je celovečernji film, mora se podrazumevati mogućnost uskakanja u telo, u celinu datog filma. Naravno, ne može se izričito pretpostaviti da najveći broj gledalaca uskače u emitovanje filma, ali se sa sigurnošću može pretpostaviti da gledanje filma na televiziji nikada ne propraća ona tenzija za sagledavanjem celine (uzimajući u obzir i filmsku špicu!) kakav je slučaj sa bioskopskom, filmskom projekcijom istog filma. Način emitovanja filma putem televizije utiče i na promenu stava o ulozi i svrsi filmskog inserta. Insert na televiziji nije deo filmskog „foršpana“ već prirodan oblik televizijskog iskaza, i po tome ravnopravni, relevantni deo ostalom televizijskom programu.

Poseban efekt izaziva uključivanje u program televizijskog filma koji je za potrebe kinematografskog tržišta prebačen sa trake od šesnaest na traku od tridesetpet milimetara. Dok gleda film, gledalac može da prati i tumači razloge ovog preimenovanja uočavajući značaj televizijskog saopštavanja gotovih, fiktivnih celina. Takvu, skoro idealnu priliku „pročišćenja“ oba medija imali su gledaoci 5. septembra '78. pred delom Paola i Vitorija Tavijanija *Ja sam bog otac*.

Na kraju ovog televizijskog filma, koji je pušten u kinematografsku distribuciju zbog svoje sociološke poruke, pojavljuje se stvarni protagonista dramatičnih situacija priče, lingvista po struci a književnik po nahođenju, po čijoj je autobiografiji i snimljen ovaj film, sâm Gavino Leda. Naslonjen na zid škole koju je pohađao nepun dan, pošto ga je otac batinom isterao iz klupe i poslao u brda da bude pastir a istovremeno njegov sluga, tridesetogodišnji Gavino Leda govori direktno u televizijsku kameru zbog čega je televizovana njegova ispovest i objašnjava svrhu upoznavanja višemilionskog gledališta sa tragičnim životom sardinijskih pastira. Snimljeno u polukrupnom planu, karakterističnom za televizijski intervju, njegovo lice ne odaje ništa od specifičnog obrazovanja niti bilo kakvu odliku bogatog duhovnog života. To odsustvo zanimljivosti je prvi sloj komunikacijskog šoka na čijem fenomenu inače počiva začudna igra otkrivanja smisla portreta čoveka predstavljenog televizijskim okvirom. Trenutak kasnije, posle prvog kontakta, u pogledu Lede otkrivamo nešto od ranjivosti ljudi koji zbog visoko ispoljene senzitivnosti dolaze prečesto u stanje emocionalnog bloka koji ih nužno odvodi u zatvorenost, introventnost. No, ukoliko treperavost pogleda samo navodi gledaoca na pomisao da se pred njim nalazi nešto nestabilnija osoba, nedostatnost Ledinog bića se snažno otelotvoruje u prvoj izgovorenoj rečenici. Poput vrskanja ili neusaglašenog disanja pri tečnom govoru tipičnog za renonvalescentnog toničnog mucavca, iskoči kao eho davno doživljena trauma koja, konačno, predstavi

svu težinu života ovog čoveka i sâmog svesnog posledica rano stečene neuroze. U tom svom prvom, javnom pokazivanju duševnih ozleđa nastalih u prvom redu društvenim ustrojstvom života sardinijskih seljaka, Gavino Leda i kaže da se u gradu, kasnije, najviše plašio situacije da će prestati da govori ukoliko se ne vrati na Sardiniju, u mesto rođenja, na mesto gde je i započeo strah od društva, od ljudi. Dok traje to „stvarnosno“ obznanjivanje muka po Ledi, sve vreme smo svesni vitalnosti direktne, televizijske komunikacije nad onom prethodnom, fiktivno-televizijsko-filmskom preko koje smo hronološki, kroz priču upoznali stradanje Gavinovo. I u tome času postaje i sama priča filma običnija i manje okrutna. Doživljaj očiju „stvarnog“ Gavina Lede, slušanje njegovog govora koji se tvori između dva disajna vapaja – mnogo više pridonosi razumevanju problema koje je filmska priča obelodanila nego sâm film.

Umetničko, fiktivno, na malom ekranu uvek je sekundarno u spoju sa stvarnosnim zbivanjem. Iako i to stvarnosno doživljava svoju stilizaciju (osvetljenje, vrsta objektiva, plan, ugao kamere) ono uvek biva spoznato kao primarno, manje patvoreno od fiktivnog. Dok ponovljen gol u direktnom prenosu fudbalske utakmice uvek označava dodatno, sekundarno bojenje kvaliteta fudbalske igre, dotle spomenuta repeticija u okviru filmske celine *Ja sam bog otac* svodi prethodnu filmsku igru glumaca na čiste znake, pri čemu se filmska priča inverzno postavlja kao podloga za pojavu primarnog označitelja – same stvarnosti.

Film može biti uvršćen u okvir televizijske komunikacije iz različitih motiva. Može biti samostalna celina, sa prethodnom najavom ili pak uklopljen u veliku, višečasovnu televizijsku celinu kao u emisiji *Kino-oko*.

Od samog nastanka, a tome ima već nekoliko godina, jedno pitanje ostaje otvoreno: može li se jedan film tretirati kao povod za sociološku raspravu a da se prethodno, pre početka tematskog razgovora u studiju, estetski ne vrednuje. Tačnije rečeno, može li jedno umetničko delo opsluživati samo svojim smislom, vrednostima što donosi sadržaj dela, a da se njegovo značenje koje se tvori iz forme, iz načina kazivanja datog sadržaja, ostavi po strani, odbaci kao čisto medijski problem, i po tome nevažan sociološki problem. Svakako da je pitanje forme – pitanje umetničkog projašnjavanja stvari. Ali, i pitanje sadržaja koji data forma iskazuje – pitanje je jednog posebnog, autorskog i time autohtono sociološkog pogleda na svet stvari koje se obrazlažu. Vrednosti jednog filma nužno proizilaze iz usaglašavanja sadržaja i forme – i tu nema velikog zbora. Da je umetnost nešto drugo od stvarnosti, da je sadržaj datog filma uvek nešto drugo od sličnog oblika stvaralačkog događaja, nonsens je preko koga svesno prelazimo kada su nam na umu neka važna, odlučujuća zbivanja po stvarnost koja nas okružuje a koji dati film tematski prikazuje. Nesumnjivo je da se povodom konkretnog filma može govoriti o ekologiji ili psihologiji, ali je poveliko pitanje šta

dati film gubi od svoje odredišne funkcije, pa time i od sopstvene stvarnosne verodostojnosti, ukoliko mu se nivelišu njegova umetnička svojstva. Istinu govoreći, to što se događa u *Kino-oku* zbiva se i u drugim oblicima javnih komunikacija, ali to realizatore ove televizijske emisije ne čini manje zaludnim već njihov projekt dovodi u veću sumnju. Ne zato što je televizija najvažniji oblik masovnih komunikacija (kako to imaju običaj da tvrde savremeni sociolozi kulture), već stoga što je televizija samim načinom odašiljanja poruke najintimniji, najčulniji oblik vizuelnih komunikacija. Televizijska slika koja reprodukuje filmsku sliku, provodnik je svih onih vizuelnih impulsa koji na kraju krajeva grade sadržaj konkretnog filma, u okviru koga se televizijska komunikacija ostvaruje bremenitije, za povećanu tonažu pridodate audiovizuelne tenzije koja filmsku sliku tvori dejstvujući kroz okvir televizijske slike. Film na televiziji uvek je govor dva srodna medija, pri čemu se televizija doživljava kao utemeljenje da smo u prisustvu snažne pojačane vizuelne energije: iz ovakvog formativno-sadržinskog sklopa proističe i strast gledanja filma na televiziji. Ono vreme koje gledalac provodi konzumirajući filmsku sliku kroz raster televizijskih impulsa, potražuje govor o tom doživljaju, potražuje potvrdu da je najvažnije to da smo gledali taj i takav film u sklopu televizijske komunikacije. Kao što dati film ne može „zalutati“ na TV ekran, tako ne može izostati ni doživljajno obrazlaganje tog filma, ukoliko je već ostavljeno ogromno vreme za govor povodom njegovog sadržaja.

Začudno deluju svi pozvani gosti u studiju koji po izgledavanju filma (istovremeno sa gledaocima pošto emisija ide uživo), prelaze odmah na teren teme filma, ne izgovarajući ni jednu jedinu reč o tome kako je film delovao na njihova predznanja o konkretnoj problematici. I kada je film bio potresan, i kada je bio estetski ništavan, i kada je bravurozno rađen – gosti *Kino-oka* po pravilu nisu ni rečju prokomentarisali delovanje filma kao fiktivne, formom zadane stvarnosti – na njihova čula, na njihovu svest, na njihovo *ja*. Otušeno i zastrašujuće deluju opservacije ovih ljudi koji tako gromko raspravljaju o vitalnim pitanjima života a da prećutnim dogovorom prelaze preko jednog oblika života, estetike! u krajnjem slučaju, uzimajući od izgledanog, odnosno „oglodanog“ filma njegov naslov kao dobrodošlu poštapalicu u razgovoru. Važno je razmenjivati informacije – geslo je *Kino-oka*. Sasvim u redu, ali informacije – kako uspeti u životu, kako biti srećan, kako pomoći mentalno zaostaloj deci – mogu se iskazati i bez filma. Ako ništa drugo, to garantuju brojni uvaženi gosti koji se steknu u svakoj emisiji *Kino-oka*, njih bar desetak... Ili se sve to zapravo čini da bi se gledalac dvostruko zadovoljio: i da se nagleda filma, i da čuje pametan zbor?!

Ali, informacija nije ono što povoljno određuje televizijsku komunikaciju. Ona je samo deo nje a nikako njen najvažniji predujam, kako tvrde neki naši praktičari i teoretičari. Nije tajna, gledaoci *Kino-oka* se

dele u dve grupe: na one koji gledaju film i one koji prate propratni, informacijski program sa temom iz konkretnog filma. Najmanje je onih koji sa istom pažnjom gledaju i film i sudeluju u raspravi povodom njega. U svakom slučaju, interesi se ne poklapaju već se samo hotimično spajaju. U času kad, na primer, čovek ima bolesno dete a *Kino-oko* mu nudi razgovor o tome kako dete da izleči – on će izgledati i film kao zamišljenu varijantu problema koji ga muči. Tako, film postaje šarena laža, a ono umetničko u njemu puka informacija. To je najkraći put izrođavanja umetnosti iz sveukupnosti ostvarljivih čovekovih vrednosti: televizija tome ne sme ni nesvesno da teži.

GOST U STUDIJU

Kada u studio pozovemo gosta koga predstavimo kao vrsnog specijalistu za oblast kojom se bavi data emisija, onda je za pretpostavku da ćemo voditi razgovor a ne prepričavati šta bi gost rekao „kad bi rekao“, „šta gost misli“ ili „šta mi mislimo da je najbolje reći u korist emisije“. Iako to može zvučati banalno, *naši voditelji uglavnom vode razgovor sami sa sobom*. Koristeći situaciju da predstavljaju na neki način pokrovitelja, ispicijenta televizijske komunikacije u kojoj oni započinju govor o datoj problematici, oni najčešće zloupotrebljavaju tu povlašćenu situaciju i okorišćuju se gostom kako im drago. To što je gost-specijalist doveden u studio na molbu da se čuje njegova misao, da se televizijska javnost upozna sa upućenim mišljenjem (bilo ono povoljno za tezu koja se zagovara ili je dovodi u pitanje), po nepisanom pravilu se podvodi pod sud: mi smo ti koji misle u ime istine i, nadalje, u ime javnosti – što bi značilo u ime Televizije. Na pameti je da gost-specijalist za datu oblast ne dolazi u studio da bi „popovao“ iako s pravom pretpostavlja, pošto je već zvanično pozvan u studio (tome prethode sve one predsnimateljske operacije: poziv da se učestvuje, zakazivanje termina i sl), da se od njega očekuje svestraniji iskaz od onog koji u jednoj rečenici može izneti prolaznik na ulici. To da je pozvan u studio a ne sačekan na okuci od reportera-anketara ujedno znači da je on partner za ravnopravnu misao (po vremenu kazivanja, pravu na potpitanje i sumnju da li je problem o kome je reč valjano pripremljen), što njegovu poziciju nužno razlikuje od položaja čoveka-nespecijaliste koji kao socio-uzorak ulazi u orbitu televizijskog sveznanja.

Voditelj može znati više od sagovornika. Voditelj može znati i više od datog gledaoca. On se može boriti na krv i nož za ideju emisije – ali se ne sme boriti za ideju vlastodržca problema koji se iznosi. Nijedan problem nije dovoljno velik da bi se u to ime raščinila čulna pojava sagovornika. Ukoliko voditelj ima pravo na loknu, povišen ton i ishitren

osmeh, onda prirodom stvari i svaki sagovornik ima pravo da ođćuti na postavljeno pitanje ili da se glasno zapita zbog ĉega je pozvan u studio kad već voditelj sve zna, pa ĉak i ono što gledaoci oĉekuju od takvog susreta. Nijedan ĉovek neće svesno pristati da bude deo kompjuterskog mehanizma za odašiljanje suve informacije. I on ima loknu, nekakav osmeh i pravo na televizijski život i izvan zadatih mu nekoliko minuta. Ljude koje upoznajemo kao sapatnike studijskih razgovora, zaboravljamo brzo po metodi represije: zatomiti nesuvisla druženja, zaboraviti okljaštrene ljude koji su u jednom ĉasu „služili jednoj velikoj ideji“. Voditelji ostaju – ponajviše po tonu i ruži na reveru. A informacija, do koje je tako stalo ljudima sa Televizije, pretoĉi se u niz opštih utisaka. I tako velike ideje propadaju u koloteĉini dnevniĉarskog sveznanja. Primera ima mnogo, ipak, podsetimo se hroniĉnih omaški vodi telja emisija *Ženski rod-muški rod*, *Kino-oko*, 3-2-1 – kreni.

Da se voditeljstvo uĉi i neguje, pokazuje razrast voditeljstva jednog od naših najlucidnijih televizijskih liĉnosti, Dobroslava Silobrĉića (TV Zagreb). Od vremena *Malih noćnih razgovora* u kojima je postao poznat kao „bezobrazan voditelj“ evoluirao je u najobiĉnijeg, najsmušenijeg i najĉudljivijeg studijskog voditelja zbog serije emisija *Gost-urednik* (ĉiji je i urednik), ima tome već nekoliko godina. Da bi od gostiju, uglednih javnih i kulturnih radnika, izvukao maksimum, on je primenio stil šlampavog spoljnog momka Televizije, koji je tu, u studiju, ne samo da bi gosti bili zadovoljni, već da bi se sve njihove i vrline, i mane iskazale. Stoga nikakvo ĉudo što Silobrĉićevi razgovori predstavljaju televizijske bisere: svaki gost u studiju ĉiji je on domaćin ostavi nešto više od onoga što je pretpostavljeno da će ostaviti pre ulaska u studio, i nešto manje od onoga što je želeo da dostavi televizijskom gledalištu. No, etika posla Silobrĉića ne dolazi u pitanje. Njegov kredo je jasan: pripremiti se za emisiju, upoznati život i rad datog gosta onoliko koliko se o njemu zna preko ostalih oblika javnih komunikacija, pa iz tih podataka saĉiniti odbir koji najjasnije oblikuje njegovu javnu predstavu. Tako, podsećanjem na pre-poznate stvari iz njihovih radne biografije, Silobrĉić dobija onu zaĉudnost u odgovorima onih koji i sami nisu više baš sigurni koliko su popularni jer su slavni a koliko su slavni jer su popularni. U tom smislu, ostaje u sećanju razgovor *tête à tête* sa Josipom Vidmarom. No, kad u studio pozove ljude manje poznate širokoj javnosti a inaĉe vredne i pažnje i hvale, Silobrĉić će uĉiniti sve da bi gost ovladao prostorima studija. Na isti naĉin, ukoliko je gost poznat po tome što voli da „vlada“ Silobrĉić će ga pustiti da se „istrahovlada“ tako da potvrdi spstvenu asocijalnost i, time, kulturnu nedoslednost...

O umetnosti dobro plasiranog pitanja, zapisano po gledanju Silobrĉićevog susreta sa bardom našeg glumstva, devedesetogodišnjim Zvonimirom Rogozom, 12. maja '78. – Ima već nekoliko godina kako je Silobrĉić u naše televizijske studije uveo znaĉajnu novinu: umeće ĉutanja u ĉasovima kad sabesednik naĉi-

nom svog iskaza prelazi rampu, odnosno granicu prostora sobe u kojoj gledamo emisiju. Čutati a slušati, i pri tom razmišljati o onome šta sagovornik kazuje nije samo manir civilizovanog čoveka („biti ličnost znači saslušati sabesednika do kraja“), već i neophodnost koju svaki televizijski voditelj mora posedovati kao vrlinu, kao talenat. Zapravo, iz umeća slušanja proističe i mogućnost dobro postavljenog pitanja koje će sagovornika navesti ne samo da se bolje izrazi o konkretnoj temi već će istovremeno tačnije odraziti njegovu personalnost. Dobro postavljeno pitanje na početku studijskog razgovora osnova je za građenje televizijskog portreta svakog čoveka koji se nađe u studiju – čime se u biti ostvaruje medijski zadatak voditelja.

Da posao voditelja umnogome zavisi i od trenutno idealnog spoja gost–studio, pokazali su nam susreti sa Radetom Šerbedžijom u mesecu aprilu, kada je u razmaku od tri večeri gostovao u dve emisije, u svojstvu člana žirija ovogodišnjih Sterijinih igara.

Da je televizijska istina moguća i tamo gde se najmanje očekuje, pokazao je blok sa Radetom Šerbedžijom (u *Vikendu*, kasno u subotu 15. aprila) koji je negde pred ponoć zauzeo svoje mesto u sistemu odašiljanja elektromagnetskih impulsa i volšebno iskoristio sve ine mogućnosti medija. Ne može se reći da je dolaskom u studio bio spreman na specijalne samoefekte koji bi ga ponoćnoj publici *Vikenda* predstavili kao „neviđeni odraz glumačkih i ljudskih vrlina“. No, ono što se vaspоставilo između Šerbedžije i kamere bio je trenutak čiste televizije u kome je plemenitost iskaza zakrilila sve nedostatnosti ostalog dela emisije. Umnogome, to je bio kvalitet za koji se bore ne samo saradnici *Vikenda*: da gost u studiju bude isprovociran tako da iskaže svoj kreativni habitus u razmeri koja se njemu samom čini priličnom a da ponuđeno mu televizijsko vreme iskoristi za dobrobit smisla emisije. I Rade Šerbedžija je iskoristio svojih pet minuta nezaboravno: govorio o pozorištu, o tome šta je za njega sve rad u pozorištu i oko pozorišta; pričao je o šatoru, o nastrešnici za njegove i Ristićeve pozorišne ideje; uspeo je da ostane dosledan i ne izgovori monolog iz svoje najnovije premijere (*Ričard III*) jer smatra „da izvadak iz pozorišnog teksta ne pomaže ni gledaocima ni predstavi“, a na molbu voditelja Duške Maksimović da ipak nešto izrecituje za gledaoce *Vikenda*, odgovara „da može mnogo toga, da mnoge pesme zna...“ i, neočekivano po povod, odrecitovao je Dedićevu staru pesmu „o susedi iz 1956“. Svi koji tvrde da je poezija neprirodna pojava na televiziji, mogli su da se uvere u suprotno, a oni koji očekuju da se ovakva čuda događaju svake sedmice morali su još jednom da ustanove koliko paljenje prave poetske iskre ne zavisi samo od htenja i uloženog truda već i od jedinstvenog, neponovljivog – i po toj neponovljivosti tragično lepog – sticaja okolnosti.

Ovi isti gledaoci koji su do utorka 18. aprila 78. redovno pratili *Hronike Sterijinih igara*, verovatno su bili prijatno iznenađeni zbivanjem koje se vaspоставilo između voditelja Selenića i našeg poznanika iz

Vikenda. Rečju, vidna promena u kvalitetu voditeljskog posla u Selenića očitovala se kao posledica „studijskog druženja“ sa ličnošću kakav je Rade Šerbedžija. Zanimljivost ovog susreta bila je kako u onome šta se izgovorilo, tako i u onome kako se osmislio odnos gost–voditelj. Čini se, prvi put u seriji *Hronika...*, Selenić je imao pravu meru u komunikaciji: bio je dovoljno koncentrisan na predmet razgovora da bi mu izmakla i nijansa u iskazu gosta; njegova poznata ležernost dobila je tek u ovom susretu svrhu a nije se pretvorila u formu koja zamagljuje povod razgovora. U sučeljavanju sa gostom kakav je Šerbedžija, koji ne preza da iskaže upravo ono što misli i oseća u trenutku „studijskog susreta“, Selenić je, kao voditelj, dobio lepu priliku da pokaže sopstvenu umešnost i senzibilnost u projašnjavanju pozorišnog bića. Drugim rečima, ono što je Selenić znao potaknuti, Šerbedžija je umeo do kraja iskazati. Prisustvovali smo trenutku prave televizijske autentičnosti. Uspelo im je, obojici, da budu ono što im je kao optimalno predodređeno: voditelju – da bude u isti mah lucidan islednik, efikasan ispovednik i pravi sagovornik, partner u razgovoru, gostu – da ne bude pokorno isleđeni ni nesvesno ispovedeni već da se do kraja potvrdi onim što kao ličnost jeste.

ODAVDE DO NEŠVILA

I. Oni koji tvrde da televizijski program vrvi od osrednjeg ukusa, dosade i besmisla, svi oni koji ovaj medij nazivaju opijumom za narod, imali su idealnu priliku da u poslednjoj emisiji *Od glave do pete* (TV Beograd) potvrde i potkrepe svoje mišljenje. Zaista, ono što smo gledali kao prenos uživo iz sportske dvorane „Pinki“ bio je obrazac kako televizija podilazi najnižem ukusu, očigledno smatrajući da je to i jedini ukus gledalaca zabavno-muzičkih emisija. Ali ono što se ispostavilo kao veći problem, koji zasigurno spada u domen sociologije, jeste scenario ove emisije koji je sadržavao sve značajke oveštalog, destruktivnog i bezukusnog a tipičnog za „televizijski program jedne nedelje“. Tu su bile zastupljene sve one ličnosti i njihove tačke od kojih „živi“ televizija, kako se to kaže, i na isti način, ona zbivanja koja najviše pogoduju širokom auditoriju, kako se to takođe kaže. Koliko je ova emisija indikativna za razmatranje kako se zabava poima na našim malim ekranima, toliko je ona pokazatelj vitalnosti kiča koji se svesno i save-sno neguje u ovoj seriji emisija.

Bez kritičarskog okolišenja, *Od glave do pete* je upravo onakva zabavno-muzičko-humoristička TV komunikacija kakva pogoduje najvećem broju našeg gledateljstva. Zezalice, te naše prastare katarzice, čine kostur ove emisije, pri čemu se njihov sadržaj otkriva kao prepoznat

vanje ukorenjenog nam stava – zadevanje radi zadevanja. U dokolici i, ako nečeg ima izvan nje (!). Za mlade, i vrlo mlade, zezalice voditelja i gostiju ove emisije tek su zadovoljeni hir za potrebom promene, za vickastim obrtanjem stvari na glavu. Na naš način. Na način naših komšija, očeva, naše svakodnevice. Za stare i one koji se tako osećaju, zezalice od-glave-do-pete su nedorečeni masni vicevi, pa im stoga ta nedostatnost upravo i ometa kompletno zadovoljavanje navike „bocnuti bez pokrića“. I jedni i drugi nalaze sebe u ovoj emisiji onoliko koliko koeficijent identifikacije pogađa njihovo tek osvanulo građansko lice. Lice mladih, tinejdžera, pripadnika elektro-organizacije osećanja, odevanja i poimanja sveta „sve po engleski“, lice naše omladine koja po htenju da slobodno iskazuje svoje misli pripada mladima sveta, ali koje, zbog vitalnih korena mentaliteta, podleže ovom našem svagdašnjem folk-mišljenju. Između farmerica i elegantnog večernjeg odela, mladi biraju sredinu, pa odeća omiljenih voditelja, Ilića i Subote, predstavlja pravu inkarnaciju stepena zadovoljenja nove građanske svesti – biti elegantan u datim prilikama. Ruža u reveru, somotski sako, dendi kravata – sve su to oznake jednog dobro uhlebljenog sveta koji mlade više impresionira i vezuje za tlo no obična, radna, farmerska odeća, čiji su dnevni apologeti. Očevi naših mladih pomno prate kakav se to bezukus od-glave-do-pete nameće njihovoj uzjogunjenoj dečici, pa lice njihove persone najčešće dobija izraz i iskaz upravo opisane voditeljske odeće. Dok im u glavi još tutnji narodno oro, dok im kolena podskakuju u ritmu „dva nadesno, smeći, pa jedan zaskoči“, oni nalaze za M. Ilića misli tipa „đilkoš kome se sve može“. Da su oni na tom mestu, na televiziji – „eh, koga bi sve oni, i kako zadevali!“

Nije nam na pameti da dajemo predloge kao napraviti emisiju koja će zabaviti sve od 7 do 77 godina, niti stajemo u odbranu nekog a priornog čistunstva televizijske kompanije, ali je ova emisija dobar povod da se progovori o udelu naše malograđanštine ili bolje rečeno novograđanštine na smisao i formu, i ovog medija. Nije emisija *Od glave do pete* pala s neba: ona je delo svih nas, odraz našeg ukusa i mita o gostoljublju. Nešto od problematike civilizacije, gde ona počinje, kako se stvara i gde je upravo započela mimohod sa folk mišljenjem a potrošačkim življenjem, implicitno postoji u jezgri ove emisije. Na neki način ova emisija je lakmus za ispitivanje dometa naše kulture pri čemu ispitivanje kako se zabavljamo otkriva i kako mislimo i kada se ne zabavljamo. Ako se zaista po vrsti smeha može otkriti stepen kulture jednog čoveka, i jednog podneblja, onda ova emisija daje više nego rečite odgovore. Iz svega rečenog, nikako ne sledi zaključak da se zalažemo za otklanjanje nekih deformacija u ovoj emisiji ili pak za njeno ukidanje. Naprotiv, smatramo da je emisija *Od glave do pete* upravo onakva kakvu zaslužujemo. Njeno emitovanje u ljudi loše volje a zdrave pameći može izazvati samo želju za odbacivanjem zaparloženih lascivnih, zadevalačkih i opscenih oblika ponašanja.

II. Ono što smo videli u okviru prazničnog, prvomajskog koncerta narodne muzike *Živela pesma* ne može se reći da netačno predstavlja našu estradu i našu kulturu. Ranije povike na stil i sadržaj ovakvih manifestacija zadržavale su se po pravilu na kritici tekstova narodnih pesama, pri čemu se oklišio značaj takvih pojava kao prilog proučavanju verodostojnosti jednog načina mišljenja i življenja. No, ovoga puta, prisustvo televizije kao da je pridonelo jasnijem izlivu „našeg ukusa“: u zamešateljstvu dobro nam znanog vickastog humora i oveštalih misli u starim i novim tekstovima narodnih pesama. U tome su svoj praznično-kolačarski odsjaj našli i tekstovi najava između pesama, i iznad svega razgovori televizijskog voditelja i publike u dvorani. Kao da se sve činilo s namerom da narodna pesma bude plasirana kao priprosti aranžman naše svakodnevice u kojoj radnik ima i svoje radničko kolo ali i pravo da pred televizijskim kamerama pokaže neke od svojih hobija i deo svoje kulture. Ono što se uspostavilo između kamere i zbivanja u Domu kulture u Čačku, bilo je na granici civilizacijskog i nemuštog. Bilo je malo kulture, kako u načinu postavljanja pitanja voditelja ovog prazničnog posela, tako i u odgovorima i smišljenim opaskama njegovih sagovornika, radnika. Jer, čime objasniti ispostavljenu sintagmu „lim je ko žensko“ koju je uz zdušnu pomoć voditelja „izmudrio“ jedan „doktor za lim“, kako čusmo da tepaju ovom VKV radniku fabrike „Sloboda“ iz Čačka. Ovaj doktor će veselo reći u brk voditelju – „lim je ko žensko, ako se zna kako se radi: može se oblikovati kako se hoće“ – i odmah zatim, žurno a *prpošno* čestitaće Prvi maj svima našim radnicima, i uputiti čestitku Predsedniku republike. Ovoj lascivnoj gluposti, istini na volju, mikser slike a ni realizator ove emisije nisu mogli stati na put, ali je zato televizijski voditelj po svojoj profesiji bio dužan da prokomentariše misao svog sagovornika. Ovako vođen razgovor, sa puno dosetki u smislu „danas je praznik – jedimo i pijmo“, bio je fon u kome su glavni začini činili tekstovi pesama u stilu „teraj mala stado iza brega, doći ćemo ja i moj kolega“. Tekst najave između pesme i narodnog kola kretao se u tom istom začaranom krugu dobrobitja na naški način, ponajviše naše lepe geografije – naših rosnih livada, dubokih kotlina, naših snežnih vrhova planina, naših ovaca i naših svih naroda i narodnosti koji pevaju za praznik, kako pevaju...

Gde prestaje lepota smisla narodnog slova a gde počinje destrukcija folkloristikom, ova priredba nedvosmisleno pokazuje. Nameću se pitanja... Dokle će se đuskanje imenovati neophodnošću zabave narodnog čoveka? Da li su kolo i narodna pesma ono bez čega publika ne može? Odakle uverenje da provincija, da varoš, da predgrađe, da radnik – u narodnom stihu potražuje svoj identitet? Koje je to selo zbog koga treba čeznuti i koja livada na koju treba vratiti ovce?! Da li novokomponovana narodna muzika pridonosi boljem razumevanju grada čoveku iz sela, ili građaninu približuje duh seoske idile? Kakvo je to selo iz koga seljaci pobegoše u varoš pa iz gradskih zidina ispredaju mu-

zičke veze do prve nepopločane livade?! U čemu je bit vica da je „žensko ko lim“? Ko se sve takvom zdušnom vicu može nasmejati a ko pomisliti da je to najprigodnija pošalica za praznik, za televiziju, za javnost? Da li je televizijski voditelj uopšte napravio omašku kada se slasno osmehnuo vicu proglašavajući ga „najboljom definicijom za danas“?

Vrlo je teško odgovoriti na sva ova pitanja a da se prethodno ne složimo sa sociolozima da je kultura samo jedan oblik mišljenja, da je samo oblik kulturne svesti, a kulturne tekovine odraz svesti jednog naroda. I zato, pre nego što odgovorimo na sva ova pitanja, prisetimo se šta slušamo i gledamo na ulici, u restoranu, u autobusu, šta saznajemo preko štampe, radija, televizije. Odrazi javnih komunikacija samo su odrazi svakodnevice iz koje potiču ljudi koji rade u našim novinskim kućama, u radio i televizijskoj porodici. Ova priredba u Čačku, za praznik, u ime radnika, osvedočila je i stupanj osvešćenosti radnika televizije zbog koga bi trebalo da nas je stid: ne zato što je voditelj činio omaške kakve je činio. Razlog za stid je prost: odavde do Nešvila kao da stoje vekovi. Jer, prenos jednog nešvilskog koncerta ne može nositi amblem prvomajskog praznika, niti televizija može dobiti poen za „direktno uključivanje u svečanosti radnika povodom Praznika rada“.

III. Da muzika spaja narode, poznata je stvar, ali, da dva naroda mogu zajedno i muzicirati – imali smo priliku da se uverimo u zaumnom projektu TV Beograd i TV Budimpešte. Kamere su bile jednovremeno uključene na Budimu i Kalemegdanu, na obali Save se sviralo kolo – u Budimu se na tu muziku plesalo, u atriju budimskog hotela „Hilton“ koncertirao se Hajdn, dok je solistkinja Fern Rašković svirala violinu na Kalemegdanu. Zaista, bio je to jedinstveni audiovizuelni doživljaj gde se televizijska komunikacija kao retko kad postvarila kao nužno sredstvo razmene misli i osećanja dva dela sveta dovoljno kilometarski udaljena da se najhitnije poruke mogu slati tek telegramom i telefonom. I dok su dva voditelja prisno ćaskala uz pomoć slušalica u svojstvu prvih televizijskih ambasadora Mađarske i Jugoslavije, njihovi akreditivi su se iskazali u potrebi da jedan drugom obelodane i osobne komplimente, i vrline miljea sa koga kontaktiraju. U tome je bilo nečeg od komšijskog bontona ali i smerne želje da poznanstvo dva grada uspe i da se naklonost začeta posredstvom tehnike pretvori u trajno prijateljstvo. Sve vreme nametala se poznata Makluanova misao da televizija zagovara stvaranje „svetskog sela“ – u kome celo čovečanstvo učestvuje u jedinstvenoj predstavi, pri čemu svi gledaoci postaju i saučesnici i partneri.

Ono što se izdiferenciralo kao posebna vrednost ovog projekta je uloga narodnog melosa koji, čini se, nikada do te budimsko-kalemegdanske večeri nije bolje televizijski odigrao posrednika u tumačenju narodnog duha u gledalaca. I oni koji ne igraju kolo, za koje je frula davno odbačen instrument a narodna nošnja samo odraz nekog prisutnog

seljačkog „atavizma“ u stanovniku gradova – mogli su uživati u sadejstvu kalemegdansko-budimskog igranja i sviranja, pri čemu se ispostavljenja televizijska koreografija zvuka i pokreta razumevala u prvom redu kao potreba poznanstva kroz koren igre, pa zvala se ona „kolo“ ili „čardaš“. I budimski čardaš, i kalemegdansko kolo dobili su te večeri TV spomenicu koju će zasigurno mladi Budima i Kalemegdana poštovati iako najradije sviraju rok. U samoj emisiji to su originalno iskazali mladi mađarski amateri koji su sasvim tečno shvatili zasviravanje dragačevskih truba i pantomimskom igrom rastvorili ovo elementarno muziciranje u obličja kakva poznajemo sa malog ekrana: bio je to svojevrsan *Mapet-šou* na način Budima i Kalemegdana. Svakako, deca su bila najzadovoljnija, a na njima i ostaje da još više zbliže Savu i Dunav s ostalim rekama sveta.

Vrlo je teško izdvajati televizijske poslenike ovog projekta, ali je i odviše neupućenom gledaocu bilo lako shvatljivo da su obe televizijske kuće uložile maksimum da svi audiovizuelni kanali između dva grada deluju kao jedan, uhodan i „protočan“ za prenos različitih impulsa (gotovi snimci, inserti, reportaže, direktno snimanje, simultano prevođenje, prevođenje uz pomoć saradnika na licu mesta). U svakom slučaju, mikseri, ton majstori i kamermani budimpeštanske i beogradske televizije obavili su posao – savršeno. Ni jedna jedina greška se nije dogodila, pa je sasvim razumljiva opaska mađarskog voditelja „da mu je žao što je do kraja prenosa sve bilo u redu“. Jer, ne treba zaboraviti da televizija uživo računa na grešku, zastoj programa, prekid emisije i sličnu neđaću. Dobar televizijski radnik, kakav je svakako mađarski voditelj Tomaš, za trenutak je zažalio što televizija te večeri nije osvojila njen najviši bod – da eventualnu tehnološku ili ljudsku nezgodu pretvori u majušnu tačku svekolike sudbine sveta, sveta koga tek strah od nesreća spoji čvršće no zajednička polka, čardaš, kazačok ili kolo.

Ipak, dodajmo na kraju: režijski rad Aleksandra Mandića predstavlja apsolutnu televizijsku vrednost kojoj zaista „kapa dole“. Vizuelne partije s Kalemegdana bile su profesionalno tako znalački i misaono ucelinjene da su se montažni rezovi između njih doimali kao još jedan timbar audiovizuelnoj kulisi. Jedan od naših najboljih režisera muzičkih emisija, ovim prenosom je potvrdio i svoju svetsku klasu. Za ilustraciju, prisetimo se kalemegdanskog zelenila pod rukom Aleksandra Mandića: toliko tajne jednog parka našao je tek Antonioni u *Uvećanju*.

KAKO PRATITI TELEVIZIJSKI PROGRAM

Na osnovu različitih izvora (savetovanja psihologa i sociologa o svrsi i ulozi televizije u socijalizaciji mladih – iz čega proizilaze studije tipa „seks na televiziji“, „nasilje na televiziji“, „adolescenti i televizija“, „obrazovanje putem televizije“ i sl.¹, rasprave kulturologa i komunikologa o mestu televizije u svakodnevnom životu, napori teoretičara vizuelnih medija da televizijskoj slici nađu estetsku konstantu koja je razlikuje od ostalih vizuelnih odraza – slika u slikarstvu, plakat, reklama, stripovska slika, fotografija, slika foto-romana, animirana slika, filmska slika², pisma gledalaca upućena na adresu „Televizije“ gde iznose šta se ne sme pojaviti „na televiziji“, istinoljubive težnje televizijskih hroničara da što više premijernih emisija prokomentarišu povodom njihove (ne)povoljnosti po određeni uzrast, ukus ili sloj publike stiže se utisak da se smisao poruka datog televizijskog prizora sagledava najčešće sinhronijski, izvan celine jednodnevnog programa, tačnije – onog dela programa kojeg gledalac odgleda tokom dana. Pri tom, čini se, provlači se jedna te ista metodološka omaška: da televizijski program utiče na gledaoca parcijalno, „po emisiji“.

Odmah treba reći da se, prirodom stvari, i povodom uticaja televizijskog medija mogu vršiti raznovrsna istraživanja, tim pre što televizija deluje polifonijski (kroz više audiovizuelnih jezika). No, rezultati specijalističkih istraživanja primenom razolikih parametara (psiholoških – problem percepcije i kakvoće učinka viđenog, komunikoloških – razrast i velikost TV informacija, kulturoloških – način stvaranja kulturema putem televizije itd), pomažu razumevanju televizijskog fenomena – pa i načina praćenja televizijskog programa – ali u biti ostavljaju osnovnu, konstitutivnu premisu po strani: ono što ostrašnjena televizijska kritika naziva „televizičnošću“. Istini na volju, ovaj uslovni termin za *stanje totalnog proosećanja televizijske komunikacije*, iskazivan od prilike do prilike, u mnogo čemu je neprecizan i, stoga, varljiv. Tako, jednom će se televizijskom hroničaru učiniti da je program „uživo“

¹ Jedna instruktivna zbirka je u nas prevedena – Rej Braun i autori, *Televizija i deca*, „Glas“, Beograd, 1977.

² Kristijan Mez, *Jezik i kinematografski medij*, „Institut za film“, Beograd, 1975, str. 176–178.

upravo to „televizično“. Drugi put će isti hroničar svrhovitu upotrebu krupnog plana imenovati predloškom „televizičnog“. Često će se i umešno vođen razgovor u studiju podići na pijedestal „prave televizije“. Po navedenom, proizilazi da je određivanje nastajanja „televizičnog“ ostavljeno u domen iskustva, obrazovanja i senzibiliteta svakog hroničara televizijskog programa ponaosob. Ma kako to u ovom času rasprave izgledalo brzopleto i neosnovano, u tome ima istine: kulturološka legitimacija hroničara umnogome je predujam za registraciju značaja i veličnost rasprostriranja televizijske komunikacije, pa i njenog supstrata – „televizičnog“.

Sam pojam „televizično“ izveden je iz reči televizija (kovanica dve grčke reči: *tele* – odrednica koja znači da je nešto daleko ili da se radi na daljinu, i *visia/fantasia* – figura pridavanja prisutnosti neprisutnome ili života neživu)³, pridev koji označava osobinu, pripadnost, a najčešće je u upotrebi kao sastavni deo predikata (primerice – „Ova emisija je televizična“). Po tome, „televizično“ je ono što na najkraći i istovremeno najreprezentativniji način do gledaoca doprema „nešto daleko o nečem neprisutnome“, i nadalje, „ono što daje život neživom“. Kako se televizija fenomenološki ostvaruje u stanu, u sobi primaoca/gledaoca, „televizično“, to „neprisutno a daleko“ otkriva u okolišu čovekove intime kao čulnu, povratnu vezu televizijska slika – gledalac. Gledalac „čita“ „televizično“ kao most, prolaz u jezgro značenja televizijskog prizora čulnim ugrađivanjem sopstvenog habitusa (pol, uzrast, emocije, ideje). Zauzvrat, informacije konkretnog televizijskog prizora dopiru tim „prolazom“ udarnije: stvarnost televizijskog prizora se postvaruje i ostvaruje jednovremeno u času odašiljanja/primanja elektromagnetskih impulsa. Svest o tehnologiji postaje svest o neophodnoj distanci koja u civilizovanom svetu i nije ništa drugo do dopuštenje da se sa dužnom pažnjom sasluša sabesednik, sagleda zbivanje, odmeri čin, odluka, rezultat.

U nedostatku teorijskog televizijskog rečnika, u dopuni objašnjenja pojma „televizično“ može ispomoći filmološki rečnik Etijena Surioa⁴, ne zato što je filmska problematika najbliža televizijskoj⁵ već stoga što su pojedine Surioove odredbe instruktivne za razjašnjenje prirode činjenica o kojima raspravljamo. Ne nalazeći za sve pojmove ovog rečnika ekvivalentan broj u problematici ostvarivanja televizijske komunikacije (afilmsko, kreatorско, dijegetičko, tj. propovedajuće, dokazujuće, zatim ekransko, filmografsko, filmofansko, profilmско, spektatorsko), zadržaćemo se na onima koji se vitalno tiču načina praćenja televizijskog

³ Rikard Simeon, *Enciklopedijski rečnik lingvističkih naziva*, „Matica Hrvatska“, Zagreb, 1969.

⁴ Etijen Surio, *Osnovne osobine filmskog sveta*, „Filmske sveske“, br. 1, Beograd, 1970, str. 50–52.

⁵ Kristijan Mez, *Jezik i kinematografski medij*, Institut za film, Beograd, 1975. str. 186.

programa. U prvom redu to je termin „spektatorsko“ koji Surio obrazlaže kao „ono što se subjektivno nalazi u duhu gledaoca“. Na primer:

- a) neke čisto spektatorske činjenice (godine, društveni uslovi publike, njene duhovne dispozicije itd) moraju da posreduju u objašnjenju psiholoških efekata filma;
- b) neke spektatorske činjenice koje su filmološki veoma značajne (uticaj filmskih plakata, uticaj razgovora o oceni filma itd) jesu pre- ili post-filmofanske⁶;

Za razliku od komunikacije s filmom gde „spektatorsko“ deluje „na parče“, od konkretnog filma do filma, u komunikaciji sa televizijom gledalac sve vreme, i u prisustvu „parčeta“ (dok gleda jednu emisiju ili samo jedan njen deo) i pred „više parčadi“ (uslovni blok: spot – vesti – spot – epozoda iz serije...), iskazuje „spektatorsko“ kao konstantu, kao izvornu karakteristiku televizijske komunikacije. Zadržavajući ovaj Surioov termin, možemo reći da „spektatorsko“ proširuje značenje u televizijskoj problematici i postaje regulator za razumevanje i samog „televizijskog“ koji po pandanu odgovara Surioovom „filmofanskom“: onom što karakteriše svaku činjenicu koja se odnosi na prikazivanje filma projiciranog u sali. Na primer: obično dvadeset četiri filmske slike čine jednu sekundu filmofanskog trajanja i mogu predstavljati, zavisno od konkretnog slučaja, nekoliko godina dijegetičkog trajanja.

- c) zvučni fenomeni pripadaju filmofanskom trajanju, kao i vidljive ekranske datosti.⁷

Kao i „filmofansko“, i „televizijsko“ je ono što realno postoji u televizijskoj komunikaciji ali bitna razlika počiva u tome što jedna sekunda na televiziji dopire do gledaoca na tri načina:

- 1) televizijska sekunda koja se neposredno stvara u času kad se iz reportažnih kola ili studija vrši direktan prenos,
- 2) televizijska sekunda koja se doznačava preko magnetoskopskog snimka putem prezentnog puštanja u rad sistema odašiljanja elektromagnetskih impulsa, i
- 3) televizijska sekunda gde se audiovizuelne datosti uočavaju kao filmske, koje posredovanjem televizijske tehnike dopiru na televizijski ekran (film, arhivsko-filmski snimci, namenske filmske reportaže).

Odnos gledaoca prema raznorodnom „televizijskom“ je manje-više identičan (kao i prema filmofanskom), ne samo zato što „prostim okom“ gledalac teško uočava razliku između *prezentno-televizijske sekunde*, *reaktivirane magnetoskopske sekunde* i *sekunde čisto filmske sadržine*, već i radi postojanja mozaičnog inkorporiranja u telo televizijskog programa raznorodnih emisija koje u svom „celom“, u sebi, mogu

⁶ Ibid, str. 52.

⁷ Ibid, str. 51.

sadržavati i sva tri vida „televizijskog“ kao što je to slučaj sa našim *Dnevnikom*. Iz tog razloga, učinak raznorodnog ostvarivanja „televizijskog“ gledalac uočava pre kao „vizuelno bogatstvo po sebi televizijskog programa koji odgleda u jednom danu“, no kao specifikum izraza konkretne emisije. Ali, upravo to često, uobičajeno prelaženje sa izvorišta na izvorište nastajanja „televizijskog“, gledaocu omogućuje tvorenje „televizičnog“ u datom trenutku. Taj „sveti trenutak televizije“ može trajati nekoliko sekundi ili skoro čitav čas. U dužem proosećanju televizijske komunikacije neminovno dolazi do mena: „televizično“ se raspada da bi se u ponovnoj koncentraciji zadovoljstvo pojačalo u ušišćenje za prizor date televizijske slike. Trenutak raspada dolazi kada televizijsko ne koincidira sa spektatorskim: kad informacija nadjača već zagovorenu, čulnu vezu gledalac – ekran, kad se televizija pretvara u Novinu, Strip ili Film. Trenutak „koncentracije“ nastupa kada ne samo gledalac postane „ekran“ (kako reče lepo Makluan), već i kad ekran postane „gledalac“.

U tako shvaćenju dihotomiji spektatorsko/televizijsko nalazi se osnova za način praćenja (komentarisanja) televizijskog programa čiju ideju zagovarano u ovoj raspravi. Gledalac više ne pred bilo kojom drugom slikom sveta (bila ona pokretna – film, animirani film ili nepokretna – fotografija, foto-roman) identifikuje sopstveno gledanje (opažanje sadržine date televizijske slike) sa nahodjenjem izvorišta same slike. Ono što se nalazi u duhu gledaoca (spektatorsko) ne samo da karakteriše jednu televizijsku sekundu (televizijsko) već se bez uvažavanja ove povratne sprege ne može razumeti polje delovanja televizijskog fenomena koji se medijski konstituiše kroz nekoliko hiljada ovakvih sekundi, odnosno kroz viščasovni dnevni program. Zato, *od načina praćenja televizijskog programa proističe i svrsishodnost televizijske komunikacije po konkretnog gledaoca*. Gledalac koji se prema televizijskoj emisiji odnosi kao prema „zatvorenom celom“ (na primer, ljubitelji filma pred početak filmskog programa kažu: „gledaćemo film na televiziji“, „gledao sam već taj film u bioskopu“, „mora da je dobar film čim ga je pravio Hičkok“ i t. sl) bukvalno svode televiziju na prenosioca sadržaja koji se mogu naći izvan televizije u istom stanju. Forme ovako shvaćenih sadržaja zadržavaju svoje prirodno, stvarnosno, atelevisijsko značenje: „gledao sam utakmicu na Marakani, da, da, na televiziji, ali sve sam video“, „ma loš film, gledala sam ga već – u bioskopu“ i sl. uglavnom dovode gledaoca u stanje lažne arbitraže. Na primeru kinematografskog filma, atelevisični gledalac se „lomi“: da li uživati u filmu zamišljajući da si u bioskopu „20. oktobar“ ili ga gledati kao jednu tačku televizijskog programa pa samim tim sagledati i žanr i sadržinu datog filma kao odlike jednog od oblika audiovizuelnih komunikacija. Nema nikakve sumnje: oni koji žele da film dožive kao u bioskopu trebalo bi da film i gledaju u bioskopu. S druge strane, oni koji kinematografski film gledaju kao deo televizijskog programa osetiće tesniju vezu sa spotom

koji uobičajeno prethodi večernjem, televizijskom terminu za film, kao i sa sadržinom i sadržajem *Dnevnika 2* koji će nešto kasnije, po filmu, upriličiti završetak tog televizijskog dana.

Ova druga grupa gledalaca imaće više od televizije a manje od filma: kinematografski film putem televizije dopire do gledaoca kao svojevrsno tumačenje jednog od oblika audiovizuelnih komunikacija, a njegovi komunikacijski slojevi (rekreativni, kulturološki, estetički) doživljavaju se, ako ne istančanije, ono sigurno bogatije – za dodatak jednog „novog komunikacijskog sprata“, televizijskog. To da se pri gledanju kinematografskog filma putem televizije slojevi niveliraju, pa čak i pretaču jedan u drugi (estetičko-kinematografsko nužno biva „čitano“ u prvom redu kao podesno, odnosno nepodesno za okvir televizijske slike), dovodi prvu grupu gledalaca u odbranašku poziciju (primedbe: „lepši je u koloru“, „ne vidi se pozadina“ i sl) pa se takav doživljaj čulno osiromašuje i svodi na akciju potpuno suprotnu zadovoljstvu što prati svesno pristajanje da se u prisustvu kinematografskog filma na televizijskom ekranu gleda jedna od tačaka televizijskog programa, a ne film u zamišljenoj bioskopskoj dvorani. Naprotiv, druga grupa gledalaca će lako komentarisati šta se može „čitati“ kao kinematografsko-estetičko u datom prizoru a šta kao pogodan prizor za televizijski ekran; u čemu je akcija filma pogodna za televizijsku komunikaciju a po čemu ostaje čisto filmična; asociraće slobodno sličnost lika glumca sa prethodno viđenim likom spikera; scenu rata u filmskoj priči vezivaće za scenu rata viđenog u vestima toga dana.

U dihotomiji spektatorsko/televizijsko logično da spektatorsko (bilo kakvog aktiviteta) utiče da televizijsko biva dijegetičko. Ali, dok u Surioovom sistemu mišljenja dijegetičko pripada inteligibilnosti (razumljivom, onom što se može shvatiti razumom a ne može osetiti) priče koja se priča, svetu koji se zamišlja ili prikazuje filmom⁸, dotle se dijegetičko pri televizijskoj komunikaciji otkriva u nešto drugačijem svetlu: *ono se gradi kroz telo televizijskog programa jednog dana*, odnosno onog dela programa kojeg dati gledalac zahvati. Dok se u filmu (u bioskopskoj dvorani) dijegetičko kao jedno celo, razgrađuje u čvrstom vremenskom okviru (najčešće sat i po ili dva), dijegetičko u konkretnoj televizijskoj emisiji se *nužno inkorporira sa dijegetičkim tačkama pređašnjih i budućih, sledećih emisija viđenih istog dana*. Dijegetičko se opredmećuje kroz niz tačaka i gradi neku vrstu *fleksibilne dijegeze koja se razlikuje od gledaoca do gledaoca u zavisnosti od količine odgledanog programa konkretnog dana*, odnosno u zavisnosti kada se dati gledalac uključuje/isključuje iz sistema odašiljanja/primanja elektromagnetskih talasa. Postavljanje više celih dijegetičkih celina (više emisija) u jednu horizontalnu – u dnevni televizijski program – stvara na neki način *polje di-*

⁸ Ibid, str. 51.

jegetičkih čvorova koje radi na principu ritmičke dijastole. Emisija se odnosi na emisiju, žanr na žanr, vrsta na vrstu, tema na temu, informacija na informaciju. Inteligibilno vodi gledaoca u sam centar „globalnog sela“: prisustvujući većem broju različitih emisija gledalac oseća zajedništvo sa neslućenom skalom ukusa, emocija, ideja. Ovo dijastolično, ritmičko *produžavanje smisla* jedne dijegetičke tačke jedne emisije na dijegetičku tačku iz druge emisije gradi od televizijskog programa *audiovizuelni tlocrt sa bezgraničnim brojem mogućnosti povezivanja formi i sadržina velikog broja emisija*. Nabrojaćemo neke mogućnosti:

- a) po načinu odašiljanja sadržine (nabrojena tri vida nastajanja „televizijskog“),
- b) po naznačenoj vrsti emisije („zabavno-muzička“, „sportska“, „informativna“, „obrazovna“),
- c) po temi, sadržaju (glad u *Dnevniku* i glad u TV drami),
- d) po srodnosti forme (dokumentarna emisija o dizajneru plakata i korišćenje plakata kao reklama u EPP-u),
- e) po hijerarhiji audiovizuelnih komunikacija (plakat može „stati“ u filmsku sliku, filmska slika u televizijsku; parče plakata može „stati“ u pop-artističku sliku a ova potom u televizijsku sliku itd).

Dugo, višegodišnje gledanje televizije u svakom gledaocu stvara svojevrstan, *ličan model praćenja dnevnog programa*. U zavisnosti od pola, uzrasta, obrazovanja, životnog iskustva, svaki gledalac uključuje svoj „asocijativni sistem“ pred prizorom televizijske slike. Ipak, moguće je utvrditi nekoliko najopštijih modela:

- 1) Onaj koji u prvoj sagledanoj televizijskoj sekundi „traži odgovor“ kojoj vrsti emisije pripada (vesti, dokumentarna emisija, sportska utakmica, EPP, film). Ovaj model ne pravi razliku između prizora TV drame i prizora kinematografskog filma, između direktnog prenosa fudbalske utakmice i magnetoskopskog snimka istog sporta. Model deluje na bazi ukusa (ljubitelji sporta, ljubitelji filma, ljubitelji zabavno-muzičkih emisija itd).
- 2) Model koji po uključenju traga za smislom sadržaja (akcija, opis, informacija). Ovaj model uočava razliku između prizora serijskog filma i prizora TV drame; luči razliku između prirodnog toka zbivanja direktnog prenosa i montažnog sklopa slične sadržine. Model deluje na bazi opšteg audiovizuelnog obrazovanja (osećaj za ritam, za slučajno u prizoru, za korežiranje stvarnosti u prenosu uživo itd).
- 3) Model koji potražuje mogućnost čulnog zadovoljenja u prozoru u koji se uključuje. Gledalac ovog modela prati zdušno sve ostale *mass media*, odlazi u pozorište, u bioskop, na izložbe, čita knjige (ništa mu atelevizijsko nije strano!) i stoga „s namerom“ pravi razliku između sličnih medija i televizije (u prvom redu radija,

stripa, filma). Gledalac ovog modela od televizijske komunikacije očekuje i iščekuje televizično u svakom trenutku, manje ga interesuje vrsta i sadržaj date emisije a više njeno audiovizuelno ucelinjenje – nalazeći u tome opravdanost za njeno uključivanje u televizijski program. Njegovo dijegetičko polje je veliko, snažno i sposobno da prenosi smisao i značenje jedne emisije preko praga jednodnevnog programa. Ovaj model je u stanju da vuče repere inteligibilnosti iz konkretne emisije i po više dana: najsrećnije rešenje za ovaj način praćenja televizijskog programa nastaje kada se između dve tačke najavljenog televizijskog programa (prva i poslednja emisija dnevnog programa; prva i poslednja emisija nedeljnog programa – u našoj štampi od petka do četvrtka) pronađe emisija koja će se nadovezati na već viđenu emisiju (lik glumca iz serije gostovaće u *Nedeljnom popodnevu*; Miodrag Zdravković, spiker *Dnevnika* čitaće propratni tekst serije *Konj, moj prijatelj*; u emisiji o Lepenskom viru će se pojaviti Dragoslav Srejović; Dragan Babić u novoj seriji *To sam ja* podseća na urednika i voditelja popularnog *Dvogleda* itd). Nešto komplikovanije ali bogatije rešenje po ovaj model ostvaruje se selekcijom utisaka u okviru nekoliko zadanih programskih jedinica (razmak između dve epizode iz serijskog filma; razmak između emisija iste serije koje idu jednom nedeljno kao emisije *Indirekta* i *Nedeljnog popodneva*; razmak između emisija iz serije koje idu jedanput mesečno kao što su emisije *Kino-oko* i *3, 2, 1 – kreni*).

Gledaoce prvog modela čine takozvani obični gledaoci, drugog modela takozvani prosečni gledaoci, a treću čisti televizijski gledaoci. Na osnovu ove komunikološke kategorizacije moguće je sagledati po kom modelu specijalisti-istraživači pristupaju televizijskom fenomenu. Tako, psiholozi i kulturolozi uglavnom obrađuju podatke na osnovu prvog modela (običan gledalac). Sociolozi, semiolozi i istraživači *mass media* oslanjaju se na nastanak motiva drugog modela praćenja programa (prosečan gledalac). Teoretičari audiovizuelnih komunikacija i fenomenolozi tumače treći model (čisti televizijski gledalac).

Koliki se značaj pridaje pitanju „kako pratiti televizijski program“ (u razotkrivanju povoljnosti televizijske komunikacije u svakodnevnom životu gledalaca), kazuje i činjenica da se pojedini društveni faktori (uključujući tu i dežurne sociologe, psihologe i sl) sve češće javljaju sa zaumnim predlozima o potrebi smanjenja televizijskog programa kako bi radnom čoveku „više vremena ostalo za kulturu (odlazak u pozorište!), upražnjavanje sportskih aktivnosti u prirodi i posvećivanje više časova sopstvenoj porodici“(!).

Da je šala uzela maha, rečito govori i napis objavljen u „Politici“ (rubrika „Kroz ceo svet“, 2. jun 1978, str. 22) koji prenosi ingeniozan predlog jednog šefa velike evropske zemlje da se ukine televizijski pro-

gram jednog dana u nedelji – kako bi se porodica našla na okupu ne strepeći da će je uključeni televizor „razneti“ po ćoškovima dnevne sobe i tako uništiti idealitet porodičnog ognjišta... Po tome, deda bi se s unukom nesmetano družio (kauboji i policajci ne bi zločesto upadali u vidokrug njihove igre), ljubav bi se vodila do mile volje (reklama dezodoransa ne bi pogubno uticala na broj „čistih“ poljubaca), a i ostale rođачke razbibrige bi se odvijale nesputano, takoreći oslobođeno od jarma metalizirane slike sveta. Kao, televizija je ona koja osamljuje, koja podvaja porodicu, koja ne dozvoljava da se žešće voli. Televizija je, tobože, ona koja određuje korišćenje slobodnog vremena: deluje tako razno da se ne može preći dva-tri metra do televizijskog prekidača kako bi se program isključio.

Zabrinutost za slobodno porodično vreme – zabrinutost je za sopstveni kartezijanski položaj. Ili, kako je to umesno prokomentarisao Milan Vlačić u tekstu pod sjajnim naslovom „Dan za praštanje“ (nedelju dana kasnije u istom listu, u rubrici „Iz našeg ugla“) – „Sve to zvuči lepo i krasno, kad bi neko mogao upravo tog dana da jamči da upravo tog dana neće biti državnih udara, prodora u kosmos i dramatičnih otmica, ili da tog dana neće u finalu svetskog prvenstva u fudbalu igrati reprezentacija dotične zemlje. Samo u ovom poslednjem slučaju ne znam kako bi narečeni državnik izašao nakraj s gnevom svojih zemljaka, o čijoj blagodeti tako usrdno brine!“

IZ PRVOG I DRUGOG PROGRAMA JRT NA DAN 30. SEPTEMBRA 1978. OD 17.45 DO 23.20

Subota popodne. Prelistavam „Politikino“ nedeljno izdanje RTV programa. U koloni „TV 30. septembar – subota“ čitam naslove. Osim onih stereotipnih (*TV dnevnik*, *24 časa*, *Sportska subota*) naslovi emisija sa kratkim objašnjenjem malo govore. Pažnju mi privlači emisija na Drugom programu *Lično viđenje*: slikar i likovni kritičar Pavle Vasić. Gledam šta je na Prvom programu u isto vreme – ciklus „Premijere“: *Rahela*, američki igrani film. Šta gledati? Odmah do kolone „subota“ nalazi se stalna rubrika „Iz programa“. Ovog puta ima dva podnaslova, i fotografiju poznatog francuskog epizodiste Mišela Lonsdejla. Prvi podnaslov – „Franc Kafka“. Emisija o Kafki? Sigurno gledam. Kad? Vraćam se na program, nužno krećem od prvog dana u sledu, od „subote“, i pri dnu najave za 30. septembar nalazim kratku crticu: *Biografije – Franc Kafka*. Vraćam se na Prvi program istog dana: u to vreme ide snimak festivala zabavne muzike u Splitu – *Pesme Mediteranskih igara*.

Uzimam televizijski program dnevnog „Politikinog“ izdanja. Odličan je jer daje šira objašnjenja emisija. Čitam redom, na Prvom progra-

mu u 17.30 – TV *Dnevnik*, u 17.45 *Noć od paučine* (drama za decu, događa se jedne hladne noći na usamljenoj železničkoj stanici, u vreme rata... u ovim tragičnim okolnostima, između dva čoveka, bez njihove volje nesrećno suprotstavljenih rađa se ljudski odnos... Uloge tumače: Aleksandar Berček i Bata Živojinović. Tekst: Mirko Kovač. Reditelj: Miloš Radivojević). „Između dva čoveka... rađa se ljudski odnos“(!) Gledam na sat: 17.40. Palim televizor misleći na saradnike ove drame, Kovača i Radivojevića, i njihove prethodne knjige, drame i režije. Tačno: i jednog i drugog intrigira problem idealiteta ljudskih odnosa ali, šta znači „bez njihove volje nesrećno suprotstavljenih“? Dok spiker govori o vremenu „za danas“, iščitavam šira objašnjenja ostalih emisija. Na Prvom programu: 18.45 – peta epizoda humorističke serije *Troje pod istim krovom* (Krisi poziva na večeru Lojda, a Dženet i Džek odlaze u klub da tamo provedu večer), 20.00 – *Rahela* (drama o učiteljici koja se našla između svojih maštanja i iscrpljujuće mreže svakodnevnog života u jednom malom gradu. Uloge: Džoan Vudvord... Režija: Pol Njumen). U specijalnom grafičkom uokvirenju (koji označava udarnu emisiju programa datog dana) – snimka sa festivala zabavne muzike *Pesme Mediteranskih igara*. Na Drugom programu u 18.45 – *Savremenici: Oto Bihalji-Merin* (... zalagao se i zalaže za preispitivanje kulturnih vrednosti, istupao protiv evropocentrizma u umetnosti... Afirmisao je umetnost „naivnih“, samoukih, ali i umetnost naroda i narodnosti Jugoslavije. Scenario i režija: Nada Ristić), 21.10 – *Lična viđenja*: Pavle Vasić (četvrta emisija iz ovog ciklusa posvećena je slikaru i likovnom kritičaru koji već blizu tri decenije iz dana u dan procenjuje stvaralaštvo svojih savremenika na novinskim stupcima. Autor i voditelj: Milan Vlajčić). Specijalni okvir na ovom programu je dat francuskom filmu posvećenom poznatom književniku Francu Kafki. Po „Politikinim“ obrazlagачima televizijskog programa (prirodno, u saradnji sa televizijom), ispada da su udarne emisije za 30. septembar „snimak sa Festivala zabavne muzike“ i „film“. No, gledalac se mora odlučiti koju će emisiju gledati jer obe počinju u isto vreme. Za sada, što se mene tiče, „udarno“ interesovanje za današnji program počinje već u 17.45, upravo za nekoliko trenutaka kad se spot o „Simposanu“ (nameštaj vranjanske industrije) završi.

Prvi program: 17.45 – *Noć od paučine*, drama opštih mesta. Ne prepoznajem Kovača, ni Radivojevića. Sve deluje prepoznatljivo. Živojinović i Berček solidni sve do trenutka kad otpravnik vozova (Živojinović) zaplače pošto je predao uhapšenika (Berček) vlastima. Prizor uplakanog oca pred detetom koncentriše uopšteno zbivanje – bližavanje dva čoveka oprečnih položaja u vihoru rata – u sudbinu čoveka koji pred nevinim očima svog deteta nikad neće moći dovoljno smisljeno da objasni zbog čega čovek radi svog opstanka mora drugog čoveka da ugura u nemilost, u smrt, i kako to da trenutna razlika u položajima deli ljude na „izabrane“ i „smrtne“.

Drugi program: 18.45 – *Savremenici: Oto Bihalji-Merin*. Staro lice. Veoma. Tekstura lica koja se ne zaboravlja. U pozadini bogata biblioteka. Utisak *Noći od paučine* se nastavlja: nešto od teskobe susreta sa „smrtnim“ u čoveku. Susret sa dičnim, pametnim, senzibilnim čovekom, ali i starcem – čovek koji je bliži kraju od mene, od koautora ove emisije, od mnogih gledalaca. Upravo zato se njegov iskaz pažljivije sagledava... Govor o naivi. Ako je istina „da sve ima kraja“ za mene je večeras više istina da se jedan kraj može odložiti – govorom o lepom... Da li zaista ima bilo čega naivnog u umetnosti kad su starost, godine, ono što nije nimalo naivno i po „naivce“, i po njihove ostrašnjene poklonike? Bihalji se seća svog života i rada u Nemačkoj. Govori o Oskaru Kokoški. Spominje umetničke manifeste. Sjaj u njegovim očima zaiskri u časovima sećanja, i čini se, u tim časovima kao da se sudbina „pomerila“ vrativši kompas na putanju koja ne zna za godine, koja nema kraja... Bihalji koga znam, Bihalji koga tek otkrivam... Ako se ni budućnost ni smrt ne mogu sa tačnošću predvideti, dobro je što se može upriličiti susret „mladog i starog“, „sećanja i svakodnevice“, „filmske snimke i prezentne televizijske slike“, „govor o lepoti i naslućivanje smrti“. Dobro kao što je svaki epilog dobar jer je izvan onog protagoniste koji odlazi zauvek izvan vidokruga „globalnog sela“, ili je bar na putu da ode... I ove večeri su negde umirali starci blizu televizijskog ekrana. A njihovi mladi želeli da sve to bude samo scena iz filma ili bar svečarski objavljena smrt u televizijskim vestima.

Prvi program: 19.15 – EPP. Spot o udobnim ležajevima. „Simposan“. Krete za odmor, za ljubav – i smrt. Sasvim prirodno.

Prvi program: 19.30 – *TV Dnevnik II*. Papa na odru. Venecijanac, nepunih mesec dana na tronu Vatikana. „Zvali su ga papa koji se smeje“ – čita spiker. „Nagla smrt“. „Svet šokiran...“ Treći put večeras, 30. septembra – motiv smrt. I o lepoti života heroja, poklonika umetnosti, dostojanstvenika.

Prvi program: 20.00 – *Rahela*. Neuroze. Strah od smrti. Osamljenost. Sećanja. Frustracije i kompenzacije. Sećanja na prve traume. Strog otac. Otac koji pravi mrtvačke sanduke u podrumu porodične kuće. Porodica kao grobnica. Sećanje na viđenog mrtvacu u očevoj radionici. Miris formalina, amonijaka. Skrivanje od očiju autoritativnog oca u nov, prazan mrtvački sanduk. Otac pronalazi ustrašenu Rahelu... Grdnja oca i nerazumevanje majke za njen totalni strah: od ovog života i prisutne smrti. Onanija umesto seksa „udvoje“. Strah od odraslog muškarca. Majčin strah da ne ostane sama ako joj se ćerka uda. Strah od dodira. Blizu smrti.

Drugi program: pet minuta „uhvaćene emisije“. *Lična viđenja*. Pavle Vasić u ateljeu. Milan Vlačić ga upravo pita kako je uspeo „da ostane dosledan sebi i zadrži realizam u slikanju“. Svetlost pada na sagovornike loše: jake senke prave po licu Vasića brazgotine prolaznosti, već mnogo toga pređenog i proživljenog. Govor o sinu, o mladosti, o novom stilu kome se priklanjaju mladi. Utisak se stapa sa dokumentarcem o životu i radu O. Bihalji-Merina. Dva zaslužna čoveka naše likovne umetnosti u poodmakloj dobi govore o umetničkim odrazima ovog sveta, a kamera na njihovim licima otkriva samo „starost oblika“ i „čežnju za prevladavanjem istrošenosti formi i sadržaja sveta“, sveta kome su dali svoje najbolje godine i svoja najbolja dela. Davno, u jednoj „drugoj slici sveta“, o čemu sada još samo pričaju.

Drugi program: 20.40 – *Sportska subota*. Špica sa naizmeničnim kadrovima brzih sportova (slalom, automobilska trka „Formule 1“) i usporenim kadro-

vima lepih sportova (skokovi u vodu, umetničko klizanje, gimnastika). Lepota ljudskog tela. Mladost. Čistota. Najbolje godine. Rizik sportiste večeras mi se čini kao viteška proba za odluku sudbine: dokle biti mlad. Kako ostariti – i doкле živeti... Da li ovaj dični alpinista može uopšte ostariti? Kad ostari on, ostaricu i ja. Prosti zaključak za opis „proste“ televizijske identifikacije: čovek na televizijskom ekranu je tim bliži gledaocu ukoliko je bezimeniji i manje zvezda (suprotno od identifikacije putem filma!). Pritiskam dugme: Prvi program.

Prvi program: nekoliko minuta snimci sa festivala zabavne muzike. Voditelj: Jasmina Nikić i Saša Zalepugin. Nikićeva kao i uvek savršena: i po izgledu, i po dikciji... Prisećanje na njenu koleginicu iz studija i vrsnog spikera i najavljiivača – Gordanu Boneti. Ima tome već nekoliko godina kako je nema na televizijskim ekranima, ali njen lik i boja glasa žive na priredbama koje prenosi TV Zagreb. „Skačem“ ponovo na Drugi program: u sportu je spas.

Drugi program: 20.47. Neki čovek koji liči na sve ali ne na sportskog novinara. Problem stvaranja televizijske miteme: svi sportisti su zdravi, govor o zdravlju je vitalan problem – svi sportski komentatori su vitalni po liku, iskazu i gesti. Ipak, ovaj bledunjavi čovek govori o tako vitalističkoj sportskoj disciplini kakva je džudo. Potom izgovara doslovno: „svi građani su lovci...“ Ne znam ko je taj čovek (nisam videla telop, ni najavu njegovog imena), čini mi se da govori nedostatan, bezrazložno... Tupo gledam u sliku. Ili to „slika sveta“ prolazi mimo mene? Ostajem na kanalu Drugog programa. Čekam film o Kafki. Ili Kafka čeka mene?

21.55 – *Biografije: Franc Kafka*. Snimljen na osnovu „Pisama ocu“ iz 1919. Ponovo o autoritativnom ocu, na noć 30. septembra. O ocu koji je sâm izvor straha iako je strah nešto manje od očeve veličine, a mnogo više od veličine ovog sveta iz kojeg i večeras neke ustrašene kćeri i sinovi stavljaju dušu na žrvanj dok gledaju televizijski program. Kad neurotično postaje kreativno? Ima li Lakan pravo? Da li ipak Frojd u mnogo čemu ostaje neprikosnoven? Fleš-bek i u ovom filmu otkriva tragove trauma. Ovog puta je to sećanje na prve more, na snove o zagrobnom životu u kojima je dodir sa lepom, poželjnom ženom ostvarljiv tek u mrtvačkom sanduku. „Nije se ženio...“ – ide glas komentatora filma. „Moj život se završava kao neisceljena rana“ – kaže Kafka u pismu upućenom ocu... Sekvenca o starom, bezimenom groblju Jevreja. *Off* glas komentatora koji govori o jidišu i odsustvu gramatike u ovom jeziku. Odsustvo gramatike – odsustvo pravila. Odsustvo pravila u životu – „moj život je kao neisceljena rana“ ... Opet sekvenca grobnice iz koje se kao iz lavirinta ne može izaći. Lepa crnka, mrtvački sanduk, venčanica. Junakinja iz *Rahela* stapa se sa Kafkinom vizijom žene. Tako se dve neurotične ličnosti večeras, putem televizijske komunikacije, spajaju u par ljubavnika. Par mrtvih ljubavnika. Par nepostojećih ljubavnika. Filmska slika je odraz jedne prošle svakodnevice, a njen prenos televizijskom tehnikom nadražaj više u doživljaju Bazenove „mumije promene“. Medijski vampirizam: kako tematski (sekvenca Kafkine „ljube“ u mrtvačkom sanduku) tako i vampirizam poruke u dijegetičkom srazu sekvence viđene u *Raheli* (Rahela kao devojčica u mrtvačkom sanduku nad kojim se nadnosi njen otac) i tek sagledane sekvence u *Francu Kafki* (Kafka se nadnosi nad mrtvački sanduk iz koga ga „nevesta“ povlači ka sebi). A pri tom, osećanje zadovoljstva što ovo specifično, televizijsko osećanje dele svi oni koji su te večeri gledali i *Rahelu* i *Kafku*.

Prvi program: 22.50 – *Šahovski komentar*. Svetozar Gligorić komentariše prekinutu partiju Korčnoj–Karpov. Simpatično Gligino lice u ovim kasnim sati-

ma osenčuje senka umora. Gliga govori tečno i razgovetno i još jednom potvrđuje sposobnost da šarmom koliko i iskazom prikuje gledaoca za televizijski ekran. Pominje trzavice na meču u Bagiju, i famoznog Zuhara... Sve to kazuje sa nehajno prekršenim rukama, stojeći ispred šahovske table. Tabla crno-belih polja pod informacijama o eventualnom parapsihološkom dejstvu jednog od konsultanata ovog meča i akumuliranim utiscima o prethodno viđenim emisijama – naliči na polje stalnog, permanentnog šah-mata. Šah-mata u kome se stiče slučaj više nego promišljena odluka – i koji je zato podesan za igru „života i smrti“ ... Gligorić završava objašnjenje partije opaskom da obojici igrača ova igra znači „sve i svja“ u njihovom šahovskom životu. I u njihovoj životnoj karijeri – misle gledaoci ove kasne subotnje večeri.

Na kraju televizijskog programa 30. septembra, u poslednjem prizoru televizijske slike, steklo se značenje sagledanog programa: na šahovskoj tabli našla su se dva tabora „permanentnih“ saigrača, saigrača Sudbine i Života – likovi Rahele i Franca naspram ličnosti Ota i Pavla. Igrači uistinu nestvarni (Rahele, Franc) i igrači u životu već blizu nestvarnosti (Oto, Pavle). Par igrača koji u umetničkim oblicima pričaju o svojim tegobama (i kreativnim – Franc!), i par igrača koji strasno govore o umetničkim oblicima kao o pronađenom smislu postojanja koji ih je čitavog života držao u zanosu, snazi – iz čega i danas, na izmaku fizičke snage crpu damare sreće.

Večeras kasno, pred samu ponoć i neki „novi televizijski dan“, čini mi se da se i stvarnost izvan okvira televizijskog ekrana koliko i ova, televizijska stvarnost, odvijaju u stalnom šah-matu. I najobičniji gledalac i najneobičniji (televizijski hroničar) dobijaju od televizije koliko to hoće – i mogu. Baš kao u dokumentarcu čijim smo formama prisustvovali dva puta ove večeri – potrebna je izvesna kreativnost da bi se ponuđena Stvarnost posvojila.

Nema sumnje, da sam krenula u program s nekom drugom emisijom (ili nekom od parčadi Kovačeve drame), teme straha i smrti bi bile na kraju ucelinjene u nešto drugačijem vidu ili bi možda i izgubile prioritet u konotiranju. Prvi trenutak u praćenju televizijskog programa koji iskoči kao „momenat prve napetosti“, dramaturški rečeno, predupređuje doživljaj i narednog bloka programa kao što narečeni momenat prve napetosti određuje svrsishodnost toka radnje u drami.

TEKST O TELEVIZIJI KAO SPOT NA DAN 4. SEPTEMBRA 1978.

„Stranac pred televizijskim ekranom, koji između četiri zida satima ,guta' vizuelnoauditivne informacije – to je za sociologa modernog industrijskog društva vjerovatno jedna od najzahvalnijih tema. Jedno je

bosim nogama zagaziti u planinsku rijeku, a drugo je osmotriti tu istu rijeku iz aviona kao modru vijugavu liniju. Jedno je doista biti u društvu i svijetu, a drugo je dobijati vijesti o njemu koje nam kao dio općeg spektakla nameću sredstva masovnih komunikacija. Stoga sredstva masovnih komunikacija i mogu da postanu – ma koliko to paradoksalno zvučalo – suštinske ‚smetnje na vezama‘, na vezama između individue i svijeta, individue i društva, između Čovjeka i Čovjeka. A ove smetnje i umnožavaju, između ostalog, usamljene ljude.

Današnji samotnici ne tumaraju ulicama, još manje nekim pustolinama, dakle u prirodnom dekoru. Oni satima zure u jednooko sobno čudovište koje svijet pretvara u spektakularni niz senzacija. Sociolog je ovom prilikom želio samo da zakuca na njihova zatvorena vrata.“ (Esad Ćimić: *Usamljenik pred TV ekranom*, NIN, br. 1452, 5. novembar 1978, str. 29).

Igrom slučaja naznačeni tekst Esada Ćimića ušao je u široko polje *mass media*, pa i televizijskog, dan ranije no što datum ovog popularnog magazina kazuje: onog istog dana kada su čitaoci NIN-a, a ostrašnjeni televizijski gledaoci, imali priliku da vide *TV esej* (Studio Sarajevo, autor i voditelj: Kasim Prohić, režija: Velja Stojanović), emisiju koja može pobuditi svakovrsne misli o fenomenu televizijske komunikacije ali zasigurno potpuno oportune razmišljanjima Esada Ćimića. Koincidencija nastala brzinom distribucije štampe – da istog dana čitamo „kako zurimo u sobno čudovište a ne tumaramo pustolinama, dakle, u prirodnom dekoru“, a naveče gledamo televizijsku emisiju koja pokušava da pronikne u tajnu svrhovitosti umetničke interpretacije prirode – dovodi ne samo takozvanog čistog televizijskog gledaoca na zaključak da će večno biti onih koji veruju, i onih koji tumače veropoklonstva. Vernici očas nađu dobru izliku („sociolog je ovom prilikom želeo samo da zakuca na njihova zatvorena vrata“) da učine odu Humanizmu izoštravajući svoj pesimistički pogled na sve ono što je moderno a tehnološko. Oni, zapravo, izjednačavaju poruku medija sa porukom života: osobenost jednog oblika komunikacije tumače tek kao hir nekog životnog poriva građanina-konzumenta i, stoga, najčešće ispuštaju iz vida intelektualca a obraćaju se mislima i osećanjima prosečnih. Iz tog razloga, oni koji razgrađuju lažne mitove veropoklonstva najteže uklanjaju skramu oko „svete“, umetničke komunikacije koju bi navodno trebalo „po sebi“ da sadrži svako praćenje medija (pri čemu umetničko postaje zadovoljstvo, a forma preko koje dopire to umetničko – izvor uživanja): uveriti ljude da novi medij ne čini našao ni već postojećim medijima, ni umetnosti a ni svakodnevicu, trpeljiv je posao vičan samo onim najvitalnijim zagovornicima „stilizovane“ stvarnosti, i ove nasušne, životne.

To što se podesilo da citirani tekst Esada Ćimića bude na neki način uvod u televizijske filozofeme za dan 4. IX 1978, učinilo je da se emisi-

ja *TV esej* doživi u prvom redu kao upitnik za proveru sopstvenih razmišljanja o televiziji. U tome ima dobra po tekst *Usamljenik pred TV ekranom* pa ga je strasni televizijski gledalac protumačio kao svojevrstan spot koji reklamira razmišljanje jednog samotnika (bio proizvođač te reklame, sociolog, filozof ili naprosto usamljena komšinica). Tako, fenomenolozi, a stalni televizijski gledaoci, po čitanom tekstu i gledanoj emisiji očas su se prisetili Huserlovih razmatranja na temu slika-predmet koje ima za stanovište da slika-predmet prethodi slici kao umetničkom delu i da se primalac „internacionalno“ okreće od slike-predmeta ka nečem drugom, odnosno, ka slici – umetničkom delu. Dok u Čimićevom objašnjenju doživljavanja televizijske slike dolazi do nasilnog rascepa slike koja jeste i slike koja bi mogla da bude, u *TV esej* se upravo taj rascep razmatra, dovodi u sumnju. Spot o razmišljanju jednog samotnika u fenomenologa je ušao u okvir „sveznanja svakodnevice“ u kojoj i *TV esej* ima ono dejstvo „koje očekujemo mi sami pred televizijskim ekranom“.

„RTV TEORIJA I PRAKSA“, BR. 13, ZIMA 1978, STR. 147–162.

ČEŽNJA ZA DODIROM

Dok Dragoš Kalajić govori upravno u televizijsku kameru svoja opažanja o uzrocima i posledicama opadanja moralnih i umetničkih vrednosti XX veka, njegov TV uprizoren iskaz dopire do gledaoca i u nešto začudnijem vidu no što ga informacijski fon Đurkovićevog kadra na prvi pogled nudi. Naime, studijska inscenacija svedena na dva globalna vizuelna akcenta (slajd, i ispred njega voditelj-komentator) dovodi nužno do pojačavanja gledaočevog interesovanja upravo za odnos ova dva vizuelna objekta, pri čemu se i ljudska figura ogledava kao svojevrsni komentar slajda, koliko i sam slajd (uveličan u visini ljudske figure) „potpomaže“ vizuelnoj karakterizaciji voditelja-komentatora. Ovu spregu studijskog oneobičavanja „jednom za svagda završene umetničke slike“ putem slajda i vizuelne predstave „jednom davno snimljenog komentara“ (serija ne ide uživo) pojačava dobra režijska došetka Dejana Đurkovića da se komentator u datom trenutku izgubi iz TV prizora, ostavljajući tako nadalje slajd „da se samim sobom vizuelno obrazlaže“ uz prisustvo *off* glasa voditelja-komentatora. Ulazak Kalajića u vizuru novog slajda – snimljen u ameriken planu – pojačava utisak da ono što vidimo i čujemo (a čujemo mnogo više toga nego što vidimo) ponajviše ima smisla za „figuralni“ akcent kompozicije Đurkovićevog kadra¹. Tim pre što pažnja gledaoca ostaje na komentatoru iz razloga što njegova figura fizički ometa zornu percepciju konkretnog slajda: gledalac vidi od slajda ono što mu Kalajić, odnosno Đurković, dozvoljava. No, ne može se reći da se time smisao upotrebe slajda obezvređuje, jer se koncepcija projekta *Ogledalo XX veka* zasniva na ideji da jedan čovek kazuje svoje opservacije o životu, svetu i umetnosti pa tako i svekoliki vizuelno-odrazni instrumentarij ove serije (slajdovi, intervjui, dokumentarni zapisi o muzejima i centrima svetske kulture) podležu načelnoj tezi – u prvom planu je autor, čovek koji tumači svoja ubedenja. O dejstvu tako uvećanog, predimenzioniranog habitusa jednog televizijskog lika (neuobičajeno za naše prilike!) mo-

¹ U nedostatku televizijske interpunkcije potpomaže filmska: „Ameriken ili američki plan je prizor u kojem se vidi jedna ili više ljudskih figura od temena do kolena, pa ljudski element preteže nad ambijentalnim“ – dr Dušan Stojanović: *Montažni prostor u filmu*, Beograd, 1978, str. 22.

že se atelezijski suditi svakojako, ali budnom oku televizijskog hroničara ne može promaći čisto televizijska dobit ovako ucelinjenog TV prizora.

Zapisano za vreme emitovanja druge epizode, 21. februara 1979: Govor o umetnosti. Reči, reči, reči... Slajdovi dopunjavaju smisao Kalajićeve opservacije. Govor o figuraciji. Od svega, najviše se vide njegove šake koje govore same za sebe, a za tezu – važna je figuracija... Dok ulazi u prizor na pola svog teksta, televizijski lik Kalajića razgrađuje se na šake, glavu, odelo. Njegovo odelo „kao obučeno“ deluje pred slajdom... Šake imaju vizuelni prioritet, nemirne su, predstavljaju najmobilniji deo strukture. Ulazi čas prekrštenih ruku (jedna ruka skriva drugu šaku), čas zamišljen sa šakom na bradi, ili otvorenom šakom (uperenog prsta) ukazuje, podupire svoju ideju o potrebi figurativnog izražavanja. Često stisnutom šakom, u sukcesivnom zamahu, pođe prema kameri, odnosno gledaocu: kao da želi da izazove na dvoboj ljude suprotnog mišljenja i istovremeno čvršće veže za sebe istomišljenike... Njegove šake su nedefinsane, ni lepe, ni ružne. Bez bora, fleka, vena. Poput bokerske rukavice nemaju biografiju: u funkciji su napada i odbrane od nepoverljivih; od slabijih; onih čiji su umni i fizički refleksi sporiji; od ljudi manjeg obrazovanja, lošijeg ukusa... To je boks: boks sa slajdom, boks sa tuđim idejama, boks sa vizuelnim, boks sa nelepim... Šake same, negde među ljudima i idejama... Poigrava se šaka – i izgledom. Nudi verziju lepog i zgodnog momka. Jednu šaku koketno drži u džepu a drugom učiteljski doobjašnjava svoju „poruku civilizaciji XX veka“... Obe šake dendijevski na kukovima, manekenski postavljenih nogu... gestika lepih manira, uz obilje podataka o lepom. Služeći se stilom slobodnih obrta on skače sa teme na temu, sa problema forme na problematiku „šta ostaviti budućim generacijama“... Reči (šake), reči (šake)... Opaske poput Makluanovih dosetki... Pokret šakom tvori najzбудljivije trenutke emisije čime se potire značaj promene ritma zamenjivanjem slajdova. Kolotečina se pokretom lakše razgraničava na valjano i bespredmetno. Tempo nenamerno usporen: Kalajićeva gestika (u studiju) biva uočena kao presudna po doživljaj cele emisije... Mi osećamo zev, brisani prostor pred čudovišnim primerima opasnosti koje Kalajić ističe (prioritet mašina nad čovekom) i on se kakvim-takvim smislom upotpunjava samo i izravno vezivanjem za čulnu, borbenu igru Kalajićevih šaka...

Mrtvozornost studija. Tišina, samoća, i hladnoća koju je teško prevladati... Uperena svetlost otkriva Kalajićevu senku kao skup prototipova: senku njegovog tela u „gangsterskom odelu“ prepoznamo kao virtuelno telo skinuto sa neke manekenske piste. Jedino njegove šake nemaju pozajmljenu, kodifikovanu senku iz drugih medija, i stvarnosti tuđe televizijskom jeziku. Senka šake sve vreme traži svoj smisao sučelice pred okom kamere takmičeći se sa senkama uočenih prototipova i značenjem primirenih šaka visoke konotacije bradate Mona Lize Marsela Dišana (Marcel Duchamps)... Zamrli gest bradate Mona Lize čiji smisao Kalajić nemilice bombarduje i rečima – i šakom. U osnovi, oba para šaka doimaju se kao predmetnosti same sebi dovoljne koje poseduju „nemi jezik“ – dok se ne konfrontiraju u prizoru i na taj način pošalju informacijsku, „gramatičku“ poruku...

Svako televizijsko prikazivanje ljudske ruke daje upravo onakvo značenje kakvo je Vera Horvat Pintarić pripisala rukama Leonardove Mona Lize – „Prikazana bez žila i nabora, bez osobenih pojedinosti što ih otkriva koža, osjenčena i meko položena na drugoj ruci, ona je slikarski živa ili životno nestvarna. To je naglašeno glatka, gotovo gumena ruka (...) Odatle iznenadni dojam rasplinuća i raspadanja, dojam gotovo lešinskog tona Leonardovog sfumata, a u njemu vlada slika nestvarnih i gotovo nabuhlih ruku“.² U televizijskom prizoru koža poprima upravo jedan kvalitet „sfumata“ koji nivelirše one karakteristične mrlje i brazde koje inače filmska projekcija pojačava (bore, mladeži, graške znoja, fleke, strije, kapilari). Ono što pokreće televizijskog gledaoca da se čulno veže za lik na televizijskom ekranu je pokret te nedefinisane epiderme pročišćene od personalnih pečata. Ako zaista nešto može dati karakter čoveku koji se u fokusu televizijske kamere nađe 2–3 minuta, onda je to pokret te „stiroporne“, „gumenaste“, „drapkaste mase“ koja u TV prizoru gradi šaku, vrat ili mišicu. Cela mitologija televizijskih zvezdi počiva na ostvarenju idealiteta pokreta tih otkrivenih, nezštićenih delova tela pred okom televizijske kamere. Zato televizijske zvezde strogo vode računa da deluju što materijalnije – da im osmesi, rukovanja, način sedanja i sedenja, pripaljivanje cigarete ili naprosto tapšanje drugog čoveka što više sličje gestici nemarnog, opuštenog, zdravog čoveka. Računaju: to je ono pravo. U tome se često preteruje pa takve zvezde štrče u TV prizoru jer se svesna nemarnost lako čita kao zamena za prirodnost, ili naprosto kao kamuflirano loše raspoloženje u vreme snimanja, odnosno emitovanja.

No, biti prirodan nije isto što i biti televizijski veštastven. U tom smislu, možda najnegovanija izmišljotina televizijskih praktičara – da televizijska kamera otkriva čoveka onakvog kakav je u životu – otpada na sreću svih onih koji danima službeno gledaju TV program. Jer, da je tako, kako kaže spomenuta poslovice, šta bismo sa onom vrstom TV zvezde koja škrtari i u osmehu i u pokretu, čak štaviše koju godinama vidimo do pola (najavljivačice, spikeri). Mića Orlović je bio popularan i u vreme kad mu niko nije znao visinu, broj cipele, ni način kako seda za spikerski sto. Očigledno je da se televizijska komunikacija ostvaruje kroz stilizaciju³, kroz medijsku preradu podataka iz stvarnosti. Ljudska figura pri tome trpi najviše promena: odlike jedne personalnosti se pred televizijskom kamerom pomeraju: ono što je u stvarnosti na jednom čoveku rogobatno, u TV prizoru će biti funkcionalno, ono što je zanimljivo na čoveku u stvarnosti u TV prizoru ne mora izgledati ni za-

² Vera Horvat Pintarić: *Gioconda u Sizifovu naručju*, „Start“, br. 235, str. 68–71.

³ O stilizaciji je u nas pisao Sava Trifković, *O prirodi televizijske komunikacije, problemi dramaturgije*, „RTV-teorija i praksa“, 8/77, zanimljivo ali i nedosledno: „Na televiziji nužno gledamo interpretaciju stvarnosti a ne stvarnost samu (...) Ona ne prima, ona odbacuje kao sebi strano telo, svaku stilizaciju, težeći potpunom, sveznačenskom govoru, jednakom životnoj praksi, stvarnosti...“

nimljivo ni vredno pažnje. U fokus televizijske kamere od čoveka uđe pre svega i najviše ono što je zajedničko svim ljudima u stvarnosti: glas, koža, odeća. Kad se ova veza ko „pravilo trojno“ pokretom dopuni, dolazi do ostvarenja *TV lika*. Pokret, učinjen ili neučinjen (s name-rom denfovan) ima odlučujuću ulogu u razrastanju snage delovanja čoveka sa televizijskog ekrana.

Nekom vrstom montaže unutar kadra pokret vezuje glas i odeću datog čoveka: koža biva dovedena u ravan metafore. Elektronska koža tek u pokretu označava čulno za stvarnosno mirisno, toplo, ljudsko. Ako ima mesta metafori u televizijskoj slici⁴ onda taj naziv može jedino poneti ovaj trenutak „vaskrsavanja“ ljudske kože fokusiranim pokretom koji dopire preko „rampe“ do gledaoca kao ispoljena čežnja za dodirrom: čežnjom za dodirrom sopstvenog tela koliko i čežnjom za doticanjem tela drugog čoveka u okolišu TV kamere. Metalizirana slika u okrilju domaćeg ognjišta ne biva time toplija niti srce gledaoca zbog tako specifično očuljenog doživljaja ubrzaniye kuca: u duhu gledaoca nalazi se meta u koju ova metafora udara. Kome je stalo do dodira i van sopstvene sobe za televizijski boravak tome će i televizijska slika čoveka biti bliskija i podatljivija za ostvarenje dodira preko rampe. Ljudi smanjenog čulnog, pa tako i duhovnog aktiviteta, prirodno stvari, baviće se tek površinskim oznakama TV uprizorenja tamo nekog čoveka (komentari – bio je na televiziji, kakav je..., izgledao je ovako i ovako, govorio je ovako i ovako i sl). U raskolu televizijske slike na glas i odeću leži jedina opasnost poimanja televizijske stvarnosti. Nažalost, tome često i uporno podležu i televizijski hroničari.⁵ Slušati, i gledati, a ne prepoznavati sebi slično telo (od krvi i mesa) koje se bori da prevlada neminovnu svedenost svojih čula sa mogućih pet na nasušna dva (vida i sluha) – znači ne poznavati sopstveno telo, ni telo najbližeg. U tajni odgonetanja učinka elektronskog „sfumata“ na pokret ruke jednog spikera koji nehajno uzima papir na kojem je odštampana vest godine – leži sav čar ovog medija. Iz vrlo prostog razloga: spiker živi koji trenutak i posle pročitane vesti. Ili, kako bi to naše babe pri tom izmudrile – „nek ga Bog poživi, pa će sve biti dobro...“

⁴ Slobodan Novaković je uputno pisao o televiziji kao „nemetaforičkom mediju“, *Televizija kao dokument*, „RTV-teorija i praksa“ 6/77 (...) Montaža, bez koje se ne može zamisliti jezik filma, nema presudnu ulogu kada je reč o jeziku televizije.

⁵ Pristup doveden do apsurdna, čitamo ovih nedelja u listu „Oko“ gde se objavljuje u nastavcima knjiga Džeri Mandera (Jerry Mander) *Četiri argumenta za ukidanje televizije* (koja uskoro izlazi u izdanju kuće „Otokar Keršovani“), sa sledećom preporukom: „Za razliku od svih dosadašnjih knjiga o televiziji, u ovoj njen autor prvi put dokazuje da se taj medij ne može izmijeniti. Njegove negativnosti su prirodne samoj tehnologiji i toliko su opasne – kako za zdravlje i razum gledalaca, tako i za ljudsku okolinu i demokratske procese – da bi se televiziju trebalo zauvijek – ukloniti!“

OD GESTUALNOG DO SPORTSKOG

Da je dejstvo ljudskog dodira veštastveno u televizijskoj komunikaciji, rečito pokazuju sadržine (ne sadržaj!) spotova koji predstavljaju nezaobilaznu tačku svakog televizijskog programa. I najpovršniji gledalac može se s lakoćom dosetiti da svaki reklamirani proizvod prođe kroz šake reklamera ili se bar reklamer „očeše“ telom o predmet. To upućivanje tela na dodir s predmetom koji se reklamira ide naoko do apsurdna pošto se sadržina reklame na neki način luckasto odlepljuje od sadržaja... Recimo, proba se kvalitet kuhinjskog ormara tako što se na njega nežno, nežno stavljaju kuhinjski predmeti, glača i čisti prašina – sa razvučenim osmehom od uva do uva, miluje glatkoća površine, ushićeno otvaraju i zatvaraju vratanca bezbroj puta itd. Ali, svo ovo doticanje „sanduka za ostavu kuhinjskih predmeta“ i u novopečenom televizijskom gledaocu brzo stvori povoljan kôd za razumevanje poruke spota: nešto je dobro ukoliko uživamo probajući ga! Naravno, ukus ormara se ne može osetiti grizom da bi se uživalo u kakvoći površine, ali je sasvim prirođeno dramaturgiji spota da se predstavi čovek kako „grize ivicu vratanca“ da bi se ilustrovala otpornost „Marlesove“ kuhinje pod dejstvom para zdravih ljudskih zuba.

To očuljenje predmeta obujmljivanjem, milovanjem, mirisanjem, grizanjem, gledalac doživljava pre svega kao poticaj da pruža i prima telesna uživanja e da bi bio kao reklamirani predmet „koji usrećuje, donosi radost i udobnost svim ukućanima.“ Jer, značenje uspešne reklame ide za tim da navede gledaoca da kupi – da bi uživao. Nimalo slučajno, oznake uživanja predstavljene su slikama prirode (sunce sija; zrela jabuka sa bezbroj vodenih kapi; zelena, gusta šuma; izvori čiste vode; gajevi puni hladovine; bašte u cveću; livade pune stoke; pijace bogate jesenjim voćem i povrćem). I kad se reklamira novi tip francuskog kreveta onda je to iz razloga – da bi se što strasnije grlilo. Kad se pojavi novi proizvod za zaštitu ženskih ruku onda je on kao stvoren da izazove prijetnosti osobe koja ga upotrebljava – njime se nežnije pomiluje dete, mužu se brže dotrči u zagrljaj. Reklama bombona za decu po pravilu u deteta koje ih slasno jede pojačava potrebu za druženjem sa ostalom decom sveta, a reklama novih proizvoda trikotaže okupi celu porodicu da isprobava džempere da bi se potom svi razbaškarili u domu svome trčajući jedno drugom u zagrljaj, u krilo. Vino poznate marke se uvek pije da bi neko drugi sagledao uživanje na sopstvenom licu i blagonaklono pustio uzdah olakšanja da se izabralo ono pravo.

Natuknice dragosti u televizijskoj reklami iskazane kroz potrebu dodira ruke svega što je novo, prpošno, mlado, zdravo i lepo proširuje se često čitavim sekvencama u kojima celo telo pokazuje zdravlje, mladost i lepotu. Po nepisanom kodeksu to su oblici sportskog nadmetanja koji u najblažoj formi imaju značaj hotimične dečije igre u grupi (doda-

vanje lopte po novom itisonu). Zatim, tu su reklame u kojima uživanje počiva u kupovini igračkaka koje nalikuju sportskim rekvizitima, ili se sportskim rekvizitima odrasli igraju igre radi. I u jednom i u drugom primeru sportski rekviziti vode „takmičare“ u slučajne rezultate (kocka se lako složi s kockom, strelom se uvek pogodi usred mete, balon – leteći tanjir se pusti tek toliko da bi se lako rukom ponovo uhvatio). Shvatajući značaj igre u grupi po zdravlje čoveka, dramaturzi spotova insistiraju na prikazivanju namerene igre s takmičenjem – sporta – u svim mogućim situacijama koje ispomazu efikasnijoj prodaji predmeta ili usvajanju ambijenta koji se nudi (npr. putovanja). Kombinacije koje proizilaze iz kontrapunktiranja sportske igre i komentara, prednjače u tome, pa se u spotovima nemilice skija na vodi i snegu, igra tenis, pliva, izvode skokovi u vodu, vozi spust, jaše, kliza u parovima, juri u bobu, igra košarka, vozi u formuli 1, itd. Prikaz sportske igre u ovoj vrsti reklama zauzima dve trećine trajanja spota u celini tako da se reklamirani predmet samo inkorporira u tok sportske igre (reklama „Coca-cola“, „Pepsi-cola“, cigareta „Marlboro“). Globalna poruka takvog spota glasi: lepo i zdravo za telo je ono što i duh navodi na prestiž, takmičenje. Iako je gledaocu sasvim blizu pameti da mu stvaraoci spotova nude šarenu lažu o proizvodu u kome proizvođači često prodaju rog za sveću, to niukoliko ne umanjuje uživanje u idiličnim prizorima jakih i zdravih ljudi svih uzrasta koji se bave sportom jer „koriste prave proizvode“. Verovatno iz tog razloga poznati sportisti pristaju da reklamiraju proizvode potpuno periferne po značaj njihovih sportskih rezultata i uopšte u vrlo maloj vezi sa sportom kojim se bave. Tako smo videli da najpoznatiji fudbaler sveta – Pele, zdušno ispija bocu „Coca-cola“ da bi uspešnije igrao fudbal glavom, a našeg Parlova kako prska pazuh deodoransom, da bi sa lepom devojkom prošetao parkom.

Uloga sportiste kao simbola idealnog spoja „čoveka koji prirodne, telesne potrebe da okuša, dodirne, uživa, iskazuje i potrebom da telo vesno podvrgne kanonima napornog sportskog treninga pri kojima telo još više vapije za odličnim proizvodima jela, pića i odeće“, ukazuje na mnogo ozbiljnije postojanje specifično televizijskog poimanja odraza čulnih zadovoljstava no što se to može brzopotezno zaključiti. Telo sportiste u okolišu televizijske kamere je uvek nešto više od nasušne registracije „čoveka koji se bavi sportom“. Ono je podatno oku televizijske kamere jer mu vidljive napore dok postiže rezultate (grčenje lica, zatezanje mišica, znojenje, prskanje arkade) stilizuje, čisti od pukog realizma, odražavajući samo špiceve tog ostrašljenog telesnog kazivanja – konturu tela u zamahu. Zato se znoj na licu dizača tegova doima pre kao dolepršale biserne kapljice sa zrele jabuke iz nekog spota no kao mutna, slankasta kapljica koja se sliva niz bradu duž tek usećene bore. Krv iz arkade boksera više slični mlazu nekog tamnog soka no pravoj, naturalistički crvenkastoj krvi. Ovakav začudni doživljaj tela sportiste predupređuje i sama kodifikacija sportskog ponašanja: retko je videti

sportistu koji prostački obično otire znoj sa svog tela ili boksera da ikada tapka krpom okrvavljenu slepoočnicu. Čvrsto, očuvano telo sportiste, bez znakova starenja i vidljivijih obeležja moguće bolešljivosti (grip, zubobolja i sl) u elektronskoj slici postaje uzorkom *telo – TV star*. Ako uopšte ima razloga imenovati glavnu televizijsku zvezdu onda bi bezimeno telo sportiste bilo ona zvezda kojoj se svi dive ali koju teško podržavaju. U prvom redu zato što se ova TV zvezda ne služi jezikom (govorom) da bi informisala. Govor sportiste je govor njegovog tela čiju gramatičnost osećamo samo kao izraženu originalnost od časa ulaska u sportsku igru do njenog završetka. Istini na volju, informacija o delanju sportiste jeste rezultat koji je postigao (bio on ostvaren pojedinačno i jednovremeno ili ekipno i sukcesivno), ali osim te suve informacije o tome šta dati sportista može, do gledaoca dopire i mnogo slojevitija informacija o tome kako to sportista dopire do visokog rezultata. Sportski rekviziti na isti način propuštaju veliki broj informacija koje utiču na završno primanje poruke. Najpre, to je odeća sportiste koja u televizijskom prizoru predstavlja najupadljiviji vizuelni akcent. Sekundaran po značenju je sportski teren na kome dati sportista rasprostire svoje telo, i svoju odeću. Iz tog razloga, u spotu se sportski teren metaforično upotrebljava (na automobilskoj pisti formule 1 utrkuju se kutije margarina) dok se sportska odeća uzima kao metonimijska odrednica (fudbalski dres je uvek fudbalski dres). Treći element govora sportiste je rekvizit koji mu pomaže da dosegne rezultat: zatečen između tela (sportska odeća) i situacije (teren) kazuje ponajviše kako se telo savlađujući prostor produžuje, kako širi svoje senzorne mogućnosti na čistu predmetnost (gimnastička sprava, bokzerska rukavica, teniski reket, fudbalska lopta, vrpca koju atletičar preseca na cilju).

Nabrojena tri elementa nemog govora tela sportiste u delanju utiču na izbor plana i rakursa u realizaciji prenosa sportskih događaja. Od vrste sporta razlikovaće se i način komentaranja, tumačenja odlika tog nemuštog jezika. U srazu komentatorskog očitavanja naglas šta dati sportista upravo čini na terenu i onog kako realizator prenosa hvata sportistu u naporu postizanja rezultata – leži ključ za odgonetanje tajne zbog čega sport uz spot predstavlja najtelevizičnije kazivanje. Fenomenološki, i u spotu i u televizijskom prenosu sportskog događaja odlučujući faktor identifikacije gledaoca sa zbivanjem unutar prizora je pokret tela koji ni najprecizniji komentator, ni najduhovitiji trik-majstor spota, ne može okarakterisati, odnosno ponoviti. Ta nedostatnost u opisu sportskog (TV komentatorstvo), odnosno, u inkarnaciji sportskog (spot sa sportskim uzorkom) i nije ništa drugo no brisani prostor „pisma“ ostavljen konkretnom gledaocu da ispiše između ponuđenog sadržaja (odvijanje prenosa, spota) i interpunkcije tog sadržaja (komentatorstvo, trik-majstorstvo spota) ličnu, individualnu čulnu opasku o učinku datog pokretnog tela sportiste na sopstveno biće.

KA TELEVIZIJSKI LEPOM

Da bi doprli do smisla pokrenutog tela u sportiste, realizatori prenosa sportskih događaja prolaze svaki put tegoban izbor između onoga gde postaviti kameru i onoga koliko uopšte uhvatiti od okoliša u kome se dati sportista kreće. Jer, nije sasvim isto prikazati igru fudbalera „Ajaksa“ i fudbalsku igru na jugoslovenski način.⁶ Dok u stvarnosti jedan sportski rezultat duguje osobenostima jednog sportiste izražene u kvalifikativima (igrao je izvrsno, tako se bori pravi sportista, izuzetno dobra borba itd), u televizijskom prenosu dobro igrati ili izvrsno se zalagati znači jedino nešto ako se to dobro i izuzetno doživi kao individualni telesni iskaz konkretnog sportiste. Iz tog razloga, i kod isprobane postavke kamera za vrstu sporta, odnosno tipa igre jednog sportiste ili ekipe, realizator sa sigurnošću ne može znati šta će prenos doneti: do kakvog će sve značenja doći televizijski gledalac. Nepredvidljivost načina zapisa sportske igre i televizijskog hroničara dovodi u stalno iskušenje u procenivanju udela realizatora-režisera. Kakve sve asocijacije izaziva jedan televizijski prenos sportskog događaja može ilustrirati *zabeleška učinjena u vreme četvoročasovnog prenosa četrdeset devete automobilske trke u Monci, održane 10. septembra 1978:*

... Ako je košarka najtelevizičniji sport od svih sportova (mogućno je pratiti igru u totalu pa gledalacima utisak da sagledava celovito zbivanje na košarkaškom terenu) onda je automobilizam vrsta atelevizičnog sportskog nadmetanja pošto se ova sportska igra može pratiti isključivo u elipsama – preko nekoliko prostornih tačaka čije zbivanje kamera zahvata u trenu, ostavljajući gledaocu da ono preostalo voženje pistom zamišlja, podrazumeva... Da li je to sasvim tako? Da li isti parametri učestvuju u proceni televizičnosti sporta koji se odvija u zatvorenom, odnosno na otvorenom prostoru? Da li svi spotovi na otvorenom terenu podležu istim komunikacijskim procenama?

Postoje grupe sportova koji zahtevaju sličnu postavku kamera. U gruboj podeli, to bi se u prvom redu odnosilo na takozvana zbirna, ekipna takmičenja: fudbal, odbojka, hokej na travi, hokej na ledu, ragbi, rukomet, vaterpolo, košarka. Na isti način, dubl-takmičenja kao što su boks, tenis, rvanje, karate, mačevanje – potražuju jedinstvenu kamermansku mrežu. Pojedinačna nadmetanja (gimnastika, umetničko klizanje, skokovi u vodu, skok u vis, skok u dalj, skok s motkom, dizanje tegova) zahtevaju takođe slična, jedinstvena prenosna rešenja. A pojedinačno takmičenje u nizu kakav je automobilizam, konjički sport, pli-

⁶ Moma Martinović, vrsni režiser-realizator prenosa sportskih događaja, u intervjuu datom „TV novostima“ (br. 698, str. 8–9) kaže: „... Ja mislim da Englezi fudbalsku igru prikazuju bolje od nas. Ja, recimo, smatram da Englezi igraju televizijski fudbal (...) Televizijski, znači da se nešto uvek dešava unutar kadra. Kod njih lopta ide na krilo, krilo vuče, ubacuje u centar, svi skaču, šutira se glavom. A kod nas, Bleki, ili bilo ko, muči loptu, vraća je nazad, pa napred, i kameraman mora da šeta. Nema prave akcije a fudbal je akcija, sport je akcija. Za šta je akcija kod nas prijemčiva? Ja sam siguran da mi košarku prenosimo najbolje u Evropi. Zato što ima akcije.“

vanje, veslanje, jedriličarstvo – podleže specifičnom tretiranju i prostora za sportsku igru, i mini-radnji koje obavlja takmičar.

Očigledno je da prostor za igru (bazen, dvorana, pista, hipodrom, stadion) nameću osnovne norme prenosivosti totala zbivanja... Manji a zatvoreni prostor lakše se televizijski savlada, ali fudbal se teže prenosi od rukometa koji se igra na otvorenom prostoru, dok je rukomet u dvorani lakše prenositi no tenisko takmičenje. U razgrađivanju problema prostora sportske igre dolazimo do vertikalne podele u kojoj se grupe sportova prožimaju pa tako i stvaraju još specifičnije kodekse televizijskog uokvirenja: hokej na travi nije isto što i hokej na ledu, a nadmetanje u brzom klizanju je televizijski slično atletskoj trci na stadionu. Mešovita takmičenja u okviru jednog sporta (tenis pojedinačno i u parovima, odnosno u mini-ekipi; pojedinačno umetničko klizanje i u jednom paru; kajak i deseterac u okviru veslačkog nadmetanja), doprinose sagledavanju problema televizijskog prenosa jednog sportskog događaja kao sebisamosvojnog, krajnje interdisciplinarnog zbivanja u kojima raspored kamera učestvuje na moguće, idealno prenošenje totala sportske igre, ali ne i odlučujuće... Ono zbivanje koje kamera objektivno ne može da osvoji nadomešta televizijski komentator...

Kasnije, po izgledavanju nekih drugih sportskih događaja, vratila sam se na ovu zabelešku otkrivši pored nedoslednosti i podrazumevanja, i prazna, „tamna“ mesta. Ali, ne zato što se problematikom sporta putem televizije bavim od juče, već upravo iz razloga što duže vremena tragam za ključem kojim bih najfunkcionalnije otvorila sistem za kategorizaciju sportova po stepenu njihove prijemčivosti za televizijsku obradu, odnosno prenos. No, sve moguće sheme koje sam primenila (po temama: osnovni sport i njegove podvrste u konfrontaciji sa ostalim vrstama; po sadržaju: domet – skok u vis, borba – boks, cilj – trčanje; po vrsti: pojedinačno, u grupi i ekipno takmičenje; po formi: otvoreni prostor, dvorana, stadion) nisu donele ništa bitno novo od onog što se u zabeleški u vreme odigravanja „Monce“ iskristaliziralo kao predlog za razmišljanje... Problem je očigledno bio zatran vantelevizijskim instrumentima: pokušavala sam silom da znanja iz stvarnog sportskog događanja i iz sportskih leksikona primenim na već proverenu tezu o čisto televizijskim vrednostima sportskog u prenosima sportskih događaja. I stoga, sheme su visile, a tamna, prazna mesta zjapila su dovlačeći u svoja nedomišljena sredstva i formalne parametre (kako i koliko dati sport zaprema na TV ekranu toliko i toliko odsto, koji je sport najtelevizičniji i zbog čega i sl). Zabluda u koju može upasti svaki ostrašnjeni pobornik oblasti koja se prikazuje „na“ televiziji – kao što je to moj slučaj sa sportom – osvetila se tako da sam ponovo morala preispitati stav da li televizija vrši preradu sadržine zbivanja (ne sadržaja!) čak i u oblicima tako visoke kodifikacije kakav je sportska igra, pomerajući sadržinu datog zbivanja jezikom sastavljenim iz niza permanentnih „ovaploćavanja ljudskih dodira“. Prethodni odeljci („Čežnja za dodirom“ i „Od gestualnog do sportskog“) nastali su upra-

vo kao potreba da se pokaže i iskaže teškoća nalaženja pravih formulacija za tako varijabilnu, čulnu konstantu televizijskog prizora. Stoga, ukoliko ima smisla pisati o sportu kao o televizijskoj temi, onda je to u najboljem slučaju moguće ako svaku sportsku disciplinu putem televizije shvatimo kao propustan, višeznačenjski komunikološki obrazac. Obrazac čiji smisao nastaje u odnosu sa ostalim tačkama dnevnog programa: u doticaju ostalih televizijskih oblika susretanja dodirom, počev od najmanje televizijske značenjske jedinice, spota, do razgovora u studiju *tête à tête*. U tom smislu, sportsko u mojoj sistematizaciji problematike ostvarenja televizijske komunikacije ostaje prioritetan lakmus za ispitivanje njenog uspostavljanja i delovanja. Vertikalnim rezom u habitus svekolikog televizijskog programa može se dobiti kategorizacija televizijskih pojavnosti koje kauzalitetom idu od sportskog ka televizijski čulno autentičnom: ka lepom.

I. DUEL ČULA

1. BOKS (borba u rukavicama)
RVANJE (provera snage telom o telo)
MAČEVANJE (dvoboj na oštrici mača)
2. ŠAH (bitka duha = telo naspram tela)
3. RAZGOVOR U STUDIJU (voditelj : gost – duel tela : duel duha)
KVIZ (telo : obrazovanje)

II. LEPOTA ČULNOG IZRAŽAVANJA

1. GIMNASTIKA (lepota pokreta stilizovanim čulnim aktivitetom)
UMETNIČKO KLIZANJE (gimnastika na ledu lepih igrača)
BALET PUTEV TELEVIZIJE (baletsko kao „slasno čulno“)
TV ESTRADA (telo + glas = dopadljivo, poželjno telo)
TV NAJAVA (frizura + odeća + dikcija = prijatnost)

III. TELOM KROZ VREME

1. AUTOMOBILIZAM (posvojenje prostora brzinom mašine)
KONJIČKI SPORT (dva, združena tela – sinhronitet čula)
JEDRILIČARSTVO (brzinom vetra do čula)
KAJAKAŠTVO (veslo u reci – zasecanje čulnog prostora)
2. SINJSKA ALKA, LJUBIČEVSKA IGRE (spot o fešti borbe tela s vremenom)
3. TV PUTOPIS (od brda do brda, od naselja do naselja, od čoveka do čoveka, od čula do čula)

IV. OD JEDNOG TELA DO DRUGOG

1. FUDBAL (lopta + jedanaest tela = pola stadiona ili stotine hiljada čula u zajedničkom aktivitetu)
VATERPOLO (podvodni lov tela i vodeni rukomet)
ODBOJKA (preko mreže do nečije šake)
HOKEJ NA LEDU (ledeni fudbal „na male goliće“)
2. KOŠARKA (mini stadion = maks. telesni doticaj tela)
3. TV SLET (proslava „Dana Mladosti“; televizija u pozorištu, televizija u cirkusu)

V. TELO U PROSTORU

1. TRČANJE (atletsko telo napada vreme)
SKOK U VIS (telo se produžuje vertikalno)
SKOK U DALJ (telo se izdužuje horizontalno)
BACANJE DISKA (predmet kao produženo čulo)
2. JADRANSKI SUSRETI, IGRE BEZ GRANICA (televizijske, atletičarske fešte)
3. TV PRIREDBE („Magnet“)

„RTV TEORIJA I PRAKSA“, BR. 14, PROLEĆE 1979, STR. 147–158.

O KALEIDOSKOPSKOJ TELEVIZIJI ILI ŠTA U STVARI TELEVIZIJA STVARNO RADI NARODU

Dok okrećete kaleidoskop, tu materijalizovanu, oprostorenu šarenu lažu, ono što vam prvo pada u oči je ograničenost prostora u kome staklići jarkih boja izvode svoju igru simetričnih figura – bezizgled. Rastojanje između osovine, centra kaleidoskopske izlomljene kružnice i njenih oktogonalnih strana, pri svakom okretu ostaje isto: samo raspored količina novousredsređenih staklića biva uočen kao obličje promjenljivosti, kao inovacija, kao odlika „propusnosti“ strukture za primanje neke nove, i ne geometrijske figure. Čar gledanja u kaleidoskop svodi se na traganje za onom varijantom figure koja će se najviše udaljiti od početne figure upravo po poimanju njenog „na nov način svladanog zatvorenog prostora“. Tempo okretanja kaleidoskopskog valjka postaje brži kad se pričini da je na vidiku varijanta koja će „ukinuti“ centrifugalnost prostora i svođenje njegovih ivica na „puku“ granicu sa prostorom van domašaja gledaočeve ruke. Pri tom, lepota pojedinih varijanata (sklad spoja veličine, oblika i boja staklića u svakom pojedinačnom isečku, i njihov međusobni odnos) izaziva osećanje permanentne nedostatnosti. Gledalac teži da razruši tek ispostavljenu figuru uživajući samo za trenutak u novoj varijanti pošto mu teskoba oktogonalnog prostora „ide na očni živac“. Novim ucelinjenjem staklića gledalac dobija samo novi raspored sadržajnih elemenata kaleidoskopske strukture: forma (oktogonalni prostor sagledan kroz mračnu komoru kartonskog valjka) i sadržina (iz date geometrijske figure ka navedenoj varijanti) ostaju u potpunosti iste. Figura u novoj varijanti biva čitana kao produžena slika iste poruke. Vizuelna neuroza se pojačava: gledalac prelazi preko značaja gotove figure i pažnju usredsređuje na samo nastajanje, razrastanje oblika. Ali, kao u vicu o uverljivosti prizora fatamorgane, upravo ta težnja da se kaleidoskopski *perpetuum mobile* zaustavi, odvodi masu staklića u za trenutak nepretpostavljenu ali istovremeno i jedino moguću varijantu. Prave inovacije u kaleidoskopskoj slici i nema. Novi pokret rukom (s desna na levo ili s leva na desno – svejedno) pokreće isti put bezizglednosti: nova varijanta = staro čulno, vizuelno nezadovoljenje. Nova varijanta šarene laže = stara varijanta njene tajne. Za decu ravna lepoti samoj, odraslima jednaka mehanički penetriranoj iluziji.

Gledaoci našeg televizijskog programa dele zaludnu aktivnost gledaoca kaleidoskopa u prisustvu emisija takozvanog „mozaičkog tipa“. Emisija, kojih je svakim danom sve više u programu a koje se međusobno razlikuju tek po „boji“ i „veličini“ staklića (po tematici osnovnih numera), emisija za koje postoje podaci da su u samom špicu popularnosti. Zaista, kakva je bitna razlika između jednog *Nedeljnog popodneva*, *Beogradske hronike* ili *Vikend programa*? Ili, između *Vikend programa* i *Subotom uveče*? Ima li uopšte razlike u načinu informisanja u nabrojanim emisijama? Koliko jedna drugu oponašaju oponašajući dobro isprobani ključ „od svega po malo – narod voli promenu“? Rečju, da li se politička vest iz *Nedeljnog popodneva* razlikuje od one izrečene u *Beogradskoj hronici* i, nadalje, od one iz *Dnevnika*? Ili, da li se upotreba zabavno-muzičke numere u *Vikend programu* razlikuje po čemu od one iz *Nedeljnog popodneva*? Nema nikakve potrebe stvarati famu: i *Nedeljno popodne* i *Beogradska hronika* i *Vikend program* imaju u svom sadržaju, u osnovnoj strukturi, istovetne elemente: zabavno-muzičke numere (u beogradskoj produkciji + narodne pesme) + političke vesti + vesti od opštedruštvenog interesa (sportski rezultati, meteorologija, dometi festivala, dostignuća kulturnih i naučnih radnika). Istini za volju, *Vikend program* je već posle nekoliko emisija odstupio od dnevno-društveno-političkih informacija ali mu je zato srodnost sa emisijama koje počivaju na mozaičnoj dramaturgiji „s malo muzike i priče u studiju se može provesti i po nekoliko časova“, očigledna. Na isti način, to što *Beogradska hronika* ima kao osnovnu, uopštenu numeru „sve o Beogradu“, ne čini ovu mozaičnu emisiju posebnijom, niti manje oveštalom.

Sindrom mozaičnog mišljenja – postavljanja svih ideja u jednu horizontalu – leži pre svega u bolešljivosti organizama naših televizijskih kuća koje već hronično leče svoje bolesti (išijas emocija i ideja!) lekovitom travkom zvanom „bolje gladiti nego buniti“. Ruku na TV ekran: da li u emisijama kao *Nedeljno popodne* ili *Beogradska hronika* iko nalazi išta više od *osećanja pijeteta* za zbivanja u studiju koja „uživo“ predstavljaju ovo naše „danas i ovde“? Nema nikakve sumnje, a ni razloga velikoj ljutnji: dovođenjem u žižu jednog televizijskog zbivanja raznorodnih životnih pojava čini se nezahvalna usluga svim „numerama“ koje grade konkretnu mozaičnu emisiju. Ono već poslovično voditelja ovih emisija – „a sad ćemo preći na (...)“, „prelazimo na (...)“, „prešli smo na (...)“ – ne znači ništa drugo do nesvesno potcrtavanje veštačke spone dve teme koje ne idu jedna uz drugu, koje ni logikom a ni prirodom stvari ne proizilaze jedna iz druge. Jer, vest o važnom političkom događaju ne može ići uz preporuku novog singla Zorice Brunclik, odnosno, to što ova pevačica peva posle jedne takve vesti znači i da je političnost te vesti „pevljivog karaktera“ i, naravno, „sva u duhu narodnom“. I obrnuto: zabavno-muzička numera pre i posle razgovora o važnim pitanjima (nesnabdevanja glavnog grada osnovnim prehrambenim artiklima kao mleko, buter, kafa, itd) ne samo da poništava važnost teme

o kojoj je reč, već nivelirše i dolazak gostiju u studio na puko koketovanje u odnosu „ljudi odgovornih društvenih funkcija – televizija“. Mešanje svega i svačega, pravljenje salate od životnih prilika i neprilika u jednom omeđenom (studijskom) prostoru, snižava u gledaocu znatiželju i dovodi ga u stanje tuposti i nezainteresovanosti „za sve živo što je izvan televizijskog ekrana“. Televizijska komunikacija je jednosmerna i ta jednosmernost je izrazito lišena čulnog dejstva.

Kroz formu „mozaika“ televizija postoje u neku ruku idealno informativna, toliko da od suvoće verbalnog dela informacije pucaju dati tematski „iseći“ po šavovima, i kao po nekom (ne)scenarističkom pravilu, „baš“ na muzičku numeru(!). Ovako društveno-politički „ozračena“ data muzička numera gubi od svoje prirodne funkcije da zabavi (pa tako i čulno veže gledaoca) već joj oblande studijskog razgovora pridaju čisto ilustrativan fon u smislu „a sada malo pop muzike na svetski način“. Gololepe pevačice, tamnopusi igrači, šljokice i perje iz zapadnoevropskih televizijskih studija u ravni značenja kazuju mozaiku *Nedeljnog popodneva* ili *Vikend programa* sledeće – „gledajte kako je u svetu sve prpošno, seksi, na nivou, uzbuđujuće i zadržavajuće osvežavajuće“. No, ne može se reći da uzorci naših pevača, igrača, balerina i manekena „stasaju međ verbalne informacije siromašnije i bledunjavije“. I naša zabavna i pop muzika sasvim lepo odvlači pažnju od informacija o zagađenosti glavnog grada ili od problematike školske reforme. Valjda iz tog razloga *Beogradska hronika* završava svoje emitovanje pompeznom hit kompozicijom, pa je tako Tina Turner umnogome učinila da se kraj ove emisije dočeka optimističnije. Umilno, pevljivo saobjedinjavanje svih verbalnih informacija u jednoj mozaičnoj emisiji ponajviše govori o nečistoj motivaciji šta se zapravo želi jednom takvom celinom. Naoko višeslojna, „mozaična emisija“ briše granice između važne i hotimične informacije, pa se sloj rekreativnog (sačinjen od muzike, igre, mode, sporta, meteoroloških izveštaja, festivalskih dometa itd) nameće kao vrhovni i odlučujući za razumevanje i jednog *Nedeljnog popodneva* i jednog *Vikend programa*. Stoga, nikakvo čudo što se tekstovi pop pesama doživljavaju kao najangažovaniji, najosmišljeniji blok verbalnih informacija u čitavoj emisiji. Tim više što je gestika popularnih pevača i igrača naglašeno erotizovana, očuljena, pa iskričavost telesnog aktiviteta u pevača-igrača izaziva u gledaocu sve one primarne želje za uživanjem, koje naravno uključuju i ceo korpus prointelektualnih zadovoljenja (identifikacija sa „živošću“, „pokretljivošću“, „mladošću“, „zdravljem modernog čoveka“ – „čoveka moje civilizacije“).

Mrvice oštroumlja ove civilizacije date kroz pevačko-igrane slogane u „mozaiku televizijskih numera“ pre označavaju granicu kaleidoskopskog viđenja sveta, pa tako i prisutnog oblička civilizacije („naše danas i ovde“) no što radni naslov dramaturgije ovih emisija zagovara. Mozaično u emisijama kao *Nedeljno popodne* pretvara se u lavirint šarolikih

zabavno-muzičkih tačaka koje vode istom centru – suvoj, verbalnoj informaciji koja u najboljem slučaju ostvaruje smisao svoje centrifugalnosti u iskazu o zemljotresu ili novoj pobjedi jugoslovenskog boksera na međunarodnoj sceni. Rastojanje od zabavno-muzičke numere do vesti dana, odnosno, društveno-relevantne-političke vesti, saradnici ove tobože mozaične emisije prelaze na manje ili više uspješan način, ponajviše u zavisnosti od lične domišljatosti voditelja, spikera ili gosta u studiju koji svojim učešćem valjaju rastojanje od „centra“ do „svetske muzike“ što brže mogu... Ali, baš kao u kaleidoskopu, to rastojanje je nepromenljivo pa je i učinak ovakvog jednog televizijskog maratona ravan znanom i postojećem cilju. „Sve po malo – malo za sve“ – postaje u našoj interpretaciji surogat „slobodnog“, „maštovitog“, „rizičnog“ beleženja stvari i tvari koje se tiču našeg televizijskog gledaoca. Štaviše, gledaocu se istovetne informacije nude na isti način i u emisiji kao *Dnevnik* i u emisiji kao *Nedeljno popodne* (i čitači vesti su često isti!). Istini na volju, u *Dnevniku* još ne postoji društveni katalizator kao što je šarmantna Nela u zagrebačkom *Nedeljnom popodnevu*, ali ni tu ne treba biti sasvim decidan u zaključivanju(...)

Da se kaleidoskopskim načinom mišljenja u našem televizijskom programu manipuliše, dotura i potura gledaocu sfera ideja i emocija kao sfera „probirljivog“ i „olakotnog“ rečito pokazuje jezik kojim se govori u ovim emisijama. Ako ne voditelj, onda pozvani gosti u studiju govore jezikom fraze „koja ubija“, ako ne gosti onda to ilustruju tekstovi koje čitaju spikeri ili ono što novinari čitaju kao svoje zapažanje o dnevno-političko-društvenim pitanjima. Kao da neko hoće ili, kao da se nekom mora da običan ljudski sastanak posvećen povećanju plate (ličnog dohotka), jezički tako prenese da posle izgovorene ili pročitane dve reči čovek ispred televizijskog ekrana izgubi svaku volju da se bije sa frazama i titularnim nazivima koje izgovaraju njemu slični habitusi (fiziološki, naravno).

Zabeleženo 6. aprila 1979, u vreme emitovanja „Beogradske hronike“: Ba- ne Vukašinić, kao i uvek lakogovorljiv, brzopotezan, visokoparan. Sve u svemu, skoro idelan za ovu vrstu televizije. Pokušava nemoguće – da jasno i glasno pita „Jel’ volite Beograd“, ili „Doktore, a šta sad?“, ili „Nemate grejanje, pa kako se zagrevate?“ Ali, njegovi gosti (a i saradnici) odgovaraju u smislu – „Postoji potrebna infrastruktura...“ Reči, reči i reči – rogobatne, neosmišljene, nepotrebne. Pravo odrođavanje čoveka od svog maternjeg jezika! Gde je pauza? Gde „rez“ između gomile informacija? Emisija ima zastrašujući tempo. Vukašinić skače od gosta do gosta, koji po pravilu imaju dva puta više vremena od njega, i sasvim polagačko na njegovo uspaljeno pitanje odgovaraju hladnokrvno birokratskom frazom à la „mi smo primili niz sugestija i razmatrali zaključke o...“ Da poludiš i izgubiš ono malo vere da ovi ljudi u privatnom životu (i na radnom mestu!) bar opsuju katkad ako već ne umeju da govore personalno. Pravi biser je razgovor Vukašinića i predsednika jednog kućnog saveta predstavlj-

nog kao predsednik stambene jedinice Mesne zajednice „Sava“. Razgovor o grejanju pretvorio se u ponavljanje slogana „po članu 22 samoupravnog sporazuma o investicionom održavanju cele opštine, veće etažnih vlasnika...“ Koji član, i čemu član – kad čoveka prosto pitate „kako se greje jedan deo stanovništva Novog Beograda“?! Od članova, zaključaka, predloga i sugestija u komunikacionom polju televizija – gledalac stvara se šuma neprobojnih fraznih lijana od koje se vidi tek nova kravata učesnika jednog takvog kaleidoskopskog posela.

Kakva sreća što jedan čovek a novinar „dobre, srednje generacije“ progovori o svom Beogradu kroz priču o Varoš kapiji na način starinski a razumljiv, prisan i ljudima koji u životu i predstavljaju zaista nekog Člana. Bila je to jedina dobit tog beogradsko-šestoaprilskog-televizijskog-popodneva.

Zagrebačko *Nedeljno popodne* (8. april 1979) počinje telopom koji predstavlja srce od kolača ili, kolač-srce (ko šta više voli) iz koga tek što je izrezano jedno parče „koje čeka na griz“. Gledalac koji se već nagleđao *Nedeljnih popodneva* pouzdano zna da će ga zagriz u ovo od srca televizije ponuđenog kolača odvesti u šećernu tampon-zonu televizijske zbilje (uživo, danas i ovde); bez velikog duhovnog izdatka i posebne čulne legitimacije, doći će ponovo do „hitmejkerke“ Blondi i njene nehajno očešljane kosice. Iako će nju ubrzo grubim rezom smeniti EPP koji reklamira šminku „Krke“ (po licenci, naravno) uz pripomoć sijaset lepuškastih plavuša, naš pasionirani blondaš lako ne zaboravlja onu nebržižljivo doteranu Blondi „na engleskom jeziku“ koja se kupu u iskricama sopstvenih anglosaksonski plavih očiju. Ukoliko nije postao pasionirani TV erotoman (što je vrlo naporno i teško) možda će se za trenutak setiti da je ova emisija pre neku godinu imala jednu golicavu, tako reći obnaženu tj. seksološku rubriku koju su, kažu, „braća gledaoci skinuli“ radi nepodobne tematike za jedno informativno-mozaično popodne. Zaista, od tog doba se u popodnevnu ništa bitno nije promenilo: sve su plavuše na broju, i Blondi po ko zna koji put. Osim što Nela Eržišnik tumači pokatkad „sredstva proširene reprodukcije“ ove Blondi koja po njoj „učinkom“ zamajavaju zatomljenog i malozainteresovanog gledaoca kolačarskog popodneva. Rečju hroničara televizije: u satiričnoj zameni vrednosti, preraspodela erosa „na tačkice“ označava jedini govor o ekonomiji sa kakvim-takvim pokrićem tog istog popodneva.

Kaleidoskopska televizija čini narodu razne (samo)usluge, i toga se ne boji glasno odreći, a ni otpevati. U to ime, zabeležimo jednu strofu šlagera koji je Arsen Dedić komponovao specijalno za emisiju *Kritična točka* (TV Zagreb), koja inače „informativno“, a takođe mozaičnom tehnikom, raspravlja o problematici gledaoci i televizija:

*Ja televizor u stopu pratim
najpre vesti onda sve zatim.
U svome svetu mi smo se stisli
i televizor za mene misli...*

Sasvim tako. Bez ironije, bez podsmeha, smrtno ozbiljno – koliko i numere koje ova kaleidoskopska pesmica „filuje“. I sve to dato nekoliko puta (mozaično!) u emisiji koja pretenduje da gledaocima približi suštinu televizijskog medija, upozna ih sa njegovom tehnologijom, razmotri razrast komunikoloških parametara po „već viđenom“ programu JRT. Ako nizašta drugo, ova naručena pesmica ostaće kao svedočanstvo jednog načina televizijskog mišljenja koje ima te smelosti da se u brk podsmehne gledaocu na njegovoj *stisnutosti* dok Ona, televizija, „za njega misli“.

DECI OD STIROPORA TREBA ODUZETI IZUMITELJE

Ima već skoro godinu dana kako poznajemo Voju i Sanju. Zapravo, kako smo zapamtili njihova lica, stas i glas. Voja i Sanja, protagonisti *Malog programa* (TV Beograd, urednik Olivera Pavić), tri puta nedeljno pre podne (premijerno) i popodne (reprizno) u okviru *Školskog programa* pokazuju vršnjacima, uz pomoć profesionalnih glumaca, poznatih ličnosti iz sveta sporta, nauke i kulture, „šta u životu šta znači i zašto je to važno znati“. U formi mini-lekcija tretiraju se prosti pojmovi kao „čovekovo zanimanje“, „čemu higijena“, „zbog čega treba znati bonton“, a ide se i do višeslojne problematike kao što je pitanje razvoja odraslih. Pri tome, ovo dvoje dvanaestogodišnjaka iskazuju onoliko senzibiliteta za pojavnosti koje komentarišu, koliko su izgleda sami po sebi psihofizički oboruzani. Naime, i pored više od stotinu puta pojavljivanja pred kamerama, ovo dvoje dece poseduje u ponašanju nešto što sasvim ne odgovara potrebi ovih petominutnih zapisa o životu. Kažem – u ponašanju – mada bi se to moglo zvati i „načinom glume“ jer to što izgovaraju ponajviše liči na bubalački naučen tekst. I devojčica i dečak glume glumu oponašajući visokoparnost dece – profesionalnih glumaca, kako u načinu postavljanja pitanja gostima tako i u pitanjima koja postavljaju jedno drugom.

Odmah treba reći da je televizijskom hroničaru teško govoriti o lozi dece-neglumaca u emisijama koje su po sebi mešovitog karaktera (i igrane i dokumentarne) pa se na neki način postavlja pitanje ima li smisla procenjivati nešto što može a i ne mora biti ono što se u klasičnom smislu reći naziva „uživljavanje u lik“. S tim u vezi, pominjanje punog imena i prezimena protagonista *Malog programa* čini se neprimerenim, tim više što se njihov rad podvrgava komunikološkoj proceni. Ali to da se ovo dvoje dece očigledno s naporom uživljava u likove dece-voditelja, navodi na potrebu da se ipak postavi pitanje zbog čega ovaj dečak i ova devojčica čine ono što čine pred kamerama. Pažljivom oku posmatrača ne može izmaći nelagodnost koja prati svaku pauzu

koja usledi između onoga što izgovore Voja ili Sanja. Štaviše, ne oseća se nikakva razlika između ovo dvoje dece u tome kako artikulišu reči, kako „traže“ akcent u rečenici-replici, kao ni u propratnoj mimici i gestici. Baš kao da su blizanci (a nisu) oni deluju kao teledirigovani mini-voditelji, tačnije, u njihovoj „telegenetičnosti“ se oseća nečiji rad – rad odraslih, svakako. Ali, koliko je tome doprinela televizijska ekipa na čelu sa rediteljem (Branka Bogdanov je najčešće reditelj) teško je utvrditi. Jer, gostovanje male Sanje u *Magnetu* u kojem je primala čestitke za stoti *Mali program* na onaj isti deklamatorsko-deklarativan način koji dobro poznajemo iz njene matične emisije, zaključivanje vodi na drugu stranu. Vrlo je moguće da ovo dvoje dece na isti način i u životu, van domašaja kamere, izigravaju važne i dobro vaspitane male osobe. U svakom slučaju, to što ovo dvoje dece uporno ostaje u programu (zbog čega uvek ista deca?) kazuje da je urednik emisije, odnosno, redakcija *Školskog programa* prezadovoljna učinkom njihovog rada.

Ne može se reći da ono što izgovaraju Voja i Sanja zvuči starmalo jer je tekst tako napisan (uopšte je teško pretpostaviti da ovo dvoje dece doda i jednu svoju reč ili kaže svoju varijantu rečenice). A tekst po sebi sadrži uglavnom prigodne asocijacije koje svako dete može lako shvatiti i tako problem koji emisija zagovara povoljno apsolvirati. Međutim, ono što ostaje kao otvoreni problem pored navedenih, jeste da profesionalni glumci u komunikaciji sa ovo dvoje dece podležu istoj lažiranoj glumi iliti „šmiri“, kako se glumačkim žargonom naziva „imitacija glumačkog lika“. Tako se, u emisiji pod nazivom *Gliša dobija šamar* (23. april 1979) ne zna ko je veći imitator dečijeg lika, Bora Stjepanović ili Voja i Sanja. A kad se deca, vršnjaci ovo dvoje, nađu sa njima u ravni ispitanika, onda se tek može uočiti razlika između dece i „dece“. U tom smislu bilo je tužno i gledati i slušati emisiju pod nazivom *Prvaci znanja kod predsednika Srpske akademije nauka* (12. februar 1979). Među četvoro nagrađene dece (šampioni znanja iz hemije, fizike, biologije i astronomije) možda se prirodom stvari i moglo naići na ponešto „starmali ton“ ako ni zbog čega drugog a ono što oni, prvi među sedamdeset hiljada takmičara, debituju i kao „veliki“ radnici i kao „uzorci dobre dece podobne da se pojave pred televizijskom javnošću“. No, ovoga puta oni koji je trebalo da utiču da deca budu što opuštenija i prirodnija, ispali su veći stranci u poseti kod Pavla Savića no gosti – nagrađeni đaci.

Primer jednog Voje i jedne Sanje nije usamljen. Decu od stiropora naša TV produkcija izbacuje redovno i u dovoljnim količinama da se već i deca pred ekranom pitaju, „a zašto su sva ta deca uvek tako pametna, fina i uzvišena?“ Jedan od najvećih promašaja naše produkcije u osmišljavanju odnosa deca–odrasli donela je serija *SOPZILJ* koju je prošlog proleća emitovala TV Zagreb i koju zbog njenih negativnih ko-

munikoloških rezultata vredi pamtiti. Da se ne zaboravi, citiraću *zabeleške posle pete epizode ove nadobudne serije*:

„Ako nekome hotimično zapinje jezik dok izgovara SOPZILJ – ne znači da način izgovaranja ove skraćenice predstavlja jedinu poteškoću u raspravi o ovoj emisiji. Naime, ono što se krije pod ovom skraćenicom nije ništa manje indikativno po mučnost utiska o seriji u celini. SOPZILJ znači Simpozijum o prirodi, zdravlju i ljepoti, pa, verovali ili ne, to je naslov koji bi trebalo da privuče decu, jer je to serija za decu, kako stoji u novinskim programima. Po onome što nam preporučuju urednici programa Televizije Zagreb, živimo u vremenu gde ni deca ne mogu biti ono što jesu, u svojoj biti, no deca svojih roditelja. Baš kao što im roditelji trče od jednog do drugog radnog skupa, konferišu, podosta razglabaju ali svoj istup za govornicom imenuju referatom podnetim na simpozijumu, tako i deca iz ove serije oponašaju odrasle u zvaničnom i, razume se, umnom govorenju o datoj problematici“. Zaozbiljno staju za studijsku, scenografsku govornicu, piju ustajalu vodu sa govorničke predikaonice, osmeju se kiselu ostalim učesnicima simpozijuma (koji smerno i distancirano prate svaku reč govornika), da bi kraj nečijeg izlaganja pratili onim tipičnim, konferencijskim aplauzom koji ne odobrava toliko izričaj govornika, koliko tetoše samu pojavu govorenja. O lepoti, o zdravlju, o prirodi, govori se na način televizijsko-dnevno-političke informacije koja je štura, opšte motivisana i, prirodom stvari, neznatno emocionalno obojena. Deca oponašaju i onda kada van studija govore o nečistoći sopstvene okućnice, dvorišta njihove škole, o neimanju sportskih dvorana, bazena, o otpacima koje ostavljaju stariji, o uređenju ulica i perivoja tek zavarošene sredina.

Obično ih kamera „hvata“ kraj nekog ekološki zagađenog ili nedefinisano oplemenjenog gradskog prostora gde deca jednom od glumaca-voditelja ove serije iznose svoja mišljenja o posledicama nemarnosti u zaštiti dečije sredine. Kao po pravilu, oni će u svojim kratkim izjavama po nekoliko puta ponoviti vratolomnu reč SOPZILJ, da bi na kraju uputili iskrene želje „za dobar rad i dug život našem SOPZILJ-u“. Deca, uzrasta od deset do četrnaest godina (barem im visina tela na to ukazuje), bez ijednog osmeha na licu, sva u ustrojenju da službeno potpomognu rad ovog simpozijuma, liče na onu starmalu, umornu decu kojoj je kreativnost mišljenja zasnava ubijena automatizovanim vaspitanjem po kome se zna šta i kako se govori. Ono što se po ko zna koliko puta zameralo iskazima odraslih u javnim nastupima (pa i pred televizijskom kamerom) – da se izražavaju frazerski prigušujući u načinu govora svaki damar individualnosti – ova dečija emisija ne dovodi u pitanje (kako se to po naslovu moglo pretpostaviti) već naprotiv vrši neku vrstu apologije depersonalizirajućem ponašanju.

Ne treba misliti da je bilo destruktivnih namera u scenariju Ivana Kušana ili u režijskoj eksplikaciji Tina Globočnika i doprinosima ostalih saradnika (scenograf, kostimograf, glumci, snimatelji). Ali, sasvim je sigurno da je napravljena i puštena u produkciju jedna dosta nastrana serija o deci. O našoj deci. U ovom času analize dospevamo do veoma osetljive tačke gde nam se sopziljovski fenomen otkriva u najmanje

dve sociološke ravni. U prvom redu, ova igrano-dokumentarna serija predstavlja decu svojih roditelja, što znači decu naše sredine, i nadalje, decu našeg televizijskog okoliša. Serija takođe prikazuje našu površnost u sagledavanju bumeranga takvog ponašanja i mišljenja. Umesto da simpozijum u televizijskoj seriji za decu bude mesto za razgrađivanje i demitologiziranje fame sastančenja odraslih i mode referisanja o stvarima koje se mogu bitko i jasno izreći jednom narodnom poslovičom, SOPZILJ predstavlja samozadovoljno, verifikovano društvance izabranih, dece koja služe formalnoj problematici koja opseada dokone odrasle. O tome kako deca reaguju na zagađenje, otpatke, pomanjkanje lepog, zdravog i prirodnog, ova serija tek u detaljima pokazuje. Takav detalj je nesumnjivo numera Zvonka Špišića koji u svakoj epizodi otpeva tematsku pesmu, i tu negde se oseti i formativno nešto od svežine i lakoće komunikacije koja je nužna u emisijama za decu.

Ova serija se može dopasti vaspitačima, roditeljima koji svoju decu zamišljaju onako kako ih prikazuje *farma SOPZILJ*. Možda ovo vreme zaista ima onakvu decu kakvu zaslužuje: otuđenu, devitaminiziranu, kojoj ni Popajev spanać ne bi vratio polet i snagu da se izbore za svoj svet, svet igre i slobode. Da nešto treba menjati, sigurno je: ponajviše u vaspitavanju odraslih pred TV ekranima. Moguća primedba ovome da deca-gledaoci ne primećuju ono što oštro oko odraslog brzo primeći niukom slučaju ne stoji. Upravo deca primećuju *najpre način kako se nešto radi* pa tek onda šta se radi. O tome bi psiholozi mogli dati svoju kompetentnu reč, no, izgleda da se povodom takvih kvazilepih ponašanja pred kamerom ne vodi mnogo računa u publicistici namenjenoj problemu „deca i televizija“, u kojoj je inače akcent dat ispitivanju retroaktivnih komunikoloških parametara (pitanje nasilja u crtanom filmu itd). Očigledno da se najosetljivije pitanje ostavlja po strani: šta sa decom ispred televizijskih kamera.

Da bi deci od stiropora trebalo pod hitno oduzeti izumitelje jasno je, ali izgleda da teledirigovana deca čvrsto drže svoja uporišta. Tako se već nekoliko nedelja prikazuje serija slična SOPZILJU-u – *Pionirski TV studio* (TV Sarajevo). U ovoj ambicioznoj seriji „mali“ televizijski novinari govore rečnikom „po izumiteljskom receptu nepedagoga“, bez osmeha na licu, ali zato sa vidnim umećem da „ekstravagantno“ drže mikrofona pod bradu svojih vršnjaka, ispitanika. Ko će gledati i slušati ove novinare kad postanu veliki, pitanje je na koje izgleda može odgovoriti vedrina dece koja se igraju u *Kockici* i *Magnetu*. Dok god postoje deca onakva kakvu vidamo u igri sa Brankom Milićevićem (koji više pazi kako da drži dečiju pažnju no što glumata odraslog, po cenu da pogrešno kaže koju reč ili da čitavu rečenicu „smandrlja“), i deca koja svoje učestvovanje u televizijskoj emisiji podređuju važnosti svog četvoronožnog ljubimca – dotle „nema zime za Eskime“, kako bi to rekao jedan od voditelja *Magneta*, Ljubivoje Ršumović. *Kockica* i *Magnet* pred-

stavljaju oazu mira i idealnog druženja TV odraslih i TV dece: vitalnost kojom zrače ove emisije dovoljna je da i mali i veliki gledaoci u velikom broju prežive virus *à la* sopzilj. I zato, kad smo u „TV novostima“ br. 744, u programu za nedelju, za 1. april pročitali sledeće – 10^h Popularna serija *Magnet*, koja je osvojila simpatije dece, završava se ovom emisijom. Ko zna, možda će se uskoro opet nastaviti? – ne samo da je bilo žao i deci i odraslima, već zasigurno i ženi koja je *Magnet* izmislila – Ljudmili Stanojević-Bajford. Pa, nadajmo se da ipak neke malene životinjice „na“ televiziji nisu tako zlobne zbog osobnog neučešća u *Mag-netu*: s Ljubom i Bojanom i vaškice bi umele da zборе kad bi htele!

TV POST SCRIPTUM

Bilo je negde oko 23.30, drugog dana po zemljotresu, šesnaestog aprila. Posle završene *Hronike Sterijinih igara* najavljiivačica Češljarov je uobičajeno mirno čitala program za sutra, za oba kanala. Još uzbuđeni vestima u proteklih četrdeset osam sati i oni koji su s pažnjom odgledali *Hroniku* bili su ne malo iznenađeni kada su među rekom kratkih najava začuli – ... u 18.45 iz serije *Gradovi* gledaćete „Kotor“, režija... Bila je to najčudovišnja informacija o posledicama zemljotresa na Crnogorskom primorju posle one koju smo u rano nedeljno jutro čuli na radiju. Bio je to najjači emotivni udar za Kotorane i one koji su ovaj grad voleli. Bila je to najzačudnija anti-vest svih audio-vizuelnih komunikacija ove zemlje, ovih aprilskih dana. A bilo je zaista teško poverovati da će uistinu, koliko sutra, trećeg dana po stradanju ovoga grada neko prikazati tek sređeni materijal o srušenom Kotoru. Poznavajući našu agilnost, a i sećajući se cele situacije, samo jedna mogućnost je dolazila u obzir: sutra ćemo videti Kotor onakav kakvog više nema. Sledeća misao je bila još poraznija: to verovatno i nije bilo na programu – „ma, sad su to ubacili...“

Tog ponedeljka na noć, posle svih ovih zbudjujućih pretpostavki verovatno samo hroničar televizije može doći na suludu ideju da potraži nedeljnik koji donose televizijski program da bi se uverio kako ga uši nisu slagale, a i da razuveri sopstvenu caku „da su to oni namerno stavili sada na program“. I kao u horor vicu samo druga pretpostavka obistinila se kao tačna. Već je počeo uveliko utorak a ja sam još uvek ostala nadneta nad otvorenom „Radio TV revijom“ br. 633 i „TV novostima“ br. 746 „belo“ gledajući čas u jednu čas u drugu kolonu programa za utorak, 17. aprila. Nigde nije bilo ničeg od „iz serije *Gradovi*: Kotor“. Pod vremenskom oznakom „18.45“ stajalo je u oba programa – „Nešto novo, nešto staro“, sa doobjašnjenjem „emisija narodne muzike (TV Sarajevo)“. Znači, ipak TV Beograd naknadno uvršćuje jednu epi-

zodu iz serije *Gradovi* jer je u danima neposredno po nesreći po kodeksu javnih komunikacija prirodno da se nađe neka manje zabavna emisija od emisije narodne muzike. No, tih početaka sedamnaestog aprila još je bilo teško shvatiti da će se te večeri kao televizijski *post scriptum*, kao važan dopis na listi posledica zemljotresa naći i snimak „jednom davno lepog grada Kotora“.

Sedamnaestog aprila ujutru, oni koji su novine kupili da bi saznali kako pristiže pomoć postradalima mogli su pročitati i da će se kao specijalna pomoć srcima preživelih davati „ponovo Kotor“. U „Politici“, na poslednjoj stranici, u gornjem, desnom uglu programa, kratko je stajalo: 18.45, *Gradovi*: Kotor (B), autor: Prvoljub Pejatović – TV Beograd. Anti-vest o posledicama zemljotresa potvrdila je svoje udarno dejstvo. I novine su donele uporedo dve oprečne informacije: fotografiju iz razrušenog starog grada Kotora i – predlog za uživanje u njegovim bivšim lepotama, u 18.45 na Prvom programu TV Beograd. Više nije bilo nikakve sumnje: u želji da bude „totalno“ informativna, televizija je doživela svoj komunikološki bumerang „a da toga nije bila ni svesna“. Ovaj EPP potez TV Beograd rastvorio je krvavo famu o „važnosti televizijske informacije“, u ime koje televizijski poslenici često prelaze preko normativa i etike, i televizijske est/etike.

Onaj ko je imao strpljenja i nerava da odgleda tu epizodu „iz serije *Gradovi*“ možda će imati štošta ovome da doda, jer i pre i posle „18.45“ program JRT je emitovao snimke porušene serije gradova na Crnogorskom primorju, među kojima je bio i Kotor. Ukoliko se nemoguće desilo na našem programu (radi čega imam opet lošu pretpostavku) da je neko pre emitovanja emisije dao bilo kakvo „prigodno“ objašnjenje ovakvog repertoarskog poteza – onda se zbio vanredni događaj u televizijskom programu, kasno popodne, na dan sedamnaestog aprila hiljadu devetsto sedamdeset devete godine.

„RTV TEORIJA I PRAKSA“, BR. 15, LETO 1979, STR. 151–163.

RASPUST

Leto je na izmaku. Prošle su letnje žege, letnji odmori – i letnja televizijska shema. Žege i nisu bile neke letnje a ni odmori bez televizije odviše dugi; ponajmanje je televizijski program od juna do septembra posedovao onu proskribovanu notu „oveštalosti“, kako već dve decenije televizijski novinari kvalifikuju vreme „razbibrige“ televizijskih poslanika između uveliko neradnog maja i zahuktalo poletnog septembra. Ipak, televizijske rubrike punile su i ovog leta žalopojke svojih pisaca, kao uostalom i svakog proteklog leta. No, ne treba odviše sumnjati da je TV leto '79 bilo u bilo čemu „oveštaliije“ no program koji gledamo van letnje sezone. Televizijski hroničari naprosto, u nedostatku nekog originalnijeg motiva za ukazivanje na slabosti našeg televizijskog programa, uzimaju čak i njegovo „skraćenje“ kao dovoljan alibi za jadikovku.

Ali, čak i da je televizijski program ovog leta bio bogat (ukoliko uopšte obilje kvaliteta krasi onih naših nekoliko preostalih televizijsko-oračko-radnih meseci), ne bi to dežurnim supervizorima sadržaja televizijskog programa bilo suviše na smetnji: oni bi i dalje kukumavčili nad nedostatnošću svežih informacija o ovome ili o onome – prebrojavali bi koliko je informacija bilo o predstojećem skupu u Havani a koliko o pripremama za MIS (Mediterske igre u Splitu), a uz sve to tugovanku bi svoju začinjali sa prebrojavanjem pisama ushićenih gledalaca povodom repriziranja nezaboravnih epizoda iz „serija koje smo voleli“, suprotstavljajući ih onim protestnim pismima koja su stigla na adresu redakcija povodom serije „jednom zaboravljeni domaći filmovi“. Tako su i ovog leta dušebrižnici „čiste“ informacije dovodili unesrećene ljude ove zemlje u stravičan rascep: išetati u najbliži park ili gledati *Letnje popodne* rad' informacije ko da je sredina novembra, odnosno, *Nedeljno popodne*. Uzgred budi rečeno, ne bi začudilo da su podanici takozvane informativne televizije predložili da informacija o broju posetilaca tašmajdanskog bazena bude tako „sveobuhvatna“, „iscrpna“ i „svojevrsna“ kako bi gledaocu bio lasno omogućen „prolaz“ kroz ekran televizora u samo grotlo, izvor informacije – u bazen, sâm. Da li bi Kerolova Alisa, to jest naš televizijski gledalac dobio time „ono što voli“ mogu samo pobornici važnosti informacije na televiziji naslutiti, no meni se čini da bi gledaočevo čulo dodira ko prvo stradalo (u velikim površinama!)

pa bi ovaj „prolaz kroz ogledalo“ bio upravo ono „nedobijanje onoga što se voli“.

Shvatanje televizije u prvom redu kao medija koji služi kao trust za isporuku nepoznatih, novih, iznenađujućih informacija o svetu u kome živi gledalac date televizijske mreže, dovelo je posredno naše TV rubrike na nivo čaršijskih poligona gde se sve i svašta zamera, ali, po pravilu, zamerke su upućene na adrese sitnih slova i uz konzumentsku karticu *à la* Pik As. Babska zvocanja u stilu „potrebno je nešto, ne znamo šta, ali svakako nešto drugo od onoga što gledamo“ kako već znamo ne uzbuđuju odviše naše urednike mada bi to trebalo da bude signal na uzbuunu svim onima koji rade na televiziji, kao i onima koji pišu o njoj da se nekako stane na put višeglasju „kako televizija mora predstavljati surogat savesti jednog Društva, jedne Države, jedne Kulture, jedne Politike“. Tačnije, da televizija mora biti bolja, kreativnija i slobodoumnija no što za to postoje realne dispozicije gledaoca datog Društva, date Države, date Kulture, date Politike. Ali, pošto naša televizija ne daje nikakvo posebno Sveznanje ni iz nasušno-obligatnih informacija „ovde i danas“, novinari željni TV utopijskog slobodoumlja čežnjivo a dirljivo srčano paraju svojim perima da bi Narodu, to jest televizijskim gledaocima doznačili šta im ostaje na duši kad im kroz čula dopre tako malo oseta da im u mozgu zaikri tek stripovski balončić sa bezbroj upitnika i uskličnika. Pred početak prokazane letnje televizijske sheme, tačnije u aprilu ove godine, pokrenuta je u „Dugi“ jedna rubrika sa nadahnuto sročenom prolegomenom o televiziji kao Telu koje delovanjem ne zadovoljava kako pojedina čula tako ni ona najvitalnija – koja vode ljubavnom zadovoljenju. Prilično oveštalo rubrika je nazvana „Nervira me“, pa kao takva zaslužuje prvo mesto u nizu *spotova nostalgije* iz sećanja na proteklo TV leto.

STRIPOVSKI JUNAK GLEDA TELEVIZIJU

„Ništa nije tako savršeno, da se ponekad (i u nečemu) ne bi osporavalo, pa ni TV razume se... Naša večernja družbenica, tako reći ljubavnica, kao i svaka ljubavnica, izneveri nas, s vremena na vreme... Zašto da joj to prećutimo, ako joj već praštamo? Naročito, ako nas nervira“ („Duga“, br. 134, str. 41, 28. april 1979, Beograd). Nema nikakve sumnje da će neki nadobudni književni kritičar, a televizijski gledalac, ovako nadahnuto sročenu pesmu u prozi „o jednoj ljubavnici“ koja po stvari određenja odnosa između nje i njega metaforično predstavlja televizijski aparat i onog koji ga poseduje u svojoj sobi, dobiti naprečac inspiraciju da je analizira, i ovako:

Prva rečenica: Zaista, ništa nije tako savršeno da se ponekad ne bi osporavalo, pa ni TV – razume se... Ali, ni ovo „ništa“ nije neko savršenstvo da bi se podvlačilo velikim slovima, baš kao što osporavanje u nečemu ne mora stajati u zagradi ako nije *nešto*, to jest osporavanje. To da se razume po sebi kako ništa nije savršeno – „pa ni TV razume se“ – i nije nešto u *osporavanju*, ali nije ni ništa. Sve u svemu: malo za *nešto*.

Druga rečenica ili *osnova inspiracije* ove pesme u prozi o ljubavi i osporavanju nje: Naša večernja družbenica / Tako reći ljubavnica / Kao i svaka ljubavnica / Izneveri nas / S vremena na vreme.

I varijanta – Tako reći ljubavnica. Kao i svaka ljubavnica. Izneveri nas. Naša večernja družbenica. S vremena na vreme.

II varijanta – S vremena na vreme. Tako reći ljubavnica. Kao i svaka ljubavnica. Izneveri nas. Naša večernja družbenica.

III varijanta – Izneveri nas. Naša večernja družbenica. Kao i svaka ljubavnica. S vremena na vreme. Tako reći ljubavnica.

IV varijanta – Kao i svaka ljubavnica. S vremena na vreme. Naša večernja družbenica. Tako reći ljubavnica. Izneveri nas.

V varijanta – Naša večernja družbenica. Izneveri nas. S vremena na vreme. Tako reći ljubavnica. Kao i svaka ljubavnica.

Ovih pet milozvučnih jadikovki ko pet refrenskih karijatida šlagera svih naših sezona (i televizijskih – razume se!), verno kazuju o kakvom je osporavanju reč. Rečju, reč je o noći i samoći, o onoj u kojoj samotnike družbenica izneverava (iako ne često), samo s vremena na vreme. Reč je, dakle, o ljubavi jednoj i izneveravanju iste, u kojoj se ljubavna pravila podrazumevaju i zarad koje se poštuju u večernjim časovima. Prirodom stvari, ima tu i nešto o izdaji ideala, hoće se reći o iznajmljivom ljubavnom vremenu (određeni sati za ljubav, samoću i izneveravanje). Sve u svemu, sve je ovde pesma, poetski izlivi su jasni i nedvosmisleni – uzbudljivi i kad su prozno a poetski tumačeni, baš kao i kad se problem *ove* (tako reći ljubavnice) osporava u stihu. Pa se peva:

Naša večernja družbenica

Tako reći

ljubavnica

Kao i svaka

Ljubavnica

Izneveri

nas

S vremena

Na vreme

Zaista – *tako reći ljubavnica na vreme* – jeste ta i takva družbenica piscu pevljivog a duševnog slogana pod razno „nervira me“.

Treća rečenica: Njoj (joj) to ne treba prećutati. *To* – zaista. Treba joj to sve osporiti s vremena na vreme (nije svako vreme za s vremena na

vremel!), kao i svakoj ljubavnici jer ništa nije tako savršeno da se ponekad ne bi, i u nečemu (pa ni TV, razume se)... Zašto da joj to prećutimo, ako joj (njoj) već praštamo?...

Četvrta rečenica: Naročito, to. Ako nas nervira – naročito. To. Ako nas nervira to, zašto da ne – *naročito?! Ništa nije tako savršeno, da se ponekad (i u nečemu) ne bi naročito. Pa ni TV, razume se.*

Ne, ne treba se nervirati, uvek i u svako vreme, i na svakom mestu, i rad ovoga i onoga, i povodom one i njenog onog, dakle uopšte – poezije, proze, i poezije u prozi, i proze u poeziji, jer uopšte ništa nije tako savršeno. Ni TV, razumljivo. Jer, recimo, u vreme dok je slogan iz „Duge“ lizao prste čitaoca a inače TV gledaoca (razumljivo), u kasno veče majsko maestro Zdenko Marasović je tako mizicirao Bahov *Koralni preludij* svojih pet minuta (koliko traje emisija *Odabrani trenutak* – 14. maj, Prvi program, TV Zagreb), da su svi oni čitaoci „Duge“ istog časa zaboravili na kreštave odgovore iz rubrike „Nervira me“. Pogotovo oni koji poznaju ličnost ovog darovitog pijaniste mogli su se uveriti da televizijska inscenacija dobre ljudske saradnje (režiser Mladen Baukar) može načiniti malo ljudsko, čulno, televizijsko čudo. A oni koji su u pomenutom sloganu „pročitali“ poziv na radikalizam – samo su se blago nasmešili na odgovore iz ove rubrike, gde nezadovoljnici iskaljuju svoj bes koliko i nemoć (rad’ TV, razume se!). Generacija „Bijelog dugmeta“, koja i te kako može sagledati dobiti od petominutnog druženja sa maestrom Marasovićem putem „oka“ televizijske kamere, verovatno je celu ovu halabuku prokomentarisala u svom stilu – bulevarsko „hoću, pa hoću“ često je „apsolutno“ i „permanentno“ nečiji broj cipele, ili žiro računa. A oni najmanji, što gledaju televiziju zbog „crtaća“, doobjasnili bi da je sve to zbog toga što Popaj (ljubavnik) ne može biti svemoćan bez Olive (ljubavnica) bez obzira koliko spanaća izjede.

Ali, kao u svakoj dobroj doskočici u sloganu za rubriku „Nervira me“ ima nasušno istine pa se vredi zamisliti nad potrebom ovog neautorizovanog pesnika u prozi da televizijsku komunikaciju dovede u vezu sa *čulnim* zadovoljenjem. U tom smislu, ono izneveravanje bi trebalo shvatiti kao nasilni atak na gledaočevo kako čulo vida tako i na čulo ukusa, mirisa, sluha – i dodira, naposljetku. A ono nerviranje kao psihofizičku nedostatnost koja ogoljuje kako čulni utisak o stvarnosti tako i utisak o čoveku uopšte.

VIDNO JE A NIT SE VIDI, NIT GOVORI

7. jun, 3, 2, 1 – *kreni! II program, TV Zagreb*. Gost emisije je Orson Vels, slavni filmski režiser i glumac. Kao gost sudeluje i Olja Palinkaš, glumica i vajar. Emisija teče po svom ustaljenom redu: razgovor/insert

iz filma/razgovor... Informacijski, emisija pobuđuje onoliko pažnju koliko jedan tako izuzetan umetnik može pobuditi kad se nađe danas i ovde da lično „isporuči informacije“ o svom životu, i radu. Istini na volju, mi vrlo malo saznajemo iz njegovih usta kako on to živi dok radi i šta radi kad na filmu ne radi; šta voli a šta ne voli, koliko to voli Jugoslaviju a koliko ostali deo sveta. Naravno, ova emisija o filmu ne mora zadirati u intimu stvaraoca, no, znatiželja gledaoca – i onog koji Velsa izvrsno poznaje i onog koji ga prvi put i čuje i vidi, i upoznae – prirodom stvari ide za tim da otkrije nešto više o ovom građaninu sveta no što ravan primarnih informacija nudi doživljaju.

Vidi se, i čuje se: Vels je ležeran, na pitanja odgovora s promišljanjem, šarmantno prelazi na „ti“ s voditeljima (A. Peterlić, R. Munitić), pućka cigaru za cigarom... Sve u svemu jedna naoko uobičajena, solidno napravljena emisija koja dobrim poznavacima Velsovog opusa ne donosi ništa posebno novog, mada, svakako, onom manje upućenom gledaocu njegovo opisivanje rada na pojedinim filmovima i razmišljanje o svrsi glumačkog poziva osigurava ono neophodno informacijsko zadovoljenje. No, te večeri i istoričari filma, i filmski teoretičari, i redovni bioskopski posetioci i oni koji film gledaju još samo na malom ekranu mogli su naslutiti i nešto više o O. Velsu: ono što se vidi a ne govori ni rečju, ni slikom *explicit*e.

Ogromno telo O. Velsa postavljeno u poveću, netipično studijsku, specijalno za tu priliku ubačenu fotelju, delovalo je i pored sve predostrožnosti scenografa (Nenad Fabijanić) i režisera (Zoran Zlatar) kao gromada tek oslonjena na tronožac koja ne samo da je zapremala najveći deo televizijskog kadra, već se na neki volšebni način doimala kao namerna uredničko-režijska inscenacija: bog u sredini, na uzvišenju, a s leve mu i desne strane iskušeni, odnosno voditelji Peterlić i Munitić. Ni uredniku (Nenad Pata) ni režiseru, ni bilo kome iz ekipe verovatno da nije bilo ni na kraj pameti da se ovakav utisak proizvede. Habitus O. Velsa nije toliko preplavljivao prizor svojom energijom koliko je svojom telesnom monumentalnošću izbijao u prvi plan značenja datog prizora, onda kada tome nije bilo mesta ni u scenariju, ni u režijsko-mikerskoj orkestraciji sekvence. Skoro dirljivo prevelik za sebe samog koliko i za studijski okoliš, propuštao je negde sam od sebe nemi govor o svojim sklonostima bogatoj trpezi i dobroj kapljici, i svakovrskom uživanju koja trebaju „narasla“ čula. Prisustvo njegove dugogodišnje saradnice i poznanice, Olje Palinkaš, samo je negde u vazduhu provlačilo niti odgovora na bezglasna, takođe nema pitanja gledalaca: kako taj veliki čovek nosi svoje telo u prostoru izvan studija, kako šeta i da li šeta, kako leže, spava. Osetio se damar već zamorenih čula jednog sedog diva koji ni u zagrebački studio možda ne bi uspeo da dođe da uz sebe nije imao fizičko i psihičko uporište u svojoj mlađahnoj prijateljici. Oni koji su gledali njegov film *Istine i laži* u kome Olja Palin-

kaš (alijas Oja Koder) tumači lik žene čijoj se lepoti odaje divljenje ko modernoj Afroditu – pa čak i Pikaso zastaje zagledan u telo te žene „koja prolazi mimo iskušenja“ (montažno rešenje Pikasove fotografije i „život“ prizora Koderove) – u onom beščutnom pogledu O.V. upućenog na kraju emisije ka Palinkaševoj mogli su otkriti nešto od visceralne veze ovo dvoje i razloge potrage za potvrdom da se i njegovo veliko, zatamljeno salom i godinama telo dobro snašlo u susretu sa stasitim saradnicima ove televizijske emisije, koliko i njegov um.

SVE SMO TO VEĆ DOŽIVELI

15. jun, *Beogradska hronika, I program, 18.45.* Lola Novaković, zvezda naše zabavne muzike početkom šezdesetih godina. Isti osmeh pun „lepih zuba“, oči koje „iskre“, ovlaš „andulirana“ kosa, ruke iza leđa poput „smetenog devojčurka“ – sve u svemu ona ista Lola koja je izmamljivala uzdahe dokonim momcima na uglu Knez-Mihailove (ispred restorana „Zagreb“), ko što je mirila zavađene sredovečne bračne parove pred prvim televizorima marke „RR-Niš“ osvajanjem četvrtog mesta na Evrovizijskom takmičenju sa onim „Ne, ti nisi došao“, Lola, koja je postala mit žene po našoj meri. Lolu su voleli i mladi i stari, i deca i piloti, Šekularac i moja majka. I tako, uz neprikosnoveni ukus moje mame i čara pronađenog u puštanju prvih „Jugotonovih“ ploča među kojima su Lolini singlovi bili maltene polovina godišnje produkcije na prvim proizvodima gramofona „Iskra-Kranj“, Lolu sam i ja držala za neprikosnovenu osobu ovog tla, i ove kulture. Sada, nepunih dvadeset godina posle, sve ono što znam o Loli razotkrilo se iz sačuvanog ikonografskog odraza Lole sa TV ekrana. Da, to nehajno zabacivanje pramena kose, to tepanje sa smeškom kroz nos, i taj starinski kroj haljine kao stvoren za modu svih Lolinih „studijskih vremena“ – sve, apsolutno sve je bilo kao nekad, osim što plej-bek nije bio u modi onih godina kao danas (!). Baš kao što uvek postoji jedno „ali“ u sređivanju „ah, lepe nam istorije“, tako je i moj novi susret s Lolom bio *skoro isti*.

Lola se sprema, otvara usta, zubi su zacaklili, oči svetlucaju, jezik tek što nije zatepao, kad – režija kasni! Bane Vukašinović prilazi da potpomogne u nezavidnoj (televizijskoj) situaciji, no Lola se smeši suprotnoj kameri što izaziva još veću pometnju u beogradskom studiju, više u studiju svakako no u srcima gledalaca koji su radi gostovanja večne Lole bili u stanju da oproste svaku grešku televizije. Oni koji stalno gundaju kad je u pitanju televizija, naravno, mogli su to prokomentarisati i sa – „kakav skandal!“ No, televizija ne može bez skandala ako već jeste direktna, uživo, konkretna – i kako se sve naziva prisustvo televizijskog odraza „presne“ stvarnosti. Televizija je korektna samo kad

nije – konkretna. A od toga koliko vredi biti studijski korektan da bi se zbivanje postvarilo kao televizijski konkretno, ovog kasnog popodneva verovatno je nacionalnoj Loli bilo najteže presuditi. Jer, sve smo to skupa s njom već jednom doživeli samo što su se greške šezdesetih godina nazivale omaškama više sile, a ovog sumraka (usred stereo-uređaja, videotejpa i sličnih novatorija muzičkih, i televizijskih) to se drugačije nije moglo ni od Lole propratiti no sa uzdahom – kakva mehaničnost u ljudima režijske sobe *Beogradskog popodneva*... I kao po onome „kad kola krenu nizbrdo – krene i sam Bog“, u času kad je plej-bek Loline pesmice krenuo, sada je Lola zakasnila sekundu-dve; sve ukupno sasvim dovoljno da se još jednom kao i pre dvadesetak godina u faktore ostvarivanja televizijske komunikacije uzme pod broj jedan faktor „čovjek“ – živ, direktan i konkretan.

Da, sve smo to već doživeli u eri direktne, uživo televizije iz šezdesetih godina, to se događa i danas u eri kontakt-emisija i „svežih informacija“ poput ove o neprolaznoj, nepromenjenoj izgledom i glasom Loli „nacionale“.

OKO INFORMACIJE

1. jul, *Letnje popodne*. Voditelj Marko Marković, tvorac *Indirekta*, jedan od uglednika našeg televizijskog i sportskog novinarstva, i svakako jedan od onih televizijskih radnika koji uspevaju da godinama drže u istoj formi svoje iskazano umeće. Diskretan smešak, kratko, po drugarski „dragi gledaoci“, zatim šprinterski uzdahnutu pauza, pa još srdacnije „dobar dan/dobro veče“ – i sled jezgrovitih informacija s naših terena. Ovakav britki iskaz ne prati se sa toliko zorne pažnje, koliko se gledalac prepušta sa sigurnošću vodama nadolazećih činjenica (koje u sportu samo naoko imaju pokriće „da se gomilaju“). No, u ovoj emisiji Marković je bio izručilac informacija izrazito nesportske sadržine pa nije mogla promaći sasvim mala, sićušna opaska iz arsenala ove zabavne emisije pod stavkom „zanimljive informacije iz sveta“.

I tako, Marković pročita jednu naočitu informaciju (on koji inače retko čita!) glasno i jasno „kako po istraživanju Galupovog instituta 51% ljudi veruje informacijama koje donosi štampa a 38% informacijama koje dopiru s malog ekrana“. I reče, potom, odnosno, upita se Marković (čitajući sve vreme!) – „Da li su u pravu ili ne, ostaje da vi presudite sami...“ I onda mu glas i oko odoše na neku drugu ispisanu informaciju...

Bomba od informacije! Prava televizijska bumerang-bombica! Čovek čita – a informiše?! Čovek govori o dejstvu informacija različitih komunikoloških oblika a zaboravlja (nije napisano!) šta je sa onih 11%, od sto posto. Čovek pita „ko je u pravu“ (postotak izračunat kom-

pjuterski ili živ čovek koji gleda ovo *Letnje popodne*) a ni na kraj pame- ti mu nije da istog trena uskače sâm u najopasniju komunikološku zo- nu. Hotimično pitanje „Da li su u pravu?“ vodi suženju komunikacije ka sredokraći istine: na suhu objekciju, na sloj ukaznosti strukture kon- kretna informacije, na granicu gde prestaje ostvarivanje dvosmerja ko- munikacije (između čoveka s ekrana i onog ispred njega). Tim više što se logično obrazloženje značenja pomenute rečenice – koja jeste infor- macija po sebi – svodi na upućivanje gledaoca na opredeljenje kome se komunikološkom sistemu obratiti rad' *verovanja istini* najtačnije vodi *pozitivizmu* po kome je i istina deljiva (ako se već mora birati). Vaskrs Istina u štampi, odnosno, putem televizije nije ono što čini istinoljubi- vost informacije. Ono oko (okolo!) informacije je – samo oko istine. I televizijske, i one koja dopire kroz štampani otisak. U slučaju iskaza M. Markovića ovo „oko informacije“ bio je upravo način saopštavanja (i auditivnog, i vizuelnog) da nelogičnu prezentiranu informaciju „o bi- ću informacije“ ne pretvori u totalnu atelevisijsku omašku. Da, iako je oko, srž informacije ovog *Letnjeg popodneva* bilo je „napadnuto“ do opasnog ranjavanja njegove žute mrlje, spaslo se zahvaljujući datom odašiljaču informacije, M. Markoviću koji ni glasom, ni pokretom, ni okom nije insinuirao nešto više od bezrazložnosti kojom se čita bilo ko- ja vest dana na način naše televizijske kodifikacije. Ko i ona meteoro- loška – kad se pročita za katedrom televizijskog studija: kiša može pa- sti iako je sunce najavljeno.

LIROVA BRADA A LJUBINE OČI

7. jul, *Gost-urednik, Drugi program, TV Zagreb*. Mesto radnje: Du- brovnik. Ivo Vejvoda u ulozi domaćina pozvao je nekolicinu onih koji su jubilej Dubrovačkih letnjih igara dočekali zaslužno, i u službi jubile- ja, a za potrebe televizije – još su jednom pokazali svoje lične i profesio- nalne legitimacije. Među ostalim i Ljuba Tadić. Govori o glumi, o publici, o razlici scene-kutije i otvorenog scenskog prostora i, na kraju, po mol- bi domaćina – i po očekivanju gledalaca – kazuje jedno „parče“ iz *Kra- lja Lira* gde tumači tragičnog oca a kralja jedne porodice princeza.

Trenutak koncentracije, poznati tik okom, rukom ovlaš dodirnut ču- perak kose – i Ljuba počinje. Obrastao u bradu za potrebu uloge, podo- bro sedih vlasi sasvim liči na starca Lira, i stihove izgovora starački oteža- lo, sa pauzama iza svake reči, ponešto derta à la Raša Plaović provejava u tih nekoliko stihova. I onda, kad zamajac glumstva osvoji insceniran studio u Kneževom dvoru, kad se svi prisutni uključiše u mini pozornicu Lirovog stradanja, Tadićev iskaz dobi onu neophodnu dimenziju dramskog, i tragičnog – i bi Šekspirov junak koliko i očuljeni televizij-

ski sabesednik gledaocu ispred ekrana. Pristajanje neposrednih Tadićevih gledalaca u Kneževom dvoru „na scenu bez scene“, na glumu bez kostimografsko-scenografskog rekvizitarija, svu svedenu na glas i mimiku, na samu nutrinu glumstva, bilo je zaloga otkrovenja Šekspirovih ideja kroz telo glumca koje je postalo i za gledaoca virtualno, pokretno-scensko. Ovo uspostavljanje čulne razmene glumac – publika navelo je i miksera i režisera da se koncentrišu na glavu glumca Tadića iz čijeg je krupnog plana sada proizilazila istovremeno sva dramatičnost jednog glumačkog lika koliko i drama čoveka koji postaje glumcem u namenskom okolišu. Ispred televizijskog ekrana ta drama se pretakala u televizijsku dramatičnost: televizija se još jednom potvrdila kao najdelotvorniji prenosilac čulnog proosećanja jedne životne situacije.

Dok su gledaoci sabirali svoje utiske o snazi čulne razmene „čovek na ekranu – čovek pred ekranom“, emisija *Gost-urednik* se privela kraju. I kao posle svake snažno proživljene katarze mnogi su okrenuli dugme Prvog programa gde se upravo odvija repriza epizode iz serije *Goli grad*, epizode koja ih je već jednom uzbuđivala. Potreba da se čulno uzbuđenje nastavi, da se proosećanje u televizijskoj komunikaciji imenuje sopstvenim izborom objekta koji potvrđuje personalne senzorne mogućnosti da se dopre do same kičme ovog čulnog sveta koji i počinje i završava jednim trzajem tela, prenosila je u značenje akcione drame *Golog grada* sve ono poetsko i umetničko iz „dodira“ sa Tadićem ko Lirrom. Razumljivo, čak su i tipično široki bulevari američkih gradova iz ove epizode dobili nešto više na tajanstvenosti: svaki lik (bio on pozitivac ili negativac u priči) bio je „ogrnut“ našim poštovanjem za njegovo nasušno, čulno bivstvovanje. Zaista, informacija o tome da negativac mora stradati po kodifikovanom pravilu „krimiča“ bila je najmanje važna gledaocima: bilo je jedino važno *kako* će stradati taj čovek osuđen na gašenje svojih čula.

Oni kojima na ovo potraživanje nije odgovoreno sa dovoljno motivacije (da bi se opetovao sraz „telo na ekranu – telo ispred ekrana“), nervozno su okrenuli i ono treće, rezervno dugme koje ponekad otvori prozor u televizijski videokrug TV Novog Sada. I kao kad veruješ „s pokrićem“, bilo je sreće na vezama: na ekranima se ponovo ukazao kralj Lir glavom i bradom. A bilo je već 22.00, jedan sat otkad ostavismo Tadića kao Lira u Kneževom dvoru. Da, ovaj Lir je govorio engleski, u prizoru se nazirao tipično scenski mizancen, siluete nekih glumaca su se motale kroz krupni plan ojađenog Lira – sve je bilo i nije bilo ko druženje s Tadićem. Scene je bilo, i Lira je bilo, no Ljubinih očiju – ne. Lirovo prikazivanje se razdelilo na dva kodifikovana akcenta lika kralja Lira: na bradu i jad u iskazu. Ono što je taj rascep povezivalo u jedinstvenu televizijsku dramu ove noći bilo je pridodavanje zapamćenog čulnog odraza veštastvenog pogleda glumca Tadića međ' bradu i jad

glumca Skofilda. Time je i ovaj Šekspirov lik dobio na tajanstvenosti nedokučivog razrešenja kad glumac postaje kralj, a kad taj isti kralj – čovek.

Poklonici informativne televizije uskliknuli su može biti: „Kakva koincidencija! To je prava televizija – dva Lira istog dana, savršeno za upoređenje glume dvojice proslavljenih velikana scene, baš ko poručeno!“ No, pred tom srećnom koincidencijom i nehotičnim informisanjem gledališta o glumačkim dometima dva glumca u tumačenju istog lika u istom danu, oni koji televiziju vide kao medij koji obezbeđuje *govor čula* (između čoveka uprizorenog pred TV kamerama i onog koji ga takvog prima ispred televizijskog ekrana, pri čemu zadovoljenje čoveka ispred ekrana proističe iz doživljavanja i osmišljavanja informacijske potke putem čulne vibracije sa odrazom jedne mentalnosti čovekovog lika predstavljenog posredstvom TV kamera), ovaj bliski susret dva Lira, dva glumca, dva televizijski očuljena čoveka – bio je susret nad susretima. Prava gozba misli i emocija: dok je Skofild ko Lir nagnut nad Kordelijom izgovarao uplakan „Zašto da pas, konj / I pacov imaju života, a ti / Ni daha? / Ti mi više nikad nećeš doći / Nikad, nikad, nikad, nikad...“ – videli smo, čuli i domislili Lira sedih kosa i brade jednog Skofilda s očima jednog Tadića. Nije to bio Lir „za sva vremena“: bio je to Lir za ovu noć, sada i ovde, sedmog jula tekuće televizijske godine.

FOTELJA KO SPLAV

18. jul, *Leto na Adi, Prvi program TV Beograd*. Domaćin ove zabavno-muzičke emisije je Arsen Dedić. Gosti su njegovi prijatelji a muzičari, pevači, reditelji, slikari. Pored Dedića, voditelj je i dojučerašnji radio-disk-džokej Marko Janković. Emisija začudo rđava iako je tandem Branislav Dimitrijević – Boris Miljković pokazao izvrsne kreacije u nekim sličnim emisijama studijskog tipa. Da li je tome krivo nesnalaženje u eksterijeru ili je nešto drugo po sredi, tek uglavnom, gledajući ovu emisiju sećamo se sa nostalgijom vrsnih režija Branka Kičića prošlogodišnje serije *Leta...* No, sve bi se nekako progledalo kroz spuštene kapke učesnicima i stvaraoocima ove emisije – da ne beše ona fotelja na podijumu-splavu. Prava, pravcata studijska fotelja, pozajmljena iz *Kino-oka*, recimo. Ili, izvučena, „još toplja“ ispod spikerskog stola iz studija „za prepodnevno odašiljanje informacija“. Ona svima odavno znana foteljica, meka, bez naslona za šake ali dovoljno konforna – e da bi se nekonvencionalni gosti Ade što televizijski smestili. Da bi sve bilo ko „u pravoj televizijskoj kontakt-program-emisiji“ – informativno, i usmeravajuće.

Ko splav nad bezdanom oveštalosti valjuškala se ta meblirana fotelja opominjući i velike i male da čak i jedno sedalo može postati sinonim za atelevizijsko, za otuđeno.

POLIFEM GLEDA TELEVIZIJU

Pula, jula. Po onome kako odgovara šta trenutno radi (a upravo piše televizijsku kritiku), televizijski hroničar se odistinski stidi svog posla. Misli u stilu – „ma, piskaram o onoj televiziji“ – čoveku koji sluša ovakve ispovesti ove poprilično lakomislene osobe (žali se što radi ono što ne mora, ako neće!), verovatno sve to naliči arapskom vicu o noju koji je zavukavši glavu u pesak iščekivao da u tome pronade smisao čemu služi njegovo sopstveno perje. I zaista, zbog takvog poretka meditacija u jednoj kritičarskoj glavi, od rezultata piskaranja o „onoj“ televiziji i nije za očekivati nešto drugo do bezrazložne parade uzvika i upitnika o televizijskoj i teoriji, i praksi. Štaviše, sagovornik ne očekuje da u TV rubrici ovog kritičara nađe iole trezvenu misao o povratnoj ulozi televizije. Po najmanje, od ovakvog kritičkog pristupa može se očekivati podržavanje ideje o televiziji kao pre svega jednog od oblika audiovizuelnih komunikacija, koji, istina, nužno nosi pečate društva iz kojeg formom izranja, ali koji upravo zato ne može da donosi preko svojih kanala isključivo najbolje, najlepše i najsmislenije što konkretno društvo poseduje u svojoj nutrini. Rečju, vrednosne procene ovakvih posramljenika sadrže onu vrstu metodološke labilnosti koja pristup mediju svode na neku kvazi-intelektualnu arbitražu: izjasniti se do kraja o onome što vidiš u datoj TV slici, ili, „to“ sačuvati za sebe, i sebi slične. Pri tom se, naravno, vrši svođenje komunikoloških značajki televizijske komunikacije na otkrivanje njenih društveno-relevantnih parametara, ili se predočava kao područje svesnih društvenih snaga koje bi to u krajnjoj liniji morale biti.

Ako bi valjalo tražiti nukleus raspada kritičarske volje u našeg televizijskog hroničara (prirodom stvari trebalo bi da kritičar pišući o televizijskom mediju nalazi i sebi uporište kao biće ostrašnjenih odluka, baš kao što televizijskim poslasticima čiji rad vrednuje ističe svrsishodnost bavljenja ovim poslom a gledaocima, odnosno čitaocima TV rubrika pospešuje želju za druženjem s televizijskom predstavom sveta), onda bi analiza pomenute opaske o piskaranju o tamo „onom“ predmetu percepcije odvela do samih korena nesporazuma koji prate opažanje televizijskog fenomena kad se uslovno podvaja akt usvojenja (kako se gleda televizija) i mogućnost interpretacije (kako se piše o televiziji). Naravno, koreni ovih nesporazuma nisu indikativni samo za našu sredinu: sprdaju se s televizijom i svojim poslom, i televizijski hroničari Amerike, Alžira i SR Nemačke. No, „naši koreni“ kritičarske inferiornosti

– da se svesno i savesno radi ono što se radi (u kulturi) i pri tom ne stidi sopstvene ostrašnjenosti, i obrnuto (a na isto izlazi) prehvaljuje sam čin ovog kulturološkog posla – tako su očito dobro odnegovani da izgleda samo onima sa najviše duha i smisla za rizik ostaje da sve okrenu u svoju korist i televiziju gledaju samo i neopozivo – „sa svoja dva oka“.

Od jednog takvog zornog gledanja u sopstveni televizor sa sopstvenim dva oka, nastaje televizijska rubrika pod nadaleko čuvenim naslovom „TV kuvarice“, rubrika koja krasi i slikom i slovom već više godina stranice televizijskog nedeljnika „TV novosti“. Moglo bi se tačnije reći – rubrika koja nastaje gledanjem Dušana Radovića u televizor imenjaka mu Petričića (i obrnuto!) – ili, a ne bi se mnogo ogrešili o istinu: rubrika koja nastaje gledanjem jednog kiklopskog oka koje u ovoj modernoj eri posvećenja i prosvetljenja oblicima audiovizuelnih komunikacija, poseduje žutu mrlju sagrađenu od tako spirituelnih stvari da se slika sveta rađa neposredno sa misaonim komentarom o njenoj sadržini. Da je Dušan Radović pravi pravcijski Polifem našeg podneblja, rečito govori njegov rendgenski pogled sa „Beograđanke“ da bi nas sa onim poznatim *Beograde, dobro jutro*, odvlačio u krajolike zaboravljenih nam predaka u kojima se znalo i ko je junak a šta je žensko, i kog se voli a protiv kog se bori. Dušan Petričić to Radovićevo golemo a dubinsko zaiskravanje oformljuje kroz jednu vertikalnu stripovsku tablu koja zaprema dužinu jedne kolumne „TV novosti“. Tako, ovaj kiklopski pogled iz „tri dubine“ tvori stripovsku trolist-tablu u kojoj je svaka sličica čas ponaosob priča za sebe o televiziji a čas sve tri „pevaju“ ili „zevaju“ nad televizijom onakvom kakva se ra-stvara u našim dnevnim sobama.

U ovo letnje, petnaestodnevno pulsko vreme – kad neredovno gledam televizijski program JRT jer moja gazdarica najradije „hvata“ RAI – rubrika „TV kuvarice“ me drži u toku. Po tabli od 10. jula (br. 760) iznad mog *etičkog lonca* (televizor, crno-beli, marka „Gorenje“, Srnetička 6, Karaburma, Bgd) „kuvarica“ zbori – stanje redovno! Prva sličica prikazuje barona Minhauzena kako leti na topovskom đuletu ovog vremena – na televizoru – čiji su „ekrani/kao ambalaža/crno-belih/i šarenih laža“; druga sličica pokazuje našeg gledaoca kako mu je preteško da isključi televizor jer ga čovečuljak iz te kutije-tvrđave vuče za rukav, pa ovaj nemoćnik priznaje da bez pogleda na zbivanja u toj tvrđavi ne može, uz opravdanje „blejim, zevam, vrtim se/i mučim/nemam snage/ekran da isključim“; u trećoj sličici nalazimo već iznurenog nam gledaoca koji od čuvanja da ne upadne u zamku pomenute tvrđave (čitati „zámke šarenih laža“) zapada u san dok ga imaginarna linija televizijskog okvira drži na udici.

No, u istom broju „TV novosti“ najavljena je i emisija *Veče sa...* koju uređuje i vodi Žak Šansel. Koliko će ova emisija uspeti da održi u budnom stanju spavača iz treće sličice, verovatno će to kiklopsko oko Dušan + Dušan zabeležiti u narednom broju „TV novosti“.

VEČE S ANOM KOTEVSKOM

26. jul, Pula. Na sam dan otvaranja Pulskog festivala, u isto vreme, pred noć – televizijska emisija koja se emituje jednom i više nikad. *Veče sa Žakom Šanselom*, veče u Dubrovniku, o Dubrovniku, veče u kome će Šanselovi sunarodnici istovremeno sa Jugoslovenima uživati u lepota ovog grada, veče u kojem će Šansel predstaviti naše umetnike, sebi i svetu. Šta da se izabere? Šta da izabere jedan televizijski hroničar koji je na jedan filmski festival došao kao akreditovan novinar? Postaviće neko pitanje: da li je uopšte moguće da se televizijskom hroničaru ispreči prepreka u poslu u vidu izbora – ili televizija, ili prisustvovanje nekoj drugačijoj predstavi stvarnosti – pa bila to potreba da se trkne na kaubojac, u prvi obližnji bioskop?! Dilema postoji i nije lažna ako se u obzir uzme notornost posla televizijskog hroničara: on može raditi i od 9–24 časa a da u njegovoj beležnici bude upisana jedna jedina prosta rečenica, a u neko pravo vreme – što umnogome ima veze sa psihofizičkom kondicijom samog hroničara – iz sat-dva praćenja programa može se ispisati čitava prolegomena za neku novu televiziju. No, uveče 26. jula ova uobičajena dilema dobila je na značaju: trebalo je dati primat ili direktnoj televizijskoj emisiji ili prisustvu predstavi takozvanog „otvaranja“ filmskog festivala Pula '79 (koju inače televizija retko prenosi na svu štetu jer se po licima filmskih radnika u Areni odmah, pre prve projekcije filma, mogu sagledati vidni znaci razloga oveštalosti ove kinematografije). Televizijskom hroničaru takva sirovo data mogućnost odabiranja uglova za neku imaginarnu emisiju *U krupnom planu: Arena '79* olako se ne odbacuje ukoliko mu sve već nije jasno: i ko gde sedi, i ko s kim sedi, i ko više ne sedi u Areni... Što se mene tiče i nije bilo toliko dileme koliko me ponovo zaprepastila kulturološka rigidnost ove naše svejugoslovenske sredine. Rečju, neshvatanje naših televizijskih poslenika da su olako dopustili (ili propustili!) da se jedan izuzetan televizijski događaj odigra bez čulnog sudelovanja nekoliko hiljada ljudi koji se bave jednim od najbližih audiovizuelnih jezika televizijskom, kako to sami televizijski radnici često u svojoj teoriji i praksi naglašavaju (u Puli je taj stav iskazala TV Beograd kroz producenturu nekoliko filmova: *Lične stvari*, *Osvajanje slobode*, *Zemaljski dani teku*). Naravno, televizijske kuće Beograda i Zagreba će na moguće prigovore odgovarati „kako je samo taj dan u jugosloveskoj mreži bio slobodan, kako je kanal Francuska–Jugoslavija bio propustan upravo tog dana“ i tome slično, a oni maliciozniji će primetiti da „uostalom televizija filmadžije i ne interesuje odviše“ (iako dobra polovina pulskih uzvanika zarađuje honorarno koru hleba radeći neki od televizijskih poslova).

I pored zlovolje što naši televizijski radnici prave komunikološke omaške i onda kad za to nema ni na izgled čvrstog motiva (a što sva-

kako i kod televizijskog hroničara „dobre volje“ izaziva nevericu koliko uopšte ima smisla obavljati ovaj posao savesno kad ni sami producenti naše televizije ne shvataju notornu važnost prožimanja različitih oblika *mass media*, odnosno, njihovih konzumentskih grupacija); no na svu sreću sedoh te sparne pulske večeri pred jedan crno-beli televizor koji prima Drugi program (retkost u Puli!) – da se družim sa jednom izuzetnom televizijskom ličnošću. Ne, to nije bio Žak Šansel. Bila je to Ana Kotevska, muzički kritičar po struci a u ovoj emisiji saradnik Žaka Šansela.

Pošto je o ovoj emisiji dosta pisano, uglavnom s velikom hvalom (osim „Kane“ koja je imala primedbu na odviše učesnika nedubrovčana, povodom čega se može s razlogom razmišljati o problematici nasilne scenografsko-eksteritorijalne ambijentacije u tzv. nepatvorenim emisijama „direktno, sa datog mesta događaja“), izdvojiću one vrednote emisije iz mojih *spotova nostalgije* koji su vezani za pojavu nove, autentične televizijske ličnosti, Ane Kotevske.

Ličnost Ane Kotevske je možda ponekom ostala u sećanju kao lice koje je u svojstvu muzičkog kritičara prozborila pred TV kamerama tri do pet minuta o nekoj muzičkoj manifestaciji u emisijama tzv. kulturološkog tipa. Oni koji slušaju radio kasno uveče, možda su čuli Anin glas kao komentatora tekućih muzičkih zbivanja ili kao voditelja mini-tribina *Trećeg programa* posvećenih muzičkoj problematici. Sve u svemu, malo i ništa od naslućene televizijsko-voditeljske predradnje onako profesionalnom i visoko artistički obavljenom poslu Kotevske u ovoj emisiji. Jer, odmah treba istaći, pred Kotevskom se kao pred debitantom u televizijskom voditeljstvu isprečilo nekoliko a) internih b) komunikoloških i c) čisto medijskih prepreka:

- a) oboružati se za prvo javno nastupanje kao voditelj pred celokupnom televizijskom javnošću (pitanje sopstvene procene o tzv. telegeničnosti; pretpostavka o reagovanju naših i stranih televizijskih voditelja na debi u okrilju voditeljskog iskustva jednog Šansela;
- b) pripremiti se psihofizički za emisiju od tri sata koja ide direktno, svest o širokom radijusu gledanosti emisije Dubrovnik – Pariz; saradivati sa Šanselom a sudelovati celim svojim bićem kako zbog svog sopstvenog (televizijskog) dobra tako i po dobrobit emisije u celini; govoriti sve vreme nematernjim, stranim jezikom; i
- c) prevazići dvojstvo lično/predstavjačko u voditeljstvu radi što potpunije medijske, televizijske samopredstave (svest o velikom riziku korišćenja iskustva iz audiovoditeljstva; naslutiti razliku između TV voditeljstva u zatvorenom, studijskom prostoru i otvorenom, nužno višeznačenjski bremenitom prostoru).

Sve ove prepreke Kotevska je zaista čudesno prebrodila proizvođači kao krajnji utisak voditelja kao osobu koja drži apsolutno sve televizijske konce u svojim rukama. Tako je Šansel bio više u rukama voditelj-

stva Ane Kotevske no što je ona bila njemu informator o umetniku čija tačka neposredno sledi ili pak pomagač-vodič u opisivanju značaja arhitektonskog i kulturološkog mesta na kome upravo razgovaraju.

Ukoliko još uvek manjka doslovno obrazloženje u čemu je bit izvanrednog uspeha Kotevske kao televizijske ličnosti, može se pridodati slovo o sakramentalnosti televizijske komunikacije: tajna kako jedno ljudsko telo u okolišu televizijskih kamera postaje televizično stoji u razmeri njegove personalnosti i prisutnih okolnosti koji datu ličnost tako čulno otvaraju, oplemenjuju da bi to isto telo odrazom iskaza svih svojih čula ostvarilo u komunikaciji *govor* sa čulima televizijskog gledaoca. U dosluhu sa Žakom Šanselom, arhitekturom dubrovačkom i svetlom koje su postavili Andre Frederik i Jovan Ristić – Ana Kotevska je bila najjasnija zvezda u kasne sate dubrovačke, 26. jula 1979. godine.

RAD ŽIRIJA PREKO INTERNE TELEVIZIJE

2. *avgust*. Pometnja u pulskom Domu JNA koji u dane filmskog festivala služi kao centar svih vanarenskih zbivanja. Tu je smeštena direkcija festivala, pres služba, bilten, sala za konferencije za štampu, tu je i bife sa svojom značajnom aktivnošću, pa prostrani holovi takođe sa svojim stalnim kružocima ispred soba u kojima su našli utočište filmski distributeri, producenti i prikazivači, prostorije sa teleks-uređajima i ispomućnim daktilografskim osobljem itd. Među svim tim festivalskim naseobinama lutaju u krug pored glumaca bez posla i sedokosih režisera-debitanata, nešto stranih i skoro pola hiljade domaćih – što akreditovanih, što samodošlih pisaca o filmu. A u toj celoj našoj šarenoj kinematografsko-kulturološkoj laži stajalo je nekoliko monitora koji su emitovali u poslednja tri festivalska dana nešto kao „festivalski TV eksperimentalni program“. Bili su to zapravo neobavezni razgovori sudionika festivala po izboru urednika Budimira Žižovića i voditelja Boška Obradovića. Ono što je u stvari dovelo monitore međ' filmadžije je mnogo „slojevitijeg“ motiva no „izvući kuloarska kazivanja na brisani prostor“ putem mesne, interne televizije. Naime, odmah po početku Festivala u festivalskom biltenu br. 1 stoji da će „u prostorijama Doma JNA proraditi interna televizija. Preko nje će se, između ostalog, poslednjeg dana Festivala prenositi sjednica žirija na kojoj će se donositi odluke o dođeljivanju službenih nagrada i priznanja“.

Pomenuta pometnja u Domu JNA na sam dan završetka Festivala zbila se usled neodobravanja žirija da se njegova poslednja sednica prenosi preko interne televizije. Da bi sprečili izlazak svojih TV odraza u holove Doma JNA žiri je preko Izvršnog odbora festivala postavio veto na ulazak kamera u njihovo radno obitavalište. U poslednjem festi-

valskom biltenu, br. 8, objavljene su i „Odluke sa sednice Izvršnog odbora“ koje po svom sadržaju odražavaju pravu kulturološku stravu i užas – pomanjkanje bilo kakvog logičnog rasuđivanja o javnosti rada jednog žirija i načina njegovog odbijanja da žirira po „dogovorenim normama javnog rada“, kao i nesposobnost svih pravnih i stručnih službi FJIF (Festival jugolovenskog igranog filma) da utiču svojim „kulturološkim“ imunitetom na anarhiju povodom „pravovaljanosti odluke o javnosti rada žirija“. Ukratko, prava komedija naših naravi – i doslovno shvatanje televizije kao sistema ograničavanja slobode. Oni kojima je tako draga teza „televizija jeste informacija“ bili su podobro nokautirani živom a totalnom stvarnosnom informacijom: grupa ljudi koja sačinjava žiri jednog festivala zabranjuje da se nađe „u mreži elektromagnetskih talasa“ ne zato što bi se čulo i videlo za koga i protiv koga pojedini član žirija glasa – već stoga što bi se videlo a čulo *kako* se glasa: ko se i zbog čega nervira, ko lupa šakom o sto, ko šeta od muke, ko se preznojava, ko zove suprugu u ispomoć da mu došapne rešenje o datoj nagradi, ko kome namiguje, ko se okreće ka kojim vratima i ko se iza kojih vrata pomalja nosom ili šakom „dolara“, i tako dalje. Rečju: sve ono što smo na dan 2. avgusta po kuloarima slušali je kao „pravi izveštaj“ s mesta nesreće ovogodišnjeg pulskog žirija.

„RTV TEORIJA I PRAKSA“, BR. 16, JESEN 1979, STR. 160–176

KAD KONJUNKTIVITIS SKINE SVOJE NAOČARE

10. avgust, *Gost-urednik*. Još jedna sjajna voditeljska inscenacija Dobroslava Silobričića: sa malo reči uputio je na njemu svojstven način domaćina emisije, filmskog snimatelja Tomislava Pintera da se iskaže kao zanimljiva televizijska ličnost. „Zbog čega nosite naočare?“ – bilo je jedno od prvih, funkcionalnih pitanja-poštapalica – „da li zbog reflektora, ili, onako...“ – na šta je Pinter, naravno, skinuo naočare za sunce. Istini na volju, Pinter je pri tom rekao da ima konjunktivitis i da teško podnosi svetlost, no, on je ipak – skinuo naočare!

Gledaoci su mogli primetiti da naočare za sunce nisu mnogo ni pridonosile ni odmagale znanom izgledu Tomislava Pintera (sa mnogobrojnih fotografija iz štampe), ali uklanjanje jednog inače pomodnog detalja sa lica jednog umetnika koji se bavi vizuelnim komunikacijama, označilo je u okrilju studijskih odnosa odlučujući momenat za vaspostavljanje „drame čistih vizuelnih odraza“, što se, prirodom stvari, prenelo kao značenje „nagosti i nepatvorenosti“ u delokrug komunikacije gledalac – dati TV prizor. Osećanje da ćemo prisustvovati „prirodnom“ razgovoru poznatih ljudi iz javnog i kulturnog života u njihovom „prirodnom svojstvu“, podupirao je proizišli medijsko-uzbuđujući momenat (rečeno dramaturškom terminologijom) koji je nastao pristajanjem jednog filmskog i za potrebe televizije televizijskog snimatelja, da mu televizijski kamermani emisije *Gost-urednik* u času njegovog igranja-bivanja ispred fokusa TV kamere „hvataju lice u gro-planu“. Problematika medija je tako postala problematikom etike: televizijsko je bilo „čitano“ kao neumetničko, umetničko je postalo sve ono što se inače imenuje atelevizijskim artefaktima TV prizora. Sve one poluprivatne opaske među gostima Tomislava Pintera tvorile su objektivne istine jednog televizijskog zapisa o čulnim uplivima u druženju ove grupe ljudi; svaka nesmišljena pauza u toku razgovora oneobičavala je televizijski komentar odnosa datih umetnika i studijskog prostora u umetnički, režijski (montažni!) rez jednog stvarnosnog zbivanja koji se u mižankadru „zbio jednom pred TV kamerama u zagrebačkom studiju“.

U ovako specifično paralelnom sledu „istina po stvarnosti“ i „istina po mediju“ njihovo međusobno preplitanje gradilo je one trenutke televizije kad ova postaje idealno sredstvo za kontaminaciju čulnih utisaka

o stvarnosti koja nas okružuje: kako „presne“ stvarnosti koja nas nasušno okružuje u sobi u kojoj gledamo tekući TV program tako i one stvarnosti koja se upravo „rastvara“ u koordinatama elektromagnetskih talasa. Ovako nastalo prošireno polje čulnih utisaka o svekolikoj stvarnosti ucelovilo je smisao ovog jednog sata televizijskog programa u potrebu skidanja svih „zaštitnih naočara“ sa svih lica televizijskih likova. Čak i u slučajevima kada hronična boljka (u ovom primeru konjunktivitis) potražuje od čoveka nešto svesne žrtve da pred TV kamerama iskaže i svoju fiziološku nelagodnost ako to predstavlja zalag boljeg sporazumevanja u relaciji „telo ispred ekrana – telo u televizijskoj slici“.

O TV PRIZORU

16. avgust, 21.00, II program, *Bliski susreti*. U okviru emisije posvećene Brazilu (scenario Dragana Bošković, režija Andrija Đukić), prikazani su i materijali iz programa Žaka Šansela *To je Brazil*. Pored standardnih dokumentaraca snimljenih u vreme karnevala u Riu, u okvir istog bloka ušla je i trominutna storija iz zabavno-muzičke emisije *Šou fantastiko* brazilske proizvodnje. Ono što posebno privlači pažnju u ovoj naoko tipično rešenoj muzičkoj numeri (jedna naša nepoznata pevačica peva *Volim Travoltu* i *Bi Džiz*) režijska je metoda kojom se postiže čisto televizijsko osmišljavanje svih atributa jedne muzičke tačke. Scenografija, kostimografija i koreografija bili su u službi TV mizanscena koji se tvorio iz prototipova onih oblika audiovizuelnih komunikacija na koje smo putem televizije navikli kao na odraze najslbližnje pojavama žive stvarnosti. U prvom redu korišćena je forma televizijskog spota (brza i efektna smena kadrova sa akcentom na proizvod ili pojavu koja se reklamira) u čiju su dramaturšku ravan inkorporirane forme plakata i fotografije, a uz sve to, sam siže ove muzičke numere posedovao je vidne oznake televizijske reportaže sa modne piste (pripremanje manekena: pevačica je promenila desetak kostima uz pripomoć ljudi izvan scene). Tako je tekst šlagera nad šlagerima ovih sezona u krajevima sveta u kojima se pleše u ritmu disko-muzike i gde se vrte u bioskopima filmovi Džona Travolte doživeo formativno razgrađenje putem televizijskog medija na najuputniji fenomenološki način. Mi smo gledali i slušali ovu pomenutu informaciju „o obožavanju Travolte i Bi Džiza“ koju inače već sasvim dobro „znamo“ preko značenja koja proističu iz sižea susednih oblika audiovizuelnih komunikacija (fotografija, film), ili sredstava javnog informisanja (modni žurnal, specijalizovani časopisi za pop-muziku, filmske publikacije itd), kao i uvreženi formativni prototipovi samog televizijskog medija (TV spot, TV reportaža). Bila je to na neki način televizija u malom koja je delovala i kao

informacija o značaju međudelovanja ostalih oblika audiovizuelnih komunikacija na njen formativni iskaz, ali i kao iskazano tragalaštvo za adekvatnim medijskim izrazom kroz najmanju formativnu jedinicu: ono što u filmskoj terminologiji nazivamo „kadar“.

Teško se odlučivši da najmanju oblikovnu jedinicu televizije obrazložimo „onim što u filmu zovemo kadar“, po ko zna koji put zalazimo u problematiku zbog čega teorija još uvek nije dala sasvim pouzdane, stabilne instrukcije o postojanju normativa televizijske interpretacije. Po svemu sudeći, ovakva televizija kakvu danas gledamo predstavlja tek međufazu komunikološkog razvoja ovog medija, pa verovatno iz tog razloga, kao osnovnog, nedostaju čvrste kategorizacije u stvaranju sistema „najmanje značajnih celina“ (semiološki rečeno) koje bi uputile u tajne televizijskog uobličjenja buduće autore koliko i istraživače ovog medija. Šta je TV kadar, da li je to slika ili nešto slično, šta je TV prizor i da li uopšte može postojati čisto televizijska sekvenca – sve su to pitanja na koja se izgleda može valjano odgovoriti u prvom redu sledeći sopstveni kredito o tome šta predstavlja, šta čini jednu televizijsku celovitost. U sistemu vrednovanja televizijske komunikacije, kakav zagovarano na stranicama ovog časopisa, televizija je pre svega jedan od oblika audiovizuelnih komunikacija u kome celovitost *ne predstavlja jedno zatvoreno celo*, jednu emisiju „od–do“ na listi televizijskog programa za datum taj i taj (kao što je to slučaj u filmu). Po ovome, jedno televizijsko celo gradi se iz niza, više tačaka jednog vremenskog bloka TV programa i po tome je televizijsko celo *promenljivo*:

- a) po vremenu nastanka
- b) po vremenu trajanja.

Štaviše, na jednu jedinu uočenu tačku TV programa neposredno utiče serijalno ustrojenje programa (stalnost rubrika, ustaljeno vremensko trajanje pojedinih emisija, žanrovska shema programa). Upravo zbog ovakve osobine „formativne propusnosti“ televizijske strukturacije, kao najmanje celo nameće se ono što smo na ovim stranicama nazivali „TV prizor“.

Po mnogo čemu ovaj termin je neprecizan, jer podseća i na ono što u filmskoj terminologiji nazivamo „filmski kadar“, ali, na isti način on može pokriti opis više „televizijskih slika“, tačnije onaj minimalni vremenski raspon gledanja TV programa kada se jedna tačka ucelini kao izrazitost jedne emisije, odnosno jednog bloka programa. Na drugoj strani, zbog nerade upotrebe filmske terminologije i ono što bi u paritetu odgovaralo pojmu „filmska sekvenca“ povremeno je i na ovim stranicama nazivano „TV prizor“. Isto tako, a iz navedenih razloga, vrlo često je termin „montažni rez“ ostavljen bez dopune u objašnjavanju njegove uloge u TV uprizorenju nekog ili nečeg. Tako su skoro sve odredbe oblikovanog ucelinjenja – da se ne bi pravile odveć velike omaške – dobijale za svaki slučaj dodatak „TV“, čak i u govoru o vrsti gledalaca

pred televizijskim ekranom, što je, naravno, uticalo ne samo na stilsku čistoću teksta već i na njegovu jasnost u proceni naznačenog problema.

Muzička tačka *Šou fantastiko* upućuje na razrešenje ove problematike u pravcu otkrivanja sličnosti i razlika između uprizorenja televizijske slike i uprizorenja susednih audiovizuelnih oblika komunikacija (strip, fotografija, foto-roman, film, animirani film, kompjuterska animacija). Pre svega potrebno je istaći da se TV prizor ostvaruje posredstvom uticaja drugih, susednih slika: on nikada nije „sebisamosvojan“, „čist“ i „originalan“, on uveliko teži i naginje sinkretizmu. Ovaj *sinkretizam nije zadat za sva vremena strogom brojčanošću niti opsegom moguće upletenih formi susednih audiovizuelnih oblika, već konkretni TV prizor predstavlja zbir određenog broja reaktiviranih formi koje utiču da se data sadržina (ne sadržaj!) prizora „čita“ kao komentar televizijskog medija svih onih slika koje putem njegove komunikacije dopiru do nas non-stop kao „gotove“ i „zatvorene“ (fotografija kao ilustracija u *Dnevniku*, na primer). Ali, televizijsko uprizorenje je tim više televizijsko ukoliko se pred datim TV prizorom prisetimo smisla većeg broja ostalih slika koje nas zasipaju u svojstvu samostalnih delića programa (film na televiziji na primer), tako i ovih istih kad dolaze u svom izvornom, komunikološkom vidu (razgledanje fotosa putem štampe, gledanje filma u bioskopu itd). Rečju, sagledavajući jedan TV prizor mi smo uvek svesni da *prisustvujemo jednom vizuelnom, slikovnom komentaru neke druge slike*. Ova komunikološka distanca i nije ništa drugo do specifična informacija TV gledaocu o međudelovanju srodnih audiovizuelnih oblika komunikacija. Ovakvu informaciju gledalac ne samo da potražuje sve vreme dok sedi ispred ekrana već se ova informacija može računati kao *jedina povoljna retoričnost televizijskog iskaza* čija se udarnost ogleda u decentnom saopštavanju o postojanju drugih, stilizovanih slika stvarnosti koje TV prizor može objediniti u svom nukleusu koliko i prisvojiti „živu sliku“ ove stvarnosti. Fenomenološki rečeno: sinkretizam TV prizora čini jezgro poetike ovog medija.*

PERISKOP UMEMSTO DVOGLEDA

23. avgust, 20.00, II program, *To sam ja*. Od emisije do emisije, od kritike do kritike, Dragan Babić dobija packe. Zamera mu se uglavnom – sve. I pamet, i lepota, i način da to dvoje ujedini i ne/mogućnost da to dvoje sasvim odeli. Naravno, u vezi s tim, govori se o „agresiji u oplođenju“ iliti nevidenom bezobrazluku na našoj televiziji, o „rigidnosti“, „tvrdoći iskaza“ i tako dalje, i tako dalje... A kad bi se postavilo pitanje tzv. prosečnom gledaocu (onom tako omiljenom uzorku naše te-

levizijske prakse) – „Šta je to što kod Babića nervira?“ – odgovor bi se u najkraćim crtama sveo na: „Pravi se važan!“

O važnosti naših televizijskih likova retko se govori (valjda se podrazumeva njihova izuzetnost „za sva vremena“) dok se televizijska ličnost i teže postaje i za sve vreme njenog krhkog mandata proverava se njena „idealnost“. Dragan Babić nije ni političar, ni fudbaler, ni glumac da bi bio televizijski lik, a po onome kako ga prati oko kritike nije ni neka televizijska ličnost „od poverenja“. No, on na izgled čini sve ono što godi rezervisanom oku prosečnog gledaoca: ulazi u studio nonšalantno (s rukama u džepovima), smeši se šeretski (otkrivajući nemilice zdravo zubalo), seda u fotelju meraklijski i prekršta noge po đilkoški. Zaista, na osnovu nekoliko prvih trenutaka, Babić podseća na nekog lepotana s vašara, i verovatno da tu i dolazi do rascepa u identifikaciji: on izgledom vara. „Šta?“, „Koga?“ i „Zašto?“ – pitanja su koja ilustruju neartikulisani osećaj nelagodnosti dok pratimo ovih nekoliko trenutaka Babićevog ulaženja u studio, i našu sobu. Naime, Babić na isti način ulazi kao stranac u studio koliko po prilici očekujemo da će ući „neko drugi“, njegov gost ili bilo ko – ko ne radi za platu u jednoj televizijskoj kući.

Ono što je kritika nazvala „arogancijom“ upravo je to ta atipična neprilagodljivost ovog urednika-voditelja na studijski okoliš. Babić kao da jedva čeka da se susretne i sa nama, i sa svojim gostom otvaranjem igre „ja pitam šta hoću – ti odgovaraš koliko možeš“. Onog časa kad na kraju krajeva smesti i sebe i gosta u fotelju (to uvek u doživljaju predugo traje!) – stvari se okreću naglavce! On, uistinu, zadržava i pozu i smeh i gestikulaciju momčine s provincijskih igranki, ali, kamera mu ispred te ekspresivne mimikrije otkriva i ponešto što ne straši samo onog prosečnog gledaoca: ovaj čovek sve vreme misli na ono šta mi mislimo kako bi se trebalo ponašati u TV studiju! Kombinuje, rekli bi oni „više-nego-prosečni“. Da, ova „kombinatorika“ se teško percipira jer ni Babićev gost koliko ni gledalac, ne znaju iz tog razloga kuda će otići razgovor (mada sve izgleda dogovoreno) ni kad će pasti odlučujuće pitanje koje će gosta (odnosno gledaoca!) dovesti u tesnac – „da li da odgovorim i na ovo autobiografsko, nebulozno pitanje, pa da budem više ja, ili da predstavim i Babiću samo svoje popularno *nad ja...*“ Da, Babić deluje „važno“ (pravi se važan!), jer sebi dozvoljava taj luksuz da kontroliše kako reakcije svog gosta (stalno ga vraćajući na njegov „negativ“), tako i mogući raster reakcija u gledaoca na taj neobičajeni pogled na gosta iz pozicije „ispod nivoa“. Da, Babić u seriji emisija *To sam ja* upotrebljava periskop, a to je blago rečeno sasvim čudovišno kada se uzme u obzir da nas je naš televizijski program navikao da na goste u studiju gledamo odozgo, satelitski ili, u krajnjem slučaju, kroz „uveličavajuće naočare“.

Nije na nama da sudimo zbog čega je Dragan Babić ostavio svoj „dvo gled“ iz istoimene serije koju je pre nekoliko godina radio sa Lju-

bivojem Ršumovićem, no, izgleda da je studio pretvorio u podmornicu, jer se drugačije nije moglo... Svakako, eksterijeri naših i stranih horizonata koje je Babić hvatao „dvogledom“, bili su i manje podložni višestruki *tête à tête*. Može se pretpostaviti da su omeđenost, svedenost i mrklina studijskog prostora (za potrebe snimanja pali se sa svetiljkama onoliko jačine koliko je potrebno hirurgu da izvrši jedan bajpas!) mogli uticati na senzibilnog hodoljupca Babića, tako da mu se ovaj pričini do te mere klaustrofobičnim da i svaku pridošlicu postavlja u poziciju „ispod nivoa vodostaja tekućih elektromagnetskih talasa“. Tačnije: u poziciju sebe samog. A možda je i sve to zato što udarci torpeda pred potapanje podmornice prave manje buke za uši „kontinentala s naočarima za sunce“ no šamar na redakcijskom kolegijumu, recimo. No, bilo kako bilo, ono što Babić periskopom uhvati da bezbrižno pluta „ustajalom vodurinom popularnosti“ u njegovoj podmorničkoj laboratoriji samo potvrdi meru svoje jednoznačnosti: čovek ovenčan popularnošću ostaje to što jeste, s tim što mu Arhimedov zakon pomaže da „Babić-pritisak“ otpri kao objektivno zaronjenje u vode televizijske introspekcije. Ko kako izmeri „vodu“ svoje popularnosti, toliko mu se i televizijski habitus kvalitetom odmeri. U emisiji od 23. avgusta Babićeva gošća Olja Ivanjicki bila je dirljivo lepa. Da, lepo je dolazilo i od boje njenog glasa, osmeha i pogleda, ali i od njenog umeća da lucidno odmeri svoje uspomene na ljude i slike koje je volela, sa zadovoljstvom što joj je popularnost u proteklih dvadeset godina darovala. Stoga, na Babićevo zorno pitanje „Zar ti nemaš nikakvih sumnji?“, odgovaralo je potvrdno, dirljivo a bezglasno „celo telo“ slikarke Olje Ivanjicki – jednim velikim „da“.

IZRANJANJE ŠTIGLICA MEĐ' MIRTOM, DRUGI PUT

24. avgust, 19.00, II program, 1900 godina od razaranja Pompeje. Ovu mondovizijsku emisiju nije trebalo propustiti (bar oni koji gledaju televiziju pasionirano) zbog nesvakidašnjeg događaja koji se zbilo u jednoj nepunoj minuti. Bio je to trenutak izranjanja jednog štiglica ispod ruku arheologa na zidu jedne terme koji se otkopavao ravno sat i po – koliko je trajala emisija. Da bi se razumelo uzbuđenje oko ovog događaja, potrebno je napomenuti da je otklanjanje naslaga sa pomenutog zida činjeno u onom korpusu istraživanog arheološkog blaga Pompeje, u kojem je ovovremena ljudska ruka već ostavila traga. Inače, ovo iskopavanje „radi televizijskog prenosa“ bilo je jedno iz niza zbivanja koje je paralelno teklo s mnogobrojnim razgovorima svetskih stručnjaka (grupnim i pojedinačnim), vođenim uglavnom oko fenomena okamenjivanja vulkanskom lavom ljudi i životinja koji su se zatekli u najrazli-

čitijim položajima: od sna, do kupanja i pokušaja bega pred užarenom nemani. I dok su slavni historičari umetnosti i kulturolozi tumačili svoju odanost pompejskim starinama, jedna anonimna ljudska ruka iz armije strpljivih i pažljivih arheologa čistila je santimentar po santimetar okamenjenu magmu, pri čemu smo samo ukazom komentatora ovog bloka emisije mogli naslutiti da se „iza“ krije jedan od zidova terme koji će tek ugledati svetlost dana.

Posle jedne od šetnji po svečanim dvoranama Pompeje kroz koju se mogao nazreti način života bogatih građana, na rez smo vraćeni u ugao terme čiji se zid otkopavao pred našim očima „u nastavcima“.

Kamera je prelazila lenjo okolišom lave koja je otpadala pod minucioznim zahvatima lopatice, komentator ovog situacionog bloka emisije je upravo prozborio nešto u smislu „e, sad bi se mogli vratiti da čujemo tog i tog...“, režija je očigledno dala znak mikseru da „skoči“ na jednu drugu kameru, za trenutak smo videli „neutralni kadar“ (kabl neke od kamera) da bi isti tren već bili na pređašnjem mestu zbivanja: tu, gde jedna ljudska ruka rije lopaticom samo ka njoj znanom cilju. Sledio je trenutak pauze u razgovoru nekolicine posmatrača, čak je i komentator ostao bez „uputnog teksta“, ali zato je mikser znao šta mu je činiti, pa je „rezo“ na kameru koja u detalju prikazuje zamah ljudske ruke a koja je već u tim trenucima razgrtala poslednji sloj magme ispod koje se ukazivao zid obrađen u mozaiku. U desetak sekundi ruka arheologa je otkrila detalje neke „cvetne kompozicije“, u tom se pomolila glava neke ptice, još po neki list i cvetić, zatim šareno ptičje perje – i neznatno telašce štiglica pojavilo se u svojoj svojoj krhkosti međ' mirtom čiji su sićušni beli cvetovi tek sad dobili onu nežnost, rad' koje je ova biljka ukrašavala glavu same boginje Venere. Bez puno graje arheolog i komentator prozborili su nekoliko reči o nađenom, ne tumačeći ni vrednost otkrivenog ni smisao mozaičke kompozicije. Ubrzo, režija je prešla na odredište gde je grupa stručnjaka davala poslednju reč o značaju proslave hiljadudevetstogodišnjice od zamiranja ovog grada, i blizog mu mesta Herkulanuma, i bio je kraj.

Kraj monodvizivske emisije o jubileju (kako naše novine najaviše ovu emisiju) zamiranja jednog grada, jedne kulture – i jednog za nas nedokučivog običajnog prava.

O „davno zamrlom svetu pa razotkrivenom na način naših savremenika“ bilo je sve vreme govora u ovom znalački pripremljenom naučnom skupu, no televizija je kao medij u ovom ambicioznom projektu tek u naznačenom činu „izranjanja štiglica drugi put među ljudima“ suštinski opravdala svoje prisustvo na licu mesta proslave „jubileja jednog umiranja“. Do trenutka kada se štiglic pomolio posredstvom ruke arheologa a pod „ravnanjem“ ruke kamermana, odnosno miksera slike, emisija je imala standardni lakoopisni-uzbuđujući naboj koji inače prati svaki direktni prenos. To što smo bili posredstvom kamera u Pompeji, što smo mogli zaviriti u uglove raščišćenih naseobina na način na koji kao turisti možda i ne bi smogli snage da budemo sat i po usred

zakočenih tela „spavača“ „kupača“ i „još nerođene dece“, dobilo je na težini kad je „onaj gore“, satelit (iznad naših kuća, naših glava i naših TV prijemnika), ujedinio milione naših pogleda u jedan jedini objekt rađanja lepote tajanstvenog smisla. Štiglic, koji je omeđen mirtom stajao nekad verovatno u drugom odnosu s ljudskim okom no što je ove naše avgustovske večeri bio gledan, postao je spomenik – velika slava i hvala televiziji koliko i oda sprezi dve ljudske ruke: one koja je raščinjavala zatomljenu pticu iz Pompeje i one koja je to njeno drugo rađanje fiksirala naočigled svih nas, Zemljana.

FOLIJA ZA LIČNU UPOTREBU

23. septembar, Beograd, ugao Maršala Tolbuhina i Ulice Koče Kapetana. BITEF, 20.00 Skvot teatar, „Poslednja ljubav Endija Vorhola“. Pozorišna predstava napolju, na ulici, i unutra, u prodavnici obuće „Borovo“. Monitor na ulici, monitor u prodavnici. Filmska projekcija za one koji iznutra gledaju pozorišnu predstavu. Slučajni prolaznici na ulici kao neposredni akteri zbivanja u prizoru monitora koji se nalazi u prodavnici. Pozorišni gledaoci kao filmski gledaoci i kao televizijski gledaoci. Pozorišno-filmsko-televizijski gledalac kao pratilac zbivanja koja pokrivaju ogromna stakla izloga bivše prodavnice cipela. Slučajni gledaoci na ulici kao gledaoci pozorišnog komentara o dejstvu audiovizuelnih komunikacija na biće savremenog čoveka.

Bilo je to jedno transverzirano događanje sačinjeno od „gotovih slika“, scenskih rekvizita, uslovnih glumaca i uslovnih gledalaca. Bilo je to pozorište radi „života bez rampe“ u kome monitor „hvata sve bez režije“, pozorište kao deo filma u kome su se zbivanja nastavljala iz tekuće filmske projekcije i nadomeštala zbivanjima u samoj prodavnici. Bila je to televizija u životu radi televizije u pozorištu. Predstava o gledaocima koji percipiraju stilizovana, slikovna zbivanja sudelujući čas kao protagonisti, čas kao posmatrači, da bi se iskazala vrednost vizuelnih odraza, smislenost slike – u ovom svetu u kome vlada mitologija slike, čiji se pojedini oblici nadmeću u pokušajima da svojim formama daju total ovog vremena.

Ove večeri sve je bilo kao podešeno za udaranje klape za snimanje nekog imaginarnog filma o nama, mnogostrukim gledaocima „gotovih slika“ i „stilizovanih slika pozorišne realnosti“. Na isti način, ovo namerno ukidanje privida fiktivnog (srastanje stvarnog sa realnim) učinilo je da predstava u celini naliči na direktni televizijski prenos neke začudne pozorišne predstave u kojoj sami pozorišni kritičari postaju čas službeni gledaoci, čas učesnici prizora u monitoru postavljenom na ulici, onog teatarsko-stvarnosnog zbivanja koje su tek mogli da naslute.

Nemogućnost da procenjuju do kraja svoj posao a sa svešću da su upleteni u predstavu koja tumači svrhu istinoljubivosti predstava o stvarnosti koje do nas svih dolaze audiovizuelnim putem, verovatno je naterala mnoge od njih da odsada na film i televiziju gledaju sa manje zavora i obojenosti. Situaciju u kojoj su se našli naši pozorišni kritičari ove bitefovske večeri delili su i svi oni koji pozorište vole iznad svega, pa stoga druge medije „ne primećuju“. Svakako, televizijski urednici, kritičari i svi oni koji barataju video-tejpom i magnetoskopom imali su dobar povod da razmisle o značaju i dometima sveta predstavljenog okvirom TV slike. A u oblasti istraživanja o delovanju masovnih komunikacija, ova predstava je bila „presan“, „živ“ i „najstvarnosniji“ komentar o Endiju Vorholu, simbolu umetnosti šezdesetih godina ovog veka, koji je sve oblike audiovizuelnih komunikacija doveo u pitanje mešajući im forme, razgrađujući im pravo na medijalni siže – praveći od plakata sliku, od slike fotografiju, od filma televiziju, od televizije kutiju za otpatke.

Poslednja ljubav Endija Vorhola je predstava o mnogo čemu važnom i bitnom za ovo vreme (terorizam, smrt, ljubav, religija, naučna fantastika) o čemu na ovim stranicama nema razloga odveć govoriti. No, bila je to ko stvorena predstava za one naše mislioce koji televiziju gledaju kao „božije priviđenje“ koja samo da je „informativnija“ – uticala bi tako da svet ne bi morao imati ni jednog Vorhola a kamoli jednog Jana Palaha, Urliku Majnhof ili Jukia Mišimu. Po njima, ekonomija bi cvetala, kultura i te kako, bogovi naravno ne (televizija je tu da pokaže put u svevečnost!), ali sve, sve bi bilo ko na kraju predstave *Poslednja ljubav Endija Vorhola*: jedna velika folija bi se spustila ispred naših lica i mi bi se svi u njoj ogledali ko u jednom zajedničkom upaljenom televizoru – bez slike (!). A na toj lako zamagljenoj, folijskoj slici, naša lica, naši osmesi, naša tela – zaista bi potraživala izričit dopunski tekst da bi se pouzdano znalo ko govori, kako i zbog čega. U eri slepog verovanja u moć masovnih komunikacija – u sistemu mišljenja gde se televizija tako rado stavlja u sam vrh – folija kao lakopristupačni element za svakodnevnu upotrebu može ubrzo postati jedan od monitora za naša ohlađena srca.

Da, pozorište bi trebalo da posećuje zapaljivi poklonik tzv. informativne televizije koji u TV prijemniku vidi obrazac za realnost koliko i za svekoliku stvarnost (klanjajući se njenim eventualnim moćima uticaja kao putu ka ostvarenju moguće dostižne Istine) jer, pozorište kao najstarija kolektivna umetnost još uvek daje najuputnije dijagnoze o svetu u kojem živi današnji čovek, pa i ovaj naš idolopoklonik „istinoljubive kutijice sa živim slikama“. Nema sumnje, gorljivi protivnik televizije kakvu imamo (kakvu jedino možemo imati!) žurno će reagovati „s činjenicom“ kako predstava strane produkcije ne mora ponuditi ideje koje potrebuje čovek ovog tla, odnosno, naš televizijski gledalac. Ali, ta providna demagoška priča lako pada u vodu ako se svi zajedno „srčano prisetimo“ da nijednu jedinu televizijsku emisiju ne gleda čo-

vek iste informativnosti o predtelevizijskoj realnosti. Naš strasno angažovani građanin u dokazivanju pravice putem onog „što se moglo reći u datoj TV emisiji a što se skrilo od posvećeno slobodoumnog naroda“, u suštini je na istom slepom koloseku ko i onaj (opet naš!) pozorišni gledalac koji namerno propušta BITEF – da bi ostao „više u svojoj tematici i estetici“. U svakom slučaju, primerci lakozapaljivog a uskogrudog mentaliteta propustili su predstavom *Poslednja ljubav Endija Vorhola* idealnu priliku da sagledaju kako se ova dva medija grčevito bore za primat, koliko svojim porukama dopunjuju sliku savremenog čoveka koji je sve više spreman da čita oporuke no da prima reči pouke.

NEOČEKIVANO LEPO VREME ZA OVO DOBA GODINE IZMAMILO JE NA DESETINE HILJADA BEOGRAĐANA NA ULICE

Dnevnik, I program, TV Beograd. Ne zna se tačno ko je prvi izmislio ovu logičko-leksičku nespretnost, no tu rečenicu ponavljaju godinama naši spikeri, politički komentatori, urednici *Dnevnika*, oni koji su zaduženi za meteorologiju, i oni koji ovakvom opaskom daju početni ton dnevno-političkim obavestima. Desetine i desetine ljudi ozbiljnih namera u hiljadu naših predvečerja pročitao je do sada ovu „vest dana“ a da nikom na um nije palo da se zapita: kako se može jedna istovetno formulisana informacija „o neočekivanosti, vremenu i Beograđanima“ izgovoriti bezbroj puta – u jednoj jedinoj godini. Zar lepo vreme dolazi samo „neočekivano“? Zar u ovu zemlju toliko „neočekivano“ dolazi lepo vreme da se to mora ponavljati svakog puta kad sunce zasija među oblacima? I nadalje, zar to lepo vreme uvek nespremno zakuca na vrata beogradskog studija, pa se kao prijetnost prve vrste taj događaj objavljuje rado na samom početku dnevno-političke emisije? Da, mnoga se pitanja nameću. Ona koja se tiču stepena informisanosti ove fraze (u okviru svrhe obaveštavanja gledalaca „o vremenu“) ali i ona koja upućuju na šire zaključke o načinu formulisanja činjenica u ovoj našoj najstarijoj televizijskoj emisiji.

Što se tiče kakvoće obaveštenosti, može se reći da se smisao pomenute rečenice dobija kroz dva njena dela:

- a) neočekivano lepo vreme za ovo doba godine, i
- b) izmamilo je na desetine hiljada Beograđana na ulice.

Nije za ne očekivati da se za neko lepo vreme (u doba kad ga po kalendaru ne bi trebalo da bude) kaže da je stiglo „neočekivano“. Na isti način, obrazloženje te neočekivanosti („za ovo doba godine“) ne pokazuje znake nelogičnosti: uputno je obrazložiti zbog čega je neko vre-

me „neočekivano“ došlo. Ali, sa stanovišta funkcionalnosti informacije o lepom vremenu, cela prva fraza se može odnositi isključivo na šire obrazloženje meteoroloških zaključaka, što u ovom slučaju nedostaje. Mora se priznati da nastavak rečenice („izmamilo na desetine hiljada...“) vuče smisao na sve, ali ne na procenu dobiti od lepog vremena u „meteorološkom“ značenju ovih reči. Zaista, moguće je da neočekivano lepo vreme izmamiti „hiljadu cvetova“, ili da naprosto poboljša ubiranje poslednjih klasova pšenice, ili da izmamiti hiljade ratara, šumara ili gorana na moguće objekte rada čiji učinak stoji u vezi sa ne/lepim vremenom. Na drugoj strani, primetno je da prva fraza pomenute rečenice može stajati kao početak bilo kom opisu nekog „opisnog“ zbivanja: da, ukoliko je reč o prozi, odnosno, ukoliko rečenica nije tako instruirana da „sažeto“ i „jasno“ dà informaciju o učinku „neočekivanog a lepog vremena u datom dobu godine“. Da najveću zabunu u celoj rečenici stvara glagol „izmamiti“, lako je dosetiti se. Naime, ovaj glagol tek u svom izvodnom značenju kazuje smisao koji zagovara pisac pomenute rečenice. Po *Rečniku srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika* (izdanje SAN, 1971, knjiga VII) glagol *izmamiti* se obrazlaže sledećim: I. postići, dobiti lukavstvom, laskanjem, prevarom („Izmamio si iz jalove krave tele“ – N. Posl. Vuk)... II. a./ na prevaru izbaviti, izvući nekoga napolje, primorati nekoga da izađe, b./ izazvati, podstaći svojom lepotom, sadržinom („Viktoru Igou deca su izmamila između nekoliko njegovih pesama...“), v./ učiniti da nešto počne (obično prevremeno da raste), da se razvija (kod biljaka), III. 1/ prevariti se, istrčati, zaleteti se. – „Nebo (je)... vedro te se ljudi na polje izmame. U toj prilici čovek može da nazebe.“ (Petr. S. 1,51). No, uzimajući u obzir i ovo, „prenesenije značenje“ glagola *izmamiti*, fraza „izmamiti na desetine hiljada Beograđana“ ipak nosi u sebi prizvuk nesmotrene formulacije da su se desetine hiljade Beograđana izmamile na ulice tek (ili radi toga!) što je lepo vreme – neočekivano... Objekat ove rečenice („na ulice“) samo podupire nejasnoću ove prozno iskazane konstatacije o vremenu u jednoj dnevno-političkoj emisiji. Ne treba odviše dokazivati da se smisao rečenice prima po skali stepena udarnosti logičkih akcenata. U ovom primeru, logički akcenat se sa takvog prvog uočenog momenta („neočekivano“) preko drugog, središnjeg („izmamilo je“) preneo na poslednji, završni („na ulice“). Naime, veza ove tri reči (neočekivano-izmamilo-ulice) otkriva se kao osnovni smisao rečenice „Neočekivano lepo vreme za ovo doba godine izmamilo je na desetine hiljada Beograđana, na ulice“. Posle „vezivanja“ za ovaj prvi smisaoni plan rečenice, slušalac sabira „šta je to neočekivano“ sa onim „šta je izmamilo“. Tako dobija rezultat koji gradi crvenu nit značenja pomenute rečenice: „lepo vreme“ – „desetine hiljada Beograđana“. Očigledno da to predstavlja i jezgro zamisli pisca informacije „o vremenu u Beogradu“. Rečju, lepo vreme je pridonelo da se desetine hiljada Beograđana vide, čuju, nađu – na ulicama. Naprosto, reč je o demonstracijama desetine hiljada Be-

ograđana rad' lepog vremena. Ovog časa otkrivamo negativ spoja ove dve skupine reči: polje njihovog saznanja automatski vuče slušaočev um na stvaranje antiteze – „zar samo lepo vreme utiče na desetine hiljada Beograđana... da na ulice...“ Ova završnica u analizi otkrivanja šta se zapravo htelo, a šta se reklo „o vremenu“, ma kako delovala neumesno i neprimereno (jer niko ništa nije rekao ružno ni o dobima, ni o izmamljivanju, ni o Beograđanima, ni o ulicama), i te kako ima pokriće, jer pomenuta misao prati određena slika, a slika sa datom rečenicom stoji u okviru jedne dnevno-informativne emisije vrlo određenog i govornog, i slikovnog profila. Drugim rečima, da se u *Dnevniku* govori ovako eliptično kako se iznenadna promena temperature osmišljava, cela ova emisija bi izgledala bitno drugačije.

Koliko zaista gore više puta pominjana rečenica „o vremenu“ predstavlja uzorak načina formulisanja i plasiranja informacije (dirljivo neutralni govor o vremenu komentariše prizor prpošnih šetača Terazijama – mlade devojke, srećni ljubavnici, penzioneri kojima mlađi pomažu kod pešačkog prelaza), a koliko *Dnevnik* kao celina utiče da ovu običnu, najobičniju opasku o dobrobitima povoljne temperature na život građana u jednom gradu primimo kao logičko-leksičku nespretnost prve vrste – pitanje je na koje mi kao gledaoci izgleda vrlo teško možemo odgovoriti. Razlog tome je prost: uzrok se čas doima kao posledica, a čas posledica nalikuje uzroku ovog stanja podrazumevajućeg iskaza, gde se logički akcenti pomeraju kako im drago. Govori se, i govori se mnogo i u raznim prilikama „o jeziku na TV“. Održavani su prigodni okrugli stolovi, simpozijumi, na stranicama ovog časopisa publikovani su naučni radovi na ovu temu eminentnih fonetičara. U štampi su često uzimali reč i psiholozi, sociolozi, književnici i estetičari, no – promene nema. Zašto? Zato što svi pomalo govorimo onako kako se govori u „inkriminisanom govoru *Dnevnika*“: čas suvo-činjenično a čas literarno-atmosferno. Parametri smisla se zamenjuju parametrima čistog opažaja, pa metaforu gradimo tamo „gde samo dokon ima vremena“, a elipsu upotrebljavamo kad god pretpostavimo da bi malo ležernog opisa dobro došlo u „huci sve novijih i novijih događaja, kod nas, i u svetu“. Rečju, ne govori se u *Dnevniku* onako kako se ne govori izvan televizijske kuće: u *Dnevniku* se govori na način kakvim inače saobraćamo „u bilo koje doba godine već više godina, na svim našim ulicama“.

HALO, NJUJORK

9. novembar, I program, 19.35, *Dnevnik*. Posle informacije da je održana sednica u Ujedinjenim nacijama na kojoj se rešavalo pitanje Kampanije, najavljuje se „da je tim povodom naš ambasador pri UN, Miljan

Komatina, rekao...“ Na rez vidimo sliku nešto zrnastije fakture i stoga karakteristično belkaste ivice likova i predmeta, a TV prizor pokazuje našeg ambasadora kako okrenut poluprofilom govori „nekom preko puta sebe“. I to tako da se oseća „rezan deo“ jednog znatno dužeg kadra u kome je očigledno bilo „u švenku“ mesta i za njegovog sagovornika. To osećanje upadanja usred prizora potvrđuje se i time što na rez naš ambasador „odmah“ odgovara i što, na isti način, kraj njegovog govora biva „sečen“ pa izostaje prigodno uobičajeno otpozdravljanje sagovornika.

Iste večeri, pedesetak minuta kasnije, u 20.15, na istom programu, u emisiji *Rekvijem za Kampučiju* videćemo isti prizor kao ilustraciju iste informacije – u nešto izmenjenijoj obradi. Odmah treba reći da je ova spoljnopolićka emisija predstavlja još jednom Nikolu Vitorovića kao najtelevizićnijeg polićkog komentatora beogradske televizije. Iako ova konstatacija može delovati nebulozno (navika je da se o televizićnosti govori povodom voditeljstva zabavno-muzićkih emisija, emisija posvećenih kulturi ili sportu) no naša televizićjska praksa dovela je svakog poklonika televizije do izbezumljenja televizićjskim novinarima koji o politici govore i izgledaju tako da se čoveku stegne svaki mišić pri pomenu prideva „polićki“. Naravno, mnogo razloga utiće da inaće ljudi prijatnog glasa i stasa iskazuju tako zapanjujući koeficićjent otuđenosti od predmeta o kome govore. Svakako da u tome ima mnogo od psihofiziološke nepripremljenosti za tako izuzetno kreativan posao kao što je tumaćenje društveno-polićkih događaja. Naime, jedan novinar može posedovati savršeno znanje iz tekuće, domaće polićke prakse i dobru obaveštenost o polićkim zbivanjima u svetu a da ipak ne bude „podoban“ za interpretaciju polićkih događaja. Tajna je svima dobro poznata: potrebno je biti lićnost od formata da bi se davao komentar o vitalnim, egzistencijalnim pitanjima nacije, i čovećanstva. Lićnost koja pregnatno razmišlja, spremno doćekuje svako pomeranje u polićkim odnosima u svetu, pa stoga individualno preživljava sve potrese velike svetske scene na meridijanu svoje zemlje: lićnost koja u polićkom komentatorstvu sagledava sopstveni angažman da se problematika savremenog čoveka reši u korist svih ljudi sveta, koliko i u njegovu sopstvenu korist. A to osećanje odgovornosti „pred lićnom istorijom“ ne mogu imati ljudi koji tekst sa polićkim sadržajem prezentiraju kao suhu informaciju, potirući sami sebe kao lićnost. Ili koji sebe same otkrivaju kao upravo „suve“ lićnosti, pa im se „suvoća“ govornog teksta „složi“ ko kostim po meri lićnosti. Bez svake sumnje, to sve može imati veze s onim što se naziva prirodnošću (izvan televizićjskog studija!), no primer Nikole Vitorovića govori da u prirodi čovek može izgledati neznatnije zanimljiv no što mu dizajn TV prizora odlićje daje. U okolišu televizićjskih kamera, Vitorović je „najšarmantniji momak najboljih godina“ koji politiku predstavlja pristupaćno svakom oku i uhu sa lakoćom i sugestibilnošću amerićkih komentatora. Decentnost u pristupu,

ležernost u govoru, osobena artikulacija i iskaz koji pleni – samo su neke od odlika ove nenapadne a tople televizijske ličnosti. Prava je šteta što Vitorović nema tu fizičku moć da sve dnevno-informativne emisije uređuje i vodi – kakva bi to televizija bila!

Ako se već nekom učinilo da je dosta hvale Vitoroviću i da stvari s njegovom perfekcijom „ne stoje baš tako“, onda se može reći da je tom i takvom vrsnom poznavaoču svog zanata televizija naveče, 9. novembra, pronašla „Ahilovu petu“. Cela priča o tome šta Vitorović zna i ume, bila je ispričana radi razmatranja njene valjanosti u kontekstu plasiranja informacije (koja je stigla kao insert u dve srodne emisije političkog karaktera) sa stanovišta ispitivanja pravovremenosti televizijskog delovanja. Tačnije, radi direktnog ukazivanja preko sjajnog primera na posledice određene televizijske prakse koja i najbolje među najboljim svojim radnicima čini nesmotrenim i lažnim. Može se odmah primetiti da bilo koja „određena“ televizijska praksa ne nastaje izvan ljudi koji rade na televiziji, pa ni onih koje proglasimo najizuzetnijim. To je sasvim tačno i zbog toga je mini-skandal odigran u beogradskim studijima na noć 9. novembra tim više naličje verovanja u mogućnost objektivnog viđenja i uređivanja jedne društveno-političke emisije.

Vratimo se na trenutke emisije *Rekvijem za Kampučiju*, četrdesetak minuta posle viđenja ambasadora M. Komatine u *Dnevniku*. Emisija je već uveliko tekla i Vitorovićevi srećno izabrani gosti (Aleksandar Prlja, novinar i Bojan Štih, književnik) dali su svoja oštroumna zapažanja o pravom stanju stvari u indokineskom području, a Vitorović je kao domaćin emisije uspešno koordinirao razgovor sa prozivkom režije da pokaže izvestan insert. Sve je teklo uživo, bar kako nas je na to uputio voditelj – „Večeras, u studiju ćemo razgovarati...“ – osim inserta, po kojima se lako moglo uočiti da su snimljeni „jednom negde u Indokini“. No, kad smo već svi bili uhvaćeni u enigmu televizijskog postvarenja tragedije naroda Kmera, Vitorović je predložio da vidimo i čujemo šta se dešavalo na sednici UN na kojoj je razmatran položaj ovog naroda. Napomenuo je da ćemo „iz Njujorka čuti razgovor našeg ambasadora pri UN i dopisnika ‚Politike‘ Jurija Gustinčića“. I zaista, na rez dobili smo „sliku iz Njujorka“. Bila je to ona ista slika zrnaste fakture i beličastih kontura likova i predmeta koju smo videli pre nešto manje od pedesetak minuta, sa M. Komatinom u centru prizora, no datom u nešto širem uglu koji je pokazivao s kim je ono naš ambasador govorio (u *Dnevniku!*). Koliko je to bio šok zbog prepoznavanja istog inserta sa sličnim komentarom u tako malom razmaku u dve žanrovski slične emisije, toliko je bilo veće zaprepašćenje da dati insert u funkciji ove emisije poseduje oznaku direktne prezentnosti. Dok je tekao razgovor Komatina-Gustinčić išao je titl „Njujork – preko satelita“. Kako bi se do kraja uverili da prisustvujemo direktnom uključivanju u njujorški studio još jednom se ponovila ista parola: „Njujork – preko satelita“! A da

bi sve bilo kao u kontakt-programu, Vitorović se po završetku ove storije o televiziji naših dana malčice izvinio zbog „boje koja se pri kraju izgubila, no satelit...“, i kao epilog ove komedije došlo je zahvaljivanje – „Hvala, Njujork!“

Ne znam kome bi trebalo da zahvali Nikola Vitorović što je „njegov“ insert ušao u *Dnevnik* kao „nepresni“, obični insert, odnosno, kome bi trebalo da zahvali gledalac što je još jednom imao priliku da sagleda svu okorelost televizijskih krugova koji stvaraju svesne obmane o savršenosti u informisanju, pogotovo kad je reč o informacijama društveno-političkih karaktera. A praksa, kako pokazuje ova mini-laž našeg televizijskog programa, ukazuje na postojanje iracionalnih, ali sasvim čvrsto ukorenjenih stavova da se televizijom, izričito njenom formom, manipuliše kad god se smatra da bi tako bilo najbolje zbog onoga – šta treba reći gledaocu. U tom niskom grmu leži veliki, ranjeni zec: konkretni čovek koji imitirajući prezentnost situacije obmanjuje sebe koliko krivo informiše naciju. Ovoga puta rana je bila standardno duboka a ni toliko velika, prikazivač *TV novosti*, br. 777, glatko je progutao udiču – „Rekvijem za Kampučiju dopunjen filmskim snimcima prizora stradanja kmerskog naroda i prilogom iz Njujorka (intervju jugoslovenskog ambasadora u UN), ne samo da je upotpunio naše predstave...“. Da je naša televizijska praksa ogrezla u obmanama ove vrste rečito govore mnogobrojne emisije koje pod tim plaštom započinju i završavaju svoju misiju „direktnog uključivanja u mozak čistih informacija“. Ne, nepotrebno je davati primere: teško je naći izuzetak od ovog uhodanog pravila.

U suštini, ceo ovaj problem ne svodi se samo na to da televizija samu sebe obmanjuje kad tvrdi da izručuje sve same „čiste“, „u prirodnom stanju date informacije“. Sve ovo više ukazuje na postojanje deljivosti u samoj strukturi informacije. Ona jeste udarna kada je prezentno data, ali je na isti način povoljnog dejstva i kada je funkcionalno upotrebljena kao „jednom završeno zbivanje“. Nevolje nastaju jedino onda kada tvrdimo da se nešto baš sada događa pred nama a dogodilo se jednom davno, pa kako su to već i naši vrapci znali pre dolaska televizije na naše terene, za očekivati je da će se nešto u radnim izveštajima naših televizijskih trudbenika izmeniti u korist istine.

„RTV TEORIJA I PRAKSA“, BR. 17, ZIMA 1979, STR. 197–213.

ČOVEK JE ČOVEK JE ČOVEK

16. novembar '79. Gost-urednik, voditelj Ratko Vince, gost-urednik Branko Belan. Po onome koliko je do sada uradio, napisao i objavio, Belan je prilično kasno dobio propusnicu za ulazak u imaginarni muzej ove emisije koja predstavlja televizijskom auditoriju „zanimljive i vredne pažnje ličnosti iz našeg kulturnog i javnog života“. No, to je u Belanovoj karijeri samo jedna iz niza „slučajnosti“ u, kako on kaže, „polavekovnoj domaćoj radinosti za pisačim stolom“. Ukoliko je upućeni gledalac u Belanovu „domaću radinost“ pretpostavio da će se on u emisiji predstaviti u svoj svojoj kulturološkoj multidisciplinarnosti (doktor pravnih nauka, filmski teoretičar, televizijski hroničar), prevario se koliko i onaj odan mu čitalac rubrike „Na javnom kanalu“ („TV novosti“, Beograd) koji je očekivao da će ovaj oštar kritičar naše televizijske i životne prakse dovesti za svoj domaćinski sto, ako ne svoje istomišljenike, ono bar one televizijske poslenike čiji je rad hvalio (Radu Đuričin, na primer). Ništa od toga: Belan je za svoje goste izabrao inserte iz televizijskih emisija. Naoko, i poštovaocima Belanovog pisanja o televiziji, i onima koji tvrde da je to samo usputni intelektualni mimohod jednog darovitog prozaiste, odnosno jednog nezasluženo proteranog filmskog režisera sa naše kinematografske scene, ovaj njegov izbor mogao se pričiniti tek kao ekstravagantan gest osobenjaka koji kritikuje „sve i svja“ zato što je sam – bez prijatelja...

Ako je, u današnjoj fazi televizije, uopšte potrebno naglašavati kako je delikatan posao kritički opisati odlike neke ličnosti „iz stvarnosti“ (bilo da se ona pojavljuje na TV ekranu u svojstvu gosta ili kao televizijski radnik „s platnog spiska televizije“), tačnije, pretpostaviti koliko je svodjenje personalnosti određenog čoveka na njegov televizijski odraz za televizijskog kritičara specifičan problem koji zagovara načelo odgonetanja smisla povratnog uticaja televizijske komunikacije i u uslovima gde televizija kao institucionalizovan centar „nudi“ ljude na TV ekranu u okviru zadatosti i potreba sistema koji je dotira, onda je svakako najlakše shvatiti da pisati o televizijskom odrazu svog prijatelja za protivnike ovakvog kritičkog nazora znači upasti u dvostruku klopku:

- a) ne sagledati prijatelja kroz iste „naočare“ ko i sva druga televizijska lica

b) uvideti nemoć da se na primeru televizijski uprizorenog prijatelja kritički egzaktno formulišu sve nijanse psihofizičkih osobina jedne TV ličnosti.

Ali, u ovom času, klopci mesta nema: komunicirati s prijateljima preko „rampe“ (okvir TV ekrana) daje priliku kritičaru ne samo da „izoštri“ sposobnost jedinstvenog, ravnopravnog kritičkog viđenja svih televizijski uprizorenih ličnosti, već se upravo ta prilika otvara kao mogućnost ukazivanja na stepen razlike onoga što o jednoj ličnosti znamo iz predtelevizijske stvarnosti (i koliko osećamo za nju), i onoga što u TV prizoru nalazimo kao sumu čulnih nadražaja koja gradi televizijski odraz te ličnosti. Ovaj primer je utoliko interesantniji jer je to „dobro znano i voljeno biće iz predtelevizijske stvarnosti“ i po zanimanju i po načinu gostovanja u jednoj televizijskoj emisiji – TV kritičar. Ako ima mesta govoru o upadanju u klopu kritičarske iskupljivosti, onda to može važiti jedino za slučajnost da dva TV kritičara zasnivaju svoje prijateljstvo jer su im razlozi gledanja televizije istovetni, što bi, u tumačenju naznačene „rampe“ u datom primeru („ja TV kritičar, gledam svog prijatelja-istomišljenika na TV ekranu – koji je u svojstvu TV kritičara“), moglo dovesti kritičara-gledaoca u nezavidnu komunikološku zonu nesagledavanja mogućih inovacija u povratnom dejstvu TV komunikacije – „ova televizijska ličnost postaje moj prijatelj ne zato što je moj prijatelj iz stvarnosti“. Ništa od toga: i Belan i ja profesionalno i strasno zurimo u televizor ali za zbivanja u njegovom okviru iznalazimo potpuno različite zaključke. Ono što on traži u TV prizoru kao optimalno za mene je tek usputni sadržajni ekvivalent prizora, ono što je za mene bitno i neopozivo u tumačenju povratnog dejstva TV komunikacije za njega je notornost na koju i ne treba trošiti odviše reči. Moglo bi se reći: u trenutku kad Belan Branko počinje da se interesuje šta se to dešava na TV ekranu ja sklanjam pogled sležući ramenima uz pomisao „To se ne može izmeniti, televizija je slika i prilika sistema koji ju je izmislio“, odnosno, tamo gde ja uskliknem „Evo, počinje televizija, to je ono pravo, ovo će uvek biti televizija!“, Belan će gundajući prokomentarisati – „I onda? To nije dosta! Slobodan osmeh ište i slobodnu, jasnu misao“...

Razumljivo, ceo ovaj problem može se učiniti bespredmetnim ukoliko se odmah složimo kako televizijski hroničar ima to pravo da u tumačenju dosega televizijske komunikacije svako prikazivanje ljudskog lika dovede u diegetičku vezu s ostalim segmentima TV prizora. U tom smislu, na ovim stranicama je više puta izrečeno da ovakva televizija kakvu danas gledamo ne samo što uključuje tumačenje značaja uprizorenja „konkretnih ljudi iz stvarnosti“ kao nužnu pretpostavku za razumevanje televizijske komunikacije u celini, već se upravo sa tog polazišta gradi predložak za uspostavljanje moguće estetike ovog medija sa tehnologijom kroz koju se danas iskazuje kao model masovne komunikacije. Ishodište da je glavno lice televizije „konkretno telo iz života“ koje,

naravno, ima svoje ime i prezime, zanimanje, položaj u društvu itd. naznačava put ka nalaženju smisla uspostavljenoj komunikološkoj vezi „telo na TV ekranu – telo ispred TV ekrana“ i nadalje, otkrivanju bogatstva značenja kojima ova veza povratno utiče na odnos gledalac – dati TV prizor. Pristup televiziji koji nužno računa s tim da glavna lica televizijske predstave jesu upravo ljudi koji nisu likovi iz fiktivnih audiovizuelnih predstava (film u bioskopu, igrani film kao deo TV programa, TV drama) niti glamur-zvezde sa prvih stranica dnevnih novina, filmske i sportske štampe, uključuje samim tim i doslednost da se u kritici imenuje punim imenom svaki TV lik koji se predstavlja auditoriju kao „čovjek N. N.“ bez izmišljene poze kako nije uvek zgodno reći šta se uistinu događa na snimanju, pred TV kamerama, a kamoli imenovati i opisati odlike „tog i tog čoveka“ (baš kao što nije „zgodno“ objaviti u rubrici TV kritike „da se Zorica Jevremović uprkos tome što je TV kritičar ne snalazi pred TV kamerama onako kako bi se od jednog TV kritičara to s razlogom moglo očekivati“, na primer). Sve ovo, razume se, više ide u prilog tvrdnji da naša kulturna javnost nije još uvek spremna da prihvati televiziju kao svoje „prirodno produženje“, nego što naš tekući televizijski program po sebi prejucicira ovakve atelevisijske opservacije. No, da se u TV čitateljstvu još uvek zatvaraju oči pred očiglednošću da televiziji više no drugim oblicima audiovizuelnih komunikacija pripada oznaka „sve što je ljudsko, nije mi strano“, najbolje ilustruje pedantno prenebregavanje normalne potrebe da se o učinku gesta i mimike jednog poznatog spikera, TV urednika ili predstavnika vlade kritički progovori direktno, i bez malograđanskog okolišenja. Kao posledica toga, naša kritičarska praksa najčešće stoji na stanovištu da je ponajbolje tumačiti estetiku TV drame, uzbudljivost direktnog prenosa sportskog događaja ili naprosto istaći potrebu za dobro formulisanom informacijom, iz bilo koje oblasti društvenog života. Prelaženje preko smisla fenomenološke podloge svake televizijske komunikacije (bila ona ostvarena u sistemu televizije kakvu danas gledamo ili preko monitorskog sistema), najkraćim putem je dovela izuplašene TV kritičare na sam rub smisla svrhe pisanja o ovom mediju: dat je prioritet informaciji, tačnije jednom njenom strukturalnom delu – rečeničnoj funkciji. Tako se, „obavestiti o tom i tom događaju“, „obrazložiti to i to“, „predložiti to i to“ veštački izdvaja, „odlepljuje“ na neki volšebni način od onoga „kako se obavestilo“, „kako se obrazložilo“, „kako se predložilo“, dok se sasvim ostavlja po strani ono „ko je obavestio“, „ko je predložio“, „ko je obrazložio“. Naravno, pobornici tzv. informativne televizije vešto izlaze na kraj sa ovom strukturalnom trijadom svake televizijske informacije, kombinujući od prilike do prilike dva od tri sloja obaveštavanja, u prvom redu iz razloga neobraćanja primerene pažnje načinu personalnog iskaza (ne samo govornog!) datog isporučioaca konkretne informacije već se, prirodom poretka u sistemu koji se zastupa, pažnja zaustavlja na kakovu smislenosti TV pojave isporučioaca informacije. Ove kritičare za-

nima ono „ko je obavestio“ tek u slučaju kada informator nije odstranio „semantičke i stilističke šumove“ što utiče na „informativnu optimalizaciju komunikacije“¹ iz čega je logično proizašla fama o potrebi „čistog govora na televiziji“. S druge strane, ukoliko je isporučilac informacije već po sebi „neko i nešto u javnom životu zajednice“ ono pitanje „ko je obavestio“ se i ne postavlja, ako se ne mora...

Imenovati rečeničnu funkciju informacije presudnim, primarnim činocem televizijske komunikacije, nije ništa drugo do dogmatsko previđanje habitusnog delovanja televizijskog lika jednog čoveka na gledaočeva čula. Jezik jeste ono što određuje stepen jedne kulture ali upravo zato korpusu istraživanja govorne kulture na televiziji pripada i sve ono „ko govori na televiziji“, i ono – „zbog čega taj čovek tako govori na televiziji“. Čini se potpuno izlišnim pozivanje u pomoć instrumenata psihijatrije i lingvistike (što je uobičajeno kada se u ovom smislu povede razgovor o „čistom jeziku“ na televiziji) ukoliko se pristup televizijskom govoru svodi na uočavanje potrebe efikasnog odstranjivanja logopedskih omaški i gramatičkih grešaka u ljudi „koji informišu naciju“. Govor na televiziji ne može biti predmet razmatranja a obrazac za kultivisano-idealno artikulisanje onoga što čovek želi rečju iskazati s TV ekrana – uz zanemarivanje notorne činjenice da taj isti čovek *poseduje jedan određeni način artikulacije i u „predtelevizijskoj stvarnosti“*. U sistemima gde postoji dominacija jednog povlašćenog sloja građanstva (televizija je potekla iz jednog takvog sistema!), svakako da predstavlja ne malu interesantnost proučavanje načina artikulacije u ljudi koji na televiziji predstavljaju interese jedne društvene grupacije. Rigidnost u ponašanju, suvoća u izrazu, fraza u iskazu – samo su neke vidne i čujne komponente koje karakterišu javni govor (čitati „televizijski“) ovih ljudi (naravno, u privatnom životu su i te kakve larmadžije). Po onome ko predstavlja „naciju u malom na TV ekranu“ može se zaključiti stepen kulture jednog govornog miljea, tačnije, to je jedini obrazac na koji se lingvisti i psihijatri mogu oslanjati kad traže postizanje ovakvog ili onakvog govornog standarda na televiziji. Govorno saopštavanje je uvek posredovanje govorne kulture konkretnog čoveka i tehnologije televizijskog zapisa koja „boji“ čujno ispoljavanje njegovog bića kao uostalom i njegovu kompletnu kulturnu mapu (gest, mimika, šta govori itd). Pitanje čistote govornog izraza jednog čoveka uvek je u zavisnosti od čistote njegove mentalnosti – psihofizičkog zdravlja, zrelosti i obrazovanja – što i te kako stoji u vezi sa sistemom „stvarnosne komunikacije“ u jednoj sredini.

¹ Rikard Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih pojmova*, Zagreb, „Matica Hrvatska“ 1969, str. 536 – „Informativna optimalizacija komunikacije – odstranjivanje semantičkih i stilističkih „smetnji“ iz komunikacije („semantičkih i stilističkih šumova“), tj. davanje oblika komunikaciji koji omogućuje *najadekvatnije i najekonomičnije prenošenje sadržaja*“ (podvukla Z. J.).

Prirodom stvari, zdrav, zreo i obrazovan čovek ima više šansi da u okri-
lju TV kamera, u jednom veštački zasečenom prostoru (enterijernom
ili eksterijernom) ispolji više svojih vrlina koje nalikuju onim vrednosti-
ma kojima teže i naši istraživači „jezika na televiziji“: on lako menja ži-
votni prostor, svako mesto je njegovo ognjište emocija strasti i ideja.
Ovaj tip lakše prevazilazi *dihotomiju autoritativno/porodično* (termini
Furia Kolomba)², njegov jezik deluje monolitno. Ono što se obično pro-
cenjuje kao profesionalno obavljen televizijski rad je upravo uočena
sposobnost zdravog, zrelog i obrazovanog čoveka da način današnjeg
televizijskog opštenja iskoristi za hitro snalaženje u očito stilizovanoj,
predstavljачkoj ulozi, na teritoriji koja nije ni uslovna, ni promenljiva
već je jedna te uvek ista: sopstvena. To osećanje „sopstvene teritorije“
predupređuje i televizija kakvu danas gledamo iako je ličnost u celini
svedena na ispoljavanje dve predstavljачke funkcije: spoljašnjost + šta
ta spoljašnjost ima da kaže. Ovaj paradoks je lako shvatiti, mada čove-
ka dobre volje dovodi u nedoumicu. Savremena EPP televizija ustroje-
na je tako da se iza fame o potrebi informisanja javnosti skriva proces
mišljenja i osećanja. Kroz oblandu „profesionalizma“ protura se teza o
potrebi gledaoca da gleda i sluša „netremirano istupanje čoveka savrše-
nog izgleda i kultivisanog govora“, što ništa drugo ne znači do insisti-
ranje na netremičnosti za bilo šta a ponajmanje za pravo na slobodu iz-
ražavanja sopstvenih emocijnih i intelektualnih kriza. Tako, vest dana
se mora otčitati bez greške iako možda upravo tog „profesionalca“ ta
vest najviše pogađa. Reći će neko: to nije moguće, vest se ne odnosi na
konkretnu ličnost itd. Sasvim tako: današnja televizija je polarizovala
istinu na dozvoljeno i nedozvoljeno, na društveno i lično, na efektivno
i afektivno. Pri tom se zaboravilo na jednu „malu“ stvar: na televiziji ži-
vi čovek isporučuje informacije, ne kompjuter ili novinski slog. Zato je
televiziji i potrebno korektno čitanje vesti i korektno osmehivanje, i do-
bro zubalo i lakirana frizura i decentna gestika – sve u stilu loše shva-
ćene religijske sintagme: „mir među nama, mir među stadom“.

Nije jezik ono što određuje kvalitet televizijske komunikacije već *te-
ritorija* – u Holovskom smislu reči³ – TV studija koji kodira ponašanje
ličnosti, pa tako i govorni izraz. Rečju, jezik na televiziji je deljiv: kodo-
vi posredno dopiru sa dve osnovne društvene teritorije – *teritorije vla-
sti mnoštva* i *teritorije porodičnog ognjišta* – kao rezultat njihove među-
sobne zavisnosti i stalno prisutne težnje za prioritetom, dominacijom
jedne nad drugom. Delovanje ovih oprečnih komunikoloških teritorija

² Furio Colombo, *Televisione: la realtà come spettacolo*, Milano, 1974, str. 88 – „Le due zone di pressione sono il linguaggio autoritario e il linguaggio familiare“ (istoimeni odeljak, str. 87–94).

³ Edvard Hol, *Nemi jezik*, BIGZ, 1976, odeljak „Prostor govori“ (156–177), str. 156 – „... jedna druga, nefizička granica, koja se proteže izvan fizičke. Nazivamo je ‚teorija organizma‘. Za čin polaganja prava na teritoriju i za čin njene odbrane upotrebljavamo izraz *teritorijalnost*“.

gradi i od TV studija heterogeno polje interesa što se neposredno odražava u konkretnoj TV komunikaciji. Čovek koji inače oseća kao presiju delovanje različitih vidova teritorije vlasti mnoštva (gde se primat „zajedničkog“, „kolektivnog“, „društvenog“ stavlja iznad individualnih potreba pojedinca) u predtelevizijskoj stvarnosti, i na teritoriji TV studija doživljava istu vrstu neadaptabilnosti. Koliko je ovih ljudi nasuprot onoj grupaciji televizijskih „profesionalaca“ rečito govori i naš televizijski program. Nešto od onoga što se u kibernetici imenuje „zazorom pred razrastajućim snagama civilizacije“ nalazi se i u ovom uzročno-posledičnom odnosu televizije kao institucije, i već hibernirano institucionalizovanog čoveka, koji dolazi na teritoriju TV studija kao na poligon za koji su „svi već zainteresovani“, i koji se, stoga, kontroliše. Njegovo učestvovanje se tako svodi na jedan od uzoraka „dobra“, „kulture“, „sveznanja“. Ono što teritorija porodičnog ognjišta (porodica, susedstvo, ulica, kraj u kome se odraste, živi) kodira kao primarno – mogućnost izražavanja vlastitih sposobnosti i manjkavosti – na teritoriji vlasti mnoštva, kakva je televizija, nalazi odraza minimalno, najčešće nikako. Na primeru savremene televizije može se jasno pokazati kako nauka pretiče rast socijalnih i kulturnih snaga savremenog čoveka, i u tome treba tražiti razlog nastalom jazu između individualnih potreba pojedinca, i institucionalizovanih nosilaca novih tehnologija.

Takva kakva je sada, televizija zahteva od kritičara jedno sasvim specifično poimanje sopstvene uloge u društvu, koja se bitno razlikuje po svrsi od kritičara ostalih audiovizuelnih medija. On se ne mora boriti toliko za čistoću forme niti za kakvoću sadržaja emisije: njegov angažman je suštinski okrenut fenomenološkom obrazlaganju nasušnog titraja na licu televizijskog učesnika. Više no drugi „oko“ televizije, televizijski kritičari moraju na vreme raskrstiti sa famom da televizija može podići umni, edukativni i kulturni standard nacije iako deluje bez alternativnih TV sistema, kao „istinoljubiva država“ u državi. Prilično sumorna konstatacija – reći će oni koji po vasceli dan skapavaju po studijima i holovima televizijskih kuća: televizijskom kritičaru ostaje da na neki način vrši selekciju „nebitnog od manje bitnog“. Skoro da su u pravu. Televizijski kritičar postaje zaštitnik zamorčica sa TV ekrana koji stižu u domove konzumenata kojima je na isti način potrebno „nešto“, ili „neko“, da pokrije nedostatnost koju donosi rezultanta delovanja televizije i svih onih inih teritorija vlasti mnoštva na kojima provode ostali deo dana. Pre svih drugih, u kritičkim opservacijama ovih savremenih Sizifa mora se naići na jasno sagledavanje kakvoće „stvarnosne komunikacije“ jednog društva, bez utopijskog potraživanja da bi ona na TV ekranu mogla biti „bolja“, „lepša“ i „smislenija“ – no što se njen primarni uticaj ogleda na licima televizijskih učesnika jednog miljea. Stoga, on i nije kritičar u klasičnom poimanju ovog zanimanja: on je hroničar koji beleži zbivanja na relaciji „čovek sa teritorije porodičnog ognjišta – čovek u funkciji teritorije vlasti mnoštva“.

Shvatajući svoj specifičan položaj, televizijski hroničar a moj prijatelj, Branko Belan, već dugi niz godina neguje aktivnu, borbenu kritiku televizije. No, Belanova potraživanja od televizije umnogome označavaju stav da televizija može predstavljati bolji, smisleniji i kvalitetniji forum. Evo iz „TV novosti“ nekoliko njegovih predloga u tom smislu (bez straha da će istrgnuti delovi teksta loše ilustrovati celinu):

„Zašto su naše unutrašnjopolitičke emisije tako beskrvne i dosadne, premda im je tema sve ono što čini naše postojanje, naše oblike trajanja, naša osjećanja? Čini se da i sama televizija ima loše mišljenje o ovim emisijama, pa redovito daje na alternativnom kanalu neki film ili zabavno-glazbenu emisiju kako bi se gledaoci mogli spašavati i ne odustajati od pretplate. Ako je tome tako, televizija čini vrlo lošu uslugu onim političarima koje biramo ili delegiramo da u životnoj praksi istražuju dokle smo stigli u samoupravljanju i što bi trebalo činiti da krenemo dalje. Ne bi trebalo da te emisije gledaju i slušaju samo pozvani u studio, kako bi provjerili svoju fotogeničnost i govorne sheme.“ („Koja ješta i doviđenja ljubavi“, br. 776)

„Miodrag Bogićević, diskutant u Komisiji za pitanja socijalističkog preobražaja odgoja i obrazovanja, nauke, kulture i informiranja (na XI kongresu SKJ) rekao je da kulturni jezik komunista treba biti polemičan, izraz svijesti, odgovornosti i britke istine. Budući da istine svega što čini bitak nisu konačne te da ih možemo spoznati jedino u povijesnim uvjetima, one se kao takve mogu potvrditi jedino u kušnjama kritičkog rasuđivanja i borbe mišljenja. S obzirom na to, tzv. okrugli stolovi što ih upriličuje televizija da bi komunicirala istinu o nekom društvenom fenomenu, trebalo bi da budu pozornice dramatičnih sukoba kojima gledalac-slušalac sudjeluje da bi iz konfrontacije svih *pro* i *contra* proizvodio ili izgradio svoje mišljenje i u tom smislu usmerio svoje odnose i svoje djelovanje...“ („Kako doći do istine“, br. 705)

„Jednom je televizija pokušala da pred objektivima organizira neku vrstu suda s tužiocem, braniteljem i porotom, ali ostala je na sporednom kolosjeku (pušiti ili ne pušiti, šta je to šund...) pa je neslavno zatajila. U probleme presudne po nas (oblici djelovanja društveno-političkih tijela, rasprave o sistemu upravljanja, krizni trenuci SIZ-ova, raskrsnice u kulturi, korijeni inflacije...) televizija nerado dira, spomene ih, ali ih prepušta štampi i nagađanju.“ („Gledate li televiziju?“, br. 769)

„Gotovo da bih poželio da televizija, sada kada se organizaciono i tehnički sredila, ponovo pređe na svoju prvobitnu eksperimentalnu fazu, onu kad su programi bili improvizacije (nešto kao putovanje u nepoznato) i kad je vrijedelo da je medij poruka (Makluan). Ovako kako jest, medij nije poruka, kao što poruka nije čin projiciranja na velikom ekranu, niti je poruka dizanje zastora pred pozornicom na kojoj će se odigrati poznata nam predstava. Poruka je ono što iznenađuje informacijom i ono što se prezentira u formama koje se nisu otrcale ponavljanjem...“ („Vozni red televizije“, br. 744)

„Ono što je važno za ovu rubriku, to je panika koju je bilo korisno potaknuti, pa makar i djelovalo kao opća slika rasula fronta. Pitanje je samo: zar ništa više od poticanja? Stanko Pekeč, naime, objašnjava da televizija nema drugih

prava do provociranja, a meni se čini da joj je dužnost, ne samo i pravo, ići mnogo dalje. I predstavnik sindikata je prao ruke kao Pilat. Nema sindikat instrumente gonjenja, izjavio je. Tko kaže? Tko mu ih je oduzeo? Zar postoji jedino sudsko gonjenje? A što je s moralnim? Ni društveno-političke komisije za rješavanje žalbi građana nemaju sudskih instrumenata gonjenja, ali ipak djeluju, pa čak i kad su žalbe anonimne, čime nas je upoznala nedavno televizija. Uostalom, televizija je ipak svojevrsno sudovanje, točnije, trebalo bi da bude, a nije u dovoljnoj mjeri i na zadovoljavajući način, kao što jest kad se radi o pojavama pozitivnih društvenih predznaka, u kojim se slučajevima neštedimice imenuju i prezimenuju slikani junaci dana. Zašto se televizija skanjuje u suprotnom smjeru? Tko joj brani da, na primjer, pošalje reportere u sudnice, u sindikate, kod pravobranilaca samoupravljanja, kod radničkih kontrola, naravno, kad se radi o konkretnim slučajevima, ne izbegavajući da pred kamere izvede krivce bez obzira na njihovu eventualnu nefotogeničnost, pa da tako i sami sudjeluju u istrazi.

Zašto nismo izravno čuli telefonska jadanja?

Zašto televizija ne bi bila naš FBI?“ („Pepeo i dijamant“, br. 720)

„Televizija zakašnjava da povuče konsekvence duhovnih strujanja što ih razvija samoupravna demokratija...“ („Pravo na informaciju“, br. 728)

„Kulturu ne čine samo one pojave u društvu koje unapređuju ili nastoje da unaprijede materijalno blagostanje, već i oblici ponašanja, osjećanje ljudske međuzavisnosti, kultura govora, savladavanje poruka umjetnosti i još mnogo toga što nam u htijenju da savladamo konzervativnost i skolastičnost nekako izmiče iz vida. Televizija je najpozvaniji medij da programira etičke i estetske oblike života, jer su ti oblici preduvjet skladnosti svakog društva...“ („Televizija i humanizacija života“, br. 739)

„Pa i onda kad nas televizija informira, ona to čini u formi naslova i podnaslova, suzdržavajući se povijesnosti koja bi onaj „što“ dovela u vezu sa uzrocima i naslućenim posledicama. *Televizija nema svoj stav koji joj nudi samoupravljanje* (podvukao B. B.). Ona je pasivna kao knjigovodstvena knjiga što bilježi samo brojke ili algebra koja se služi slovima kao zamenjenom za materijalne i duhovne vrijednosti.

Marljivo sam čitao o planovima za 1980.

Ono bitno i do sada krivo, ostaje i dalje krivo.

Ne preostaje nam drugo nego da poželimo ono što nas na svim drugim područjima ljudskog djelovanja mučno uznemiruje: da neka duhovna revolucija onemoguću ispunjenje ponuđenog nam plana, jer je sročena na pretpostavkama koje smatramo promašenim na temelju iskustva '79. koju s radošću pokapamo.“ („Slovo nad rakom TV '79“, br. 784)

Gledajući mog prijatelja u naznačenoj emisiji *Gost-urednik* ništa drugo nisam mogla zaključiti osim da ono što je interesantno, ono što prelazi rampu, ono što budi u meni i emociju i novu misao jeste ono – kako Belan kazuje svoje opservacije o televiziji. Govorio je po običaju diskurzivno (kao u životu), njegove asocijacije su imale prizvuk vispreknog jezičkog kalambura, upotreba metafore (tako njemu draga) i ovde

je našla mesto za misao-završnicu, no, ono što nije bilo „ko u životu“ – jedno čisto televizijski poetsko usredsređivanje njegovog misaonog, govornog i gestualnog potencijala – tvorilo je jednu izuzetno moćnu ličnost koja je mogla i opsovati, i uzviknuti „dole vlada“, i najaviti da „dolaze marsovc“, a da se pri tom niko ne oseti pogođenim zbog tako nedoličnog istupanja u javnosti (baš kao što je mogao dopustiti sebi da izrekne i one tajne „koje se u grob nose“). Njegov televizijski habitus zračio je nešto više od domišljatosti, i senzitivnosti: toplina sâma kao da je dolazila iz centra „hladnog TV ekrana“ raspredajući svoje struje oko srca svakog gledaoca. On nije bio ni tajnovit, ni napadan: bio je to običan, prijateljski naklonjen čovek – čoveku u studiju, i čoveku ispred TV ekrana. Parafrazirajući Gertrudu Stejn, za Belanovo televizijsko bitisanje moglo bi se reći: čovek je čovek je čovek. Da je i zemljotres tih časova počeo, lakše bi nam bilo: stečeni mir u osećanju poštovanja za jednu javnu ličnost veći je zalag TV komunikacije no ikakva verbalno sročena informacija. Ne, to nisu bili trenuci koje bi Belan istakao kao „trenuci televizije koje ovo društvo treba“. Ali, to nisu bili ni trenuci koji bi mogli da ospore njegova razmišljanja o ulozi i svrsi televizije u samoupravnom društvu. Oni koji su gledali ovu emisiju (a čitaju ono što Belan strasno i uporno ispisuje na stranicama „TV novosti“), mora da su još jednom utvrdili nemoć kritičara da bude savršen apologet svojih stavova kad on sâm biva protagonist medija kojim se teoretski bavi. Ništa zato: gledaocima će ostati u sećanju gospodin pametan i lep čije su čak i naočare (koje su nehajno visile o dugačkom lancu) govorile „deset jezika više“ o životu u TV studiju no što nas inače o tom „atelevizijskom problemu“ upoznaju naši TV upućivači i TV razgovarači. Ova emisija je donela nadahnut i osobit pogled na televiziju kroz dioptriju B. Belana upravo zato što je okvir TV ekrana nudio jednu jedinstvenu i nepovnljivu ličnost „koja informiše“ o svojim znanjima o TV fenomenu. Kad bi bilo više Branka Belana u našim televizijskim studijima, bilo bi lakše i gledati televiziju, i svrsishodnije pisati televizijsku hroniku.

Ako zbog nečega treba žaliti – a zbog čega bi Belan kao eventualni kritičar ove emisije mogao s pravom prigovarati – bila je zloupotreba inserata koji su služili kao „gosti“ (da bi egzaktno ilustrovali Belanovo mišljenje o televizijskim problemima). No, insertima se ne može uvek verovati, kako to jednom napisa Belan povodom upotrebe filmskih i pozorišnih inserata u hronikama filmskih, odnosno pozorišnih festivala. U ovom slučaju, TV inserti nisu mogli ni izreći ni poreći istinu o celini, o delu „o kome je reč“ – o domaćinu emisije *Gost-urednik*. Gost postaje loš ako ga posluga naopako usluži. Što se tiče domaćina, prigovora nema: Belan je bio pravi prijatelj.

MUŠKARCI DOLAZE?

Moć govora. 15. decembar '79. Emisija polučasovna, projekt u okviru serije, predmet rasprave „kako prikazati poeziju“, režija izvrsna, ton-ski snimatelj savršen, kamera odlična. Sve u svemu, mnogo i ništa, u dnevniku televizijskog hroničara, prema proteklom višemesečnom programu. Sada, kada krajem juna nove godine sređujem opaske o ovoj emisiji, razlozi za njeno dugovečno, vitalno dejstvovanje kao spota nostalgije najviše se pronalaze i tvore iz opisa psihofizičkih svojstava jednog čoveka čija su misao, emocija i strast prenošeni posredstvom čula jednog drugog čoveka. Šta se u stvari zbilo u ovoj na prvi pogled uobičajenoj, namenskoj emisiji? Naprosto: jedan muškarac je govorio poeziju jednog drugog muškarca. Takoreći – jedan glumac je recitovao stihove jednog pesnika. Rečju, Miki Manojlović darivao je muški poeziju mušku Branislava Petrovića. Kako je to uistinu bilo znaju samo oni koji su tog decembarskog večerja izabrali da gledaju emisiju iz serije „Pesničke vedrine“ makar i radi novinske preporuke „da će interpretator biti ovogodišnji dobitnik Oktobarske nagrade“. No, da ne bude zabune: za vreme trajanja *Moći govora* nisu se rapidno širila glasovna oduševljenja kao kad se bira najlepší evro-gol, niti je nekom zastao dah ko posle objave najzbudljivije vesti godine. Sve je proteklo u duhu pomirenja sa samim sobom – i televizijskom slikom sveta. Naočigled nevažne stvari. Kao sve bitne stvari koje učestvuju u doživljaju TV fenomena.

O muškosti, i kako je steći na TV ekranu (ređe – kako je se ne odreći!), ponajbolje govore starci u sobama za televizijski prijem koji večno gundaju kako više nema onih momaka koji su ratovali u Prvom svetskom i svim ostalim ratovima, nego da sve same izfrizirane mamine maze razglabaju hoćemo li preživeti i posle devalvacije dinara, ko su izdajice u Kabulu, koga sve naftaši ucenjuju i kako teroristi misle i osećaju. Naravno, starci su po ko zna koji put u pravu. Muškarci su retka pojava ne samo na našim televizijskim ekranima. Sasvim retka. Tu i tamo po koji sportski novinar, i sportisti u nadmetanju, razume se. A ono muških persona koje se sa manje ili više staža vrzmaju po studijima i eksterijerima naše lepe domovine u svojstvu voditelja, komentatora i reportera s nešto ili ponešto šarma, s malo ili nimalo lepote u stasu, glasu i ponašanju – više deluju kao juršni odredi „redakcije TV najavlji-vačice“ no kao muška elita vredna pažnje. Ili, kako tu pojavu proko-

mentarisa jedan od urednika TV Beograd, Vasilije Popović: „Televizija je kao izmišljena za žene, a njom zasad upravljaju, velikom zabunom, muškarci. Osim nekoliko muških odeljaka, svi ostali pripadaju ženama, njihovim nedaćama i zadovoljstvima. Tek kada televizija dođe sasvim u ruke žena, prestaće večna priča o njenoj krizi, o dosadnom programu, skupim emisijama, a festivali će konačno dobiti svoj puni smisao. To je skora budućnost televizije, ne znam da li primećujete?“ („Ilustrovaná politika“, br. 1108). O tome kakve bi nam onda emisije bile i kakva bi to televizija bila, po onome kako danas stvari stoje, nema razloga za veliki optimizam. Jednostavno: odviše se telo svodilo na puki omotač isporučioća informacije (koji poseduje frizuru, određenu dikciju i smisao za bonton) da bi televizija – ukoliko ostane u ovom ustrojenju – mogla dati bilo šta više do čulno ispražnjenog hoda slike i zvuka.

Naravno, iznimke postoje da bi potvrdile pravilo: gostovanje Petrovića, odnosno Manojlovića, u tipičnoj ovovremenskoj emisiji, s poezijom na usnama, silovito je ukinulo smisaone veze s tehnologijom putem koje se habitus pesnika Petrovića združio s čulima glumca Manojlovića. A to združivanje je bilo tako smerno a elementarno da su naši gledaoci naviknuti na zubati televizijski smešak i fol-sažetu informaciju zanemeli pod dejstvom čiste i opore muškosti. Bio je to prepad na naše majke iz solitera s Novog Beograda, na decu iz najbolje opremljenih vrtića opštine „Stari Grad“, na mlade aktiviste pri mesnim zajednicama. Ali, ne i za rokere i njihovu generaciju koja ide u halu „Pinki“ da gleda košarku „uživo“. Za sve one kojima je smešna napadna savršenost TV poslenika, za sve one koji slute da je televizija ipak nešto drugo do mozaični paket-aranžman „malo sporta, malo kulture, malo nauke, malo estrade“, bio je to događaj od izvanredne važnosti. Čula se poezija stamena i jasna, po ishodištu, i nameni. O ljubavi se „informisalo“ tako da osim poziva na sopstvenu ljubavnu igru nikome ništa bitnije nije moglo pasti na um. Sve same neke prave reči za obične stvari, i pri tom važne ko odgovor na pitanje: „Da li to ipak muškarci kucaju na televizijska vrata?“ A ono „kako je“ poetsko dopiralo preko šake, kose, pogleda, daha na usnama Manojlovića i rečite pauze između dva takoreći „priprosta“ Petrovićeva stiha („ženo moja / oh / ženo moja...“), bilo je tako „sirovo“ i bez okolišenja uslikano i izmontirano da nije nikakvo čudo što je ova epizoda iz serije „Pesničke vedrine“ prošla tako nezapaženo u tekućoj TV kritici.

Oni koji su slušali Branu Petrovića „uživo“ u „Kolarcu“ (i ostalim mestima za piće i rasonodu) kako preko čaše zorno s zuba otkida stihove ko da ih iz same utrobe čupa – prekidajući razgovore za susednim stolovima – *Moć govora* je bila deo priče o neutaživoj čežnji za dodirrom rad sklada dva tela za kafanskim stolom ili na bilo kom mestu na svetu gde je muško – muško, a žensko – žensko, i gde se na problemu feminizma radi bez teorije, u čistoj praksi. A dobitnik Oktobarske nagra-

de M. Manojlović za svoj pozorišni rad u protekloj 1979. godini, iskazao je sve prednosti dičnog i zdravog momka koji ne samo da ume da izgovara tuđe stihove ljubavne kao svoje, već da ih govori ukorenjujući svaki damar između stihova u samo dno sopstvenog stomaka, srca i glave. Nema sumnje, sve je to delovalo isuviše životno, nepatvoreno i blisko prirodi. Ipak, možda muškarci dolaze.

LIČNO ISKUSTVO

Tirke je dobio nagradu. Na kraju krajeva.

Nagrada ko nagrada, rekao bi Tirke, on koji se toliko puta s razlogom podsmevao potrebi naših kulturnih i javnih radnika da iza skromne radne biografije načičkaju što više priznanja i nagrada za životno delo i ostala svoja (ne)delat. Njegov svima poznati cinizam (od koga kulturološka mafija ove čaršje povremeno ulazi u „šiz“) verovatno će ovu opasku prokomentarisati „sa strane“, no Tirke ne bi bio ono što jeste kad ne bi o ličnom iskustvu nagrađenog progovorio bar indirektno, naravno u paradoksu. Tako u „TV reviji“ br. 674, nepunih mesec dana od uručene mu nagrade „Duda Timotijević“, u rubrici „Ekran na nišanu“ kazuje – „Književnik Žarko Komanin i dalje niže uspehe: i prošle godine nije dobio nijednu nagradu!“

O važnosti ličnog iskustva, Bogdan Tirnanić je pisao:

„Ovi redovi, čija je ambicija da konstatuju „regulacionu“ ulogu televizije u savremenom političkom svetu, bili su već završeni kada je njihov postupak doživeo jedno lično iskustvo koje je, budući u neposrednoj vezi sa temom, na najbolji način potvrdilo pretpostavke od kojih smo pošli u istraživanju. Šta sve to znači, i naročito, zašto je za pomenuto iskustvo značajno to da je bilo lično iskustvo?“

Događaj o kome je reč veoma je poznat čitaocu: tridesetog oktobra 1972. godine grupa palestinskih komandosa otela je avion tipa „Boing 727“ nemačke vazduhoplovne kompanije „Lufthanza“ i, sletevši dva puta sa njim na zagrebački aerodrom, iznudila oslobađanje trojice preživelih učesnika septembarskog olimpijskog masakra. Lično iskustvo autora ovog teksta u vezi s tim dramatičnim događajem proizilazi iz toga što mu je odlično poznat zagrebački aerodrom Pleso i što je prvi put jedna takva drama, kakvih je sve više u savremenom svetu, odigrana u prostoru sa kojim on „korespondira“. Smatram tu koincidenciju dragocenom: jer, svi dosadašnji slučajevi na kojima se zasnivalo ovo istraživanje nisu, s jedne strane, imali nikakvih neposrednih veza sa ovim geografskim dužinama i širinama (pa, analogno tome, *ni uticaja na život tu naseljenih ljudi* – podvukla Z. J.) a, s druge strane, takođe nam se po prvi put pružila prilika da pretpostavke o ulozi medija u ovakvim slučajevima proverimo na novinama, radiju i televiziji čije su nam prakse dobro poznate. Jednostavno je rečeno: događaji na zagrebačkom aerodromu od tridesetog oktobra 1972.

godine bili su *iskušenje koje prvi put lično preživljavamo i u kome se ovdašnji mediji informacija ne pojavljuju isključivo kao „transformatori“* (podvukla Z. J.). Kako su, da pođemo od toga, oni „obradili“ zbivanja oko otetog aviona? Novine su događaju posvetile u proseku po dve stranice, što je gotovo maksimalan prostor za izdanja od ponedjeljka, koja su opterećena sportskim rezultatima i, takođe, za trenutak intenzivne diplomatske (očekivanje potpisivanja sporazuma o primirju u Vijetnamu) i političke (akcije posle Pisma) aktivnosti. Radio se najbolje snašao: urednik emisije *Vreme sporta i rasonode* bio je u stalnoj telefonskoj vezi sa aerodromom i dopisnikom „Politike“ iz Bona. Oni koji su, najzad, očekivali da će se televizija direktno uključiti u dramatična zbivanja proveli su, međutim, nedeljno popodne gledajući *Gradić Pejton* da bi tek u *Dnevniku* videli mini-storiju o zbivanjima dana koja je bila kako se to učtivo kaže, ispod svake kritike: iz nekoliko snimaka moglo se samo saznati da je najvažniji trenutak drame onaj kada su trojica zatvorenika prešla u oteti avion, odigran kada je već pao mrak (mrak je, naime, bila jedina stvar koja se mogla „prepoznati“), a novinar-komentator je očito bio manje obavešten od onih gledalaca koji su tog popodneva na fudbalske utakmice poneli tranzistorske radio-prijemnike i čuli o čemu se radi...“

Ovo je početak eseja *Tragična poruka o jednostavnom* („Književna reč“, 1972) iz vremena kada je ovaj zlatopisnik još uvek praksom potvrđivao kako je i o novim medijima dopustivo pisati literarno, što znači starinski-dugačko-pa-natenane („ponjava“ sistem), iznoseći profesorski pedantno svaku iole senzitivno prerađenu opasku o datoj stvari, uz dosoljavanje tako zamišljene porcije lucidnog audiovizuelnog opažanja (u stilu „sve za medij – medij je fenomen“) s mislima tekućih poznatih i priznatih teoretičara *mass media*. Ipak, ovaj tekst (s blistavim podnaslovom – „ili: televizija u svetu nenajavljenih atentata, neočekivanih nereda, sasvim iznenađujućih okupacija i olimpijskog jedinstva“) predstavlja još uvek u nas neprevaziđeno štivo o ulozi televizije u svetskoj revoluciji ličnih iskustava. Treba samo provrteti štampu i časopise s početka sedamdesetih godina pa se uveriti koliko je svetlosnih godina delilo ovdašnje presne strukturaliste, mlade semiološke fantaste i smrtno uozbiljene suzanzontagovce od načina Tirnanićeve interpretacije sveta, i ovog veka. U vreme kada je napisan, tekst je predstavljao mali bedeker za one koji su se tek televizijski opismenjivali, ali i priručnik kako baratati novim medijima koji su se tek ustoličavali među našim znanim feljtonistima i književnim kritičarima kao Meka u kojoj će naći leba i pedigree, „biti u toku stvari“. Danas, i posle izlaska nekoliko zanimljivih knjiga posvećenih istraživanju *mass media* na našem tlu (Vince, Mandić, Vlajčić) samo ovaj Tirnanićev tekst može da parira i „pojede“ polovinu jedne takve knjige. Ko ne veruje, neka ode u biblioteku i među ukoričenim brojevima „Književne reči“ za 1972. godinu potraži Tirnanićevu poslanicu o jednostavnom. Ne zato što je Tirketovom ličnom iskustvu mesto na prašnjavim policama već upravo stoga što samo lična iskustva ostaju u fondu izabranih.

VEROVALI ILI NE

Voditelj: „Da li sam ja uopšte potreban u ovoj emisiji?“

Gost: „Pokušajte da budete.“

(*To sam ja, 10. april '80. Produkcija JRT.*)

KA SRCU

U znaku nauke, 26. maj, 20.00, Drugi program. Kad se pri kraju ove mozaične, ni po čemu atraktivne emisije pojavio urednik Raša Popov, niko verovatno nije pretpostavljao da će prisustvovati diskretnoj transmisiji spoznajne u emotivnu činjenicu, procesu na kojem bi svaka emisija posvećena nauci morala da zasniva svoju ideativnu strukturu.

Raša Popov je govorio o Draganu Jevtiću, nedavno preminulom uredniku Naučnog programa. Biranim rečima, onako kako to Popov ume, gledaoci su se upoznavali sa životom i radom ovog omiljenog čoveka i velikog radnika. Ipak, kako se *in memoriam* privodio kraju, oni koji poznaju visprenost ovog pisca imali su razloga da zaključe „kako je to Raša mogao i bolje“.

Prepostavka je bila u redu: svi smo se od reda prevarili. U času kada je nabranje o sadrugovima uspesima počivalo na suvim činjenicama, pri pominjanju jednog naslova emisije – *Timus* – Raša je refleksivno pokrenuo ruku i dodirnuo mesto ispod koga leži njegova srčana žlezda. Ovaj trenutak je trajao koliko dodir drage osobe, ni predugo ni prekratko, onoliko dugo da se oseti put ka srcu. Dodirujući sopstvenu srčanu žlezdu od koje, kako čusmo, zavisi imunološki status organizma, Popov kao da je za tren vaskrsnuo strast kojom je Jevtić radio svoj *Timus* pokrenuvši tako sve one teško naučno izmerljive, tanane veze o razlozima puta jednog srca ka drugom. Nije trebalo biti odveć hrabar pa razumeti, i osetiti, da je i Dragan Jevtić utihnulo negde rad' tog puta.

„RTV TEORIJA I PRAKSA“, BR. 19, LETO 1980, STR. 164–169

KALJINKA U ZAPREZI ILI FILM O ŽIVOTU PAPE

19. jul, Prvi program, 14.00. Stadion u Lužnikama bio je na dan 19. jula o.g. pozornica (ne)ukusa domaćina koji su u težnji da zasene prostotu neprisutnih, načičkali u tročasovni program sve što ima bilo kakve veze s telom i odelom tj. sa sportskom opremom i telom koje tu opremu u nadmetanju nosi. Bila je to priredba iz vremena onih belosvet-ski siromašnih pedesetih godina kada se mnogo više zamišljalo kako izgleda prava mera uživanja u telesnom odgoju no što se telesno izražavanje na stadionu odvajalo po smislu od onih famoznih lasvegaskih strip-tiza i ostalih varijetetskih tačaka sa Brodveja, iz muzičkih filmova Džin Kelija i londonskih izbora na Mis sveta. Bio je to tipični slet za stare i umorne, za mlade i nesuvisle. Uglavnom, za one koji sa sportom nemaju nikakve veze, tačnije, za one koji osim sa sportskim rezultatima sveta nemaju nikakve veze sa ovim uzavrelim svetom. Sve u svemu: malo za neuke i neveste, malo i za ljubitelje sporta i vešte na delu, i odelu.

Naravno, naoko je sve bilo tu da se reprezentativno ilustruje težnja olimpijaca: produžiti tradiciju *Citius! Altius! Fortius!* U tom smislu (valjda) izlepetala je četvoronožna zaprega sa originalno zadatim Grcima koji su bili „stari“, tj. tradicionalno lepi i uzvišeni po tome što su im lovorovi venci bili bleštavo pozlaćeni a voali i cveće od prvorazredne sintetike, odnosno plastike. I da bi sve bilo na nivou savremenog poimanja grčke tragedije tela i dela, šminke je bilo koliko u najskupljoj predstavi *Bahantkinja*. To našminkavanje za potrebe mondovizijskog prenosa ostaće pravi bedž ovih igara. A na bedžu prilike ljudi i žena razvučenih usta od uva do uva pokazujući redove zdravih zuba, stisnutih na pozdrav ka glavnoj loži, sa glavama nehajno zanesenim u prpošnom transu imitativnog, predstavljачkog – glumačkog. Ništa od sadašnje Grčke, ništa od stare Helade. Tom utisku nisu pomogle ni „žive slike“ na istoku koje su tvorili pripadnici sportskih društava: Akropolj sačinjen od marama u boji bio je samo još jedna teatralna inscenacija onoga što se u centru stadiona zbivalo.

Kasnije, kada su među delegacijama učesnika prodefilovali i predstavnici Nacionalnih komiteta (onih zemalja koje su odbile da sudelu-

ju u paradnom delu Olimpijade), na licima olimpijskih hostesa koje su nosile dati natpis zemlje „odsutnice“ baš kao i u njihovom hodu i držanju nije bilo ničeg neuobičajenog osim što su sve ličile jedna na drugu u tako „ogromnoj količini“ da je bilo neprijatno gledati a pri tom ne pucati od smeha. Očigledno da je ponešto od onog „kako jedeš tako se vladaš“ našlo odraza u ovim plavim, ko od brega odvaljenim lepojka- ma koje su odigrale svoju igru u crvenom (od marame do čarapa!) na način koji potpuno odvaja smisao pronošnja natpisa dotične zemlje učesnice od „kakvoće“ delegacije iza njihovih kršnih leđa. Televizija je igrala na samom rubu svog selišta.

I da bi sve bilo ko u mesnom folk-događaju, kulminacija je nastupila u samoj sredini programa, tj. na početku tzv. rekreativnog dela otvaranja kad su po taktovima muzičkog galimatijasa fokstrotu i roka momci i devojke (budući učitelji sporta) izgimnasticirali sve ono što znaju o zvukovima i ritmu ovog sveta. Gimnastika duha i tela uz ovakvo kva-zi-moderno poimanje „takta“ pulsa naših savremenika sasvim dobro je pripremila vrhunsku kič-scenu: već viđena zaprega „stare Grčke“ ispregnuta je za jednog konja pa su na tako pretvorenoj „trojki“ protutnjali raspevani domaćini uz ono na svim stran(ic)ama sveta omiljeno – „Ooo, kaljinka, kaljinka maja...“

19. jul, I program, 17.00. „Kaljinka u zaprezi“?... Potom je sledio splet narodnih igara.

Deviza „Hleba i igara“ pretvorila se u opasku sveta '80 – „Kostim i Igre“.

3. avgust, I program, 17.00. Ko nije išao na Adu, u more ili u kadu proteklih julskih dana, kupao se u znoju lica svog, iščekujući ono čega i nije moglo biti – da se u Moskvi nešto posebno desi. Sada, na kraju, svima je jasno: moskovski dani bili su monodrama ovog užeglog sveta čiji je vrel i ustajali vazduh oprljio mnoge momke i devojke. Monodrama koja je dovoljna sama sebi (protagonisti!), čiju su igru potvrđivali upravo oni koji su njenu lažnu dramatičnost potkazivali bivajući prvi u ponekim disciplinama. Bio je to labudov ples jedne velike sportske nacije sa novih stopedesetak medalja o vratu koje znače i zrače i stopedesetak mišićnih tikova, s jednim pokrićem – nosiće ih uz pljesak sugrađana. Naravno, ništa se drugo i nije moglo desiti.

A šta da je bio tu i Drugi Partner, ovaj fajter iz klasične drame koji bar u trećoj rundi sačeka Glavnog Junaka na okuci beznađa? Onaj bez koga se ne može koliko i bez onog s kojim se mora. Onaj koji prima i zadaje udarce da bi bio Jedini jer već postoji onaj Pravi. Svakako: bilo bi to kao da tražimo da se svet sporta – i televizije – odeli od maratona političara koji trče uz svoje bele i crvene kuće jedino kad ih reporteri slikaju za novine u vremenu predizborne kampanje ili novog kongresa partije. Bilo bi to – kao što uistinu nije bilo u Moskvi. Nije bilo, niti će biti išta i na toj tzv. kontra-olimpijadi koja će se ubrzo održati na su-

protnom delu hemisfere. Biće to tek igra samotnika koja će naći odraza i u (moguće) regularnoj stadionskoj drami za četiri godine, u Los Angelesu. Sve u svemu, predstoji vreme olimpijskih samotnika koji će se odsad takmičiti i sa zakonima neprisutnog ali pretećeg neprijatelja svakom telu – nečisti same.

Veliki plej-gejm desperadosa Olimpijade započeo je onog časa kada je telo Nađe Komaneči stavljeno kao ulog zadovoljenju plemenskog častoljublja. Njen nešto nesigurniji doskok bio je dovoljan alibi da se jedna greda proglasi getom Savršenstva, a parket na kome je Nađin skočni zglob zaklecao zemljom Ideala. Razumljivo: Nađina vežba na gredi je po tome bila „savršena“ ali bez odgovarajućeg „idealnog“ spuštanja.

Zato je bilo onih koji se nisu spuštali na zemlju, ali su na olimpijska zbivanja gledali s takvih visina da običan sportista iz Sajgona, ili navijač, recimo iz Lenjingrada, nisu ni okom trepnuli kada su kosmonauti „Saljuta 37“ ogorčeno zavapili da ih je košarka razočarala. Naravno, nije smetalo to što jedan Sovjet i jedan Vijetnamac združeno navijaju za sovjetsku košarku. Na smetnji je bilo samo to što su postali nezadovoljni sportskom igrom oni koji osvajaju nova prostranstva u ime novih ideja Savršenstva i Ideala. Bilo je u svemu tome pantologije jedne Religije, tj. propovedanja o telu tamo gde telo tek služi idejama i gde kosmonautska odeća ponajviše briše granice državnice, i sabratske.

O tome da se i sveštenici bave sportom rad' Ideala i Savršenstva, poznata je stvar. No, u vreme špice Olimpijade, na dan 31. jula, objavljena je vest „da je posle višemesečnih pregovora italijanskih filmskih producenata i poljskih vlasti postignut dogovor o snimanju filma o životu Pavla Jovana Drugog, koji je Poljak po rođenju“ (Varšava, PAP). Nema sumnje, između ovakve Olimpijade i ovakvog prizemljenja lika tj. tela božijeg predstavnika na zemlji, odnosno pape, ima neka tajna veza. Danas se sve može: i kosmos se pretvara u stadion, zašto ne i ono „oko“ kosmosa. O tom i takvom „božjem stadionu“ prosudiće oni koji ga i izmisliše.

Do tada, oni koji su imali milost da pomire telo sa zakonima ravnoteže ovog sveta osvajace i nadalje medalje. Nekad se to zvalo sportskom srećom. 1980. godine to je rezultat po meri čistih ruku.

Izuzeci potvrđuju pravilo, recimo – košarka na jugoslovenski način.

SNOVI, FOTOGRAFIJE, RAZGLEDNICE

Snovi su se nekada najbolje reinkarnirali u slikarstvu, fotografije su nalazile svoje najbolje mesto u porodičnim albumima dok su se razglednice s početka veka na kredencima i šemizetima naših prabaki, prispele iz vazdušnih banja i važnijih svetskih mesta, doživljavale kao nešto što je bilo više od života, a malko manje od snova. Te opredmećene,

novim materijalom predizajnirane fotografije, predstavljale su slikovni odraz jednog krajolika uvek i obavezno „ko san lepog, čistog i umivenog“. Za putnika namernika, koji je tu kartu slao dragoj osobi za uspomenu, bilo je to poklanjanje sopstvene iluzije koja ga je „snašla“ u ovom gradu – da je sve moguće ostvariti u novom spletu prirodnih okolnosti. Za osobu koja je primala taj fotografisani prizor za daljine upriličen (!), primao se kao damar i ko odblesak panorame „pod“ kojom su se pošiljaocu upravo ostvarivali (na kraju krajeva) pusti snovi. Daljina između pošiljaoca i primaoca ispevezana fotografijom „koja leti kroz prostor“, od mesta do mesta, činila je jednu od prvih planetarnih trasa. Zaista, pre pojave pokretnih slika, razglednice su svoje značenje, poruku, nalazile u funkciji da slikom (koja je mehanička) propagira nešto od samo pretpostavljenih svojstava datog mesta. Razglednica je bila u neku ruku jedan od prvenaca *mass media*.

I za primaoca koji poznaje mesto na razglednici, i za onoga koji prvi put vidi nešto od izvesne varoši, poruka se ostvarivala u istom smeru: navodila je da se u nju unese nešto od pretpostavke „kako je tamo gde sam nekada bio?“, odnosno „ovako je onde gde nisam bio“. Nešto od tajanstvenosti same, „sudbinskog“, od osećanja tipičnih za to doba (u kome je vladala geografska koliko i mentalna nepovezanost sredina i kultura), gajile su i naše staramajke pri fizičkom dodiru tog fotosa s markom, za priliku obojadisanih površina (park s ružama, plavo nebo, zlatni zvonik na crkvi i sl). U njihovim rukama *la carte postale* je postajala fetiš „nekog idealnog sveta gde se snevanje na javi ispunjava već samim doticanjem tla odabranog mesta“. Zurenjem u svaki delić razglednice nije se vršila nikakva posebna spoznaja o mestu, osim što je sopstvena dubinska projekcija u jezgro slike bila ravna delotvornoj imaginaciji koja „pokreće“ odgonetavanje šta se zbivalo u času fotografisanja. Princip odsutnosti, iracionalna moć fotografije da nas čulno uvuče u igru nalaženja osnovnog smisla vremena koje se „zamrzlo“, razgrađivalo je u srcima naših predaka skoro obavezu da se data razglednica sačuva od uništenja – od zaborava. I danas, po selima gde osim tranzistora nema drugih veza sa svetom mogu se videti razglednice stare i po desetak godina kako davno ispljuvane od mušica krasi kuhinje i spavaće sobe naših zahvalnih rođaka. Razumljivo, u racionalnom razotkrivanju postojanja jedne takve istoričnosti svoju ulogu ima svesna psihološka impostacija da mehanizam čara tajanstva dolazi od saglasnosti da naša tetka na toj karti vidi tek deo mesta, i to onaj najlepši, najpoznatiji, najreprezentativniji, jednom rečju *najvidljiviji* oku posmatrača kako tog mesta tako i slučajnih namernika. A „pristupačno i lepo“ najduže „dovlači kupce“. *La carte postale*, može se reći, bila je prvi ustoličeni EPP.

Prispele razglednice jednog leta, jedne godine, držane su naslonjene na šemizetske figurice a često su ih postavljali u sled, u horizontalu

ili vertikalnu (već kako je ko voleo da gleda život u snu). Tako dobijena karika manje-više dalekih, „interesantnih mesta“, tvorila je u vlasniku osećanje proširenja vizure „sopstvenog sela“, parafrazirajući ovovremenski termin „svetsko selo“. Na šemizetskim šustiklama nalazile su svoje mesto naherene fotografije rodbine, poneki suvenir s putovanja, a u istoj prostoriji su po pravilu zidove prekrivale najčešće slike svetih mesta, ikone ili pak reprodukcije fotosa u modi (kakva je bila žena raspletene kose s anđelima). Na neki način, skup ovih slika činio je pokretni, mobilni, živi foto-roman jedne porodice. Razglednice su se u takvoj skupini slika još više, potpunije doživljavale kao obris, kroki stvarnosti, kao delimično otkrovenje o svetu, svedeno, jednodimenzionalno. Ne po formi, već upravo iz razloga kakvoće poruke o prividu stvari koji bi se rečju mogao iskazati sa – „a tamo iza, iza reda ovih kuća čije žitelje ne znaš krije se jedan određen život“.

Zatomljenost onih ostalih, moguće višestrukih osobenosti predstavljene panorame, tek pojavom pokretnih slika biva dovedena u pitanje. Te druge, „preostale“ slike (snimljene iz drugih uglova!) film je donosio nastojeći da pojača želju da u rekviriranom osnovnom prizoru krajolika otkrijemo više od pene značenja. Razglednica je tek pojavom televizije doživela svoju drugu mladost. Dok je pojava filma san predstavila fenomenološki plastičnije a fotografija svoje uporište ostvarila na novinskom stupcu, razglednica je zagubljeni čar islikavanja sna na slikarskom platnu stopila sa svojom osnovnom funkcijom (dati najbolji obris stvari) javljajući se kao produženi smisao (ne forma!) u „plošnom“, „dvodimenzionalnom“ televizijskom prizoru krajolika ovog sveta. Rečju, u TV dokumentarcima.

Ono što se nekom dokumentarnom filmu zamera „da podseća na sled razglednica“, u televizijskom zapisu čini komunikacijsku draž. Ukoliko televizijski zapis donese poznatije mesto tim više raste velikost ove draži. Poznato je da je televizija pospešila u ljudima potrebu za putovanjem i to u mesta svima dobro znana (za razliku od ere vladavine filma kada je bilo „obavezno“ putovati u egzotične krajeve – Havaji, Japan, Egipat i sl). Turizam je čedo televizijske tehnike koji svoje ideativno začecje ima u razglednici. Zato nije nikakvo čudo što i dalje raste broj tona razglednica u toku sezona „lova na krajolike“ jer one jesu – po današnjem komunikološkom redu – najminimalniji odašiljač EPP poruka. Pre televizije *la carte postale* je bila rezervat opsesivnog kiča, no danas ona čini samo deo *gadžeta* čovekove prirodne slikovne okoline. A pošto i po tumačenjima savremenih kulturologa (Eko, Dorfles) nije destruktivno ono što čoveku omogućuje svrsishodnu komunikaciju s okolinom (urbanizam, dizajn itd), ovaj „majušni kič“ dužine 15 cm i širine 10 cm čini ekspoziciju svakodnevnne planetarne drame savremenog čoveka.

Kad se i sami nađemo u sezonskom „lovu na krajolike“ pred televizijskom emisijom o jednom od najpoznatijih svetskih turističkih mesta

– kakav je Dubrovnik – onda ova cela priča postaje i te kako potrebna da bi se odgovarajuće mogao proceniti kulturološki učinak televizijskog projekta *de saison*. *Stradun*, kako glasi naziv emisije (pripremio Svetolik Mitić, snimatelj je bio Rade Nikolić, režirao Zoran Predić), na najbolji način dovodi gledaoca u stanje iluzije da obrise ovog svetski poznatog šetališta poznaje „upravo“, „baš ovako“, „sasvim tako“ – kako ih prizori ove emisije prikazuju. Naveče 4. avgusta ma koliko bili udaljeni od dubrovačke Župe, svi oni koji su bar jednom kročili na stradunski kamen ili kao razglednicu dobili sliku ove duge, kamenite ulice, uživali su u bleštavim sličicama sunca zaustavljenog na statui Sv. Vlaha, na ivicama katedralskih skalina, u lukovima prozora Kneževog dvora, na suncobranima Gradske kavane, na prevojima odeće kaluđerice koja upravo ulazi u dominikansku crkvu, na kamenu stradunskom koji je postao ogledalo svih tih bezbrojnih pocrnelih, više bosih no obućenih nogu putnika iz svih krajeva sveta. Ne može se reći da smo bilo šta više saznali o Stradunu, a šta već nismo znali. Ali, to što smo videli bilo je dovoljno da osetimo Stradun ko na dlanu: svih njegovih 513 metara stalo je na metražu „10 cm : 15 cm“ – koliko iznosi mera jedne dubrovačke razglednice. Ikoničnost svake pojedine razglednice Straduna našla je svoj fenomenološki ekvivalent u mozaičkoj obaveštavanosti njenih „toponima“: stradunski prostor se izlomio na bezbroj delića koji su postali predimenzionirani i tako ravnopravni onim „globalnim celinama“ stradunskim (Knežev dvor, Sv. Vlaho, Gradska kavana, Katedrala).

O PREKALJENOM BORCU, MOM TATI

Kaže Ročko: „Meni je neprijatno kad mi kažu da sam prekaljen borac (8. juli, *Portreti*, *TV Sarajevo*). Ročko, jedan iz Principove brigade, jedan od onih koji su stvarali NOB, jedan od onih koji su trideset pet godina slobode proveli radno i bez velike pompe. Čolaković Rodoljub, intelektualac, našao je mir posle svih tih bombi, revolucija i slava. Očito. Sve ono što je do sada uradio na njegovom licu je ostavilo trag dobroljublja. Njegov dobro znani osmejak, naočare kroz koje uvek neka-ko stidljivo gleda, dva setna oka i glas koji se ne zaboravlja – i u ovoj emisiji su činile ekspresiju koja na gledaoca deluje oslobađajuće, i umirujuće. Redak čovek iz svoje generacije, na žalost retko gostuje na televiziji.

A kad već gostuje, onda obično kaže i po neku rečenicu od koje nas lepo zaboli glava. Kaže nama Rodoljub Čolaković: „Meni je neprijatno kad mi kažu da sam prekaljen borac“. Ja kažem sebi: „Kako se nisam tada ranije dosetila! A tako je jednostavno.“ E, sad, ko kaže da pridevi

nisu važni taj laže. Ko kaže da se u odlučnim trenucima po jednu naciju barata s glagolima i imenicama, nek mu je pravde. A ko kaže da su ti odlučni trenuci od ljudi stvorili „epitete“ taj je u pravu ako time misli – na određenu osobu. Ličnost kakva je Ročko nema „epitetni karakter“: od glave do pete on je osoba koja se ne nameće svojstvima već akcijama. I tu nema zbora o „prekaljenosti“.

O tom i takvom „prekaljenom borcu“ ispredale su se priče u školskim učionicama, na trgovima u vreme praznika, pri otvaranju novih industrijskih postrojenja, kod otkrivanja bista. Biti „prekaljen“ za mnoge od nas kad smo počeli da učimo istoriju značilo je iskovati se u gvožđe, pretvoriti se u metalni spomenik ili u nekom sličnom vidu postati deo neke neprobojne materije, tmaste i večne. Učili smo o „prekaljenim borcima“, ređali im imena po važnosti, učestvovali (pojedinačno) u zaokružavanju osobina ovakvih ljudi. Neko bi dodao „neustrašiv i hrabar“, neko „odlučan i samopregoran“, neko „odan i požrtvovan“. A svi su bili ukratko: borci.

I Buda je borac. Buda Brakus, učesnik Prvog svetskog rata. Gostovao je na televiziji 25. avgusta gde nam se pokazao onakav kakav jeste, i kakav mu je atar, i kakvo društvo, i čega se boji, i ima li nade. Za neke je to možda bilo stvaranje spomenika za ovu starinu. Dobro, ali za ovakav spomenik se ne može reći da će stajati granitno na brežuljku iznad grada. Ko na kraju krajeva od televizije može očekivati da zauvek cementira himničnost jedne prirode. Televizija može jedino garantovati nepatvorenost situacije „oko bića koje daje intervju stvarnosti“, kakvu našosmo u tele-feljtonu Želimira Žilnika *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa*. Televizija je bila ovde da prisustvuje, i time oslobađa sagovornike. Ona je služila Budi i drugovima i eto drame koja je dramatična po televiziji. Retka drama, retka televizija.

Ni Budi, ni Ročku ništa se ne bi dogodilo bitno – da ne učestvovaše u ovim emisijama. I jedan i drugi bi se i nadalje družili sa svojim drugovima, poveravali stvari s kojima do danas nisu raskinuli, pouzdano utvrđujući da je imalo smisla ipak sve to proći, pa i učiniti ljudima iza televizijskih kamera da se osete dorasli sebi i svom poslu. A to što će putem tih ljudi iza kamera još mnogi čuti ponešto o njihovim „intimnim preokupacijama“, ništa zato. Buda je borac. Ročko je borac. Ročko i Buda su borci.

Njima je po svemu sudeći sve jasno: jasan im je sopstveni život. Iako deluju nevino, nespremno za neke svakodnevne borbe mode i potrošnje, čini se da bi lako prihvatili sve ove pank novotarije, a zasigurno bi i jedan i drugi mudro izmenjali osmehe kad bi pročitali da u ovom vrelom julu i avgustu jedan katolički list štampa dopisivanje „braka radi“, na ovaj način: „Iznad svega cijenimo čovjeka, iskrenost i prijateljstvo. Rado se odazivamo svima koji trebaju toplu kršćansku riječ i potporu. Vedre smo, jednostavne, ljudi kažu i zgodne. SSS, zaposle-

ne. Jedna je smeđokosa, plavooka, 21/170/62, druga 22/162/55, smeđokosa i tamnooka. Željele bismo putem „Kane“ upoznati dva zdrava i simpatična, obrazovana, kršćanska mladića od 25-28 godina starosti, viša rastom, iz Splita ili najbliže okolice. Poželjna fotografija. Šifra: Splićanke (7–8, srpanj/kolovoz, „Kana“). I dok su u isto vreme mlade Poljakinje molile za spas Valense i drugova, naša se mladež katolička zabavljala (bez braka, naravno), i tu se za Budu i za Ročka nema šta ni dodati ni oduzeti.

Ne znam da li bi se to dopalo mom ojađenom ocu. Moj otac je borac iz II svetskog rata. Čini mi se, koliko se sećam, on me je među prvima učio da postoje naročiti ljudi u ratu: spremni za borbu, na sve... Kasnije, u školi sam čula da su to oni „prekaljeni“. Za prekaljene, za mog oca – život je ovakav kakvog su ga stvorile ljudine iz njegove generacije.

Ročko je borac. Buda je borac. Moj otac je prekaljeni borac.

EKSERBOD: TO JE ONO PRAVO!

Bio jedan film sredinom šezdesetih godina koji su svi u ovom gradu gledali: *Na dokovima Njujorka*. Tu je Brando prvi put odigrao u velikom stilu unjkavog snagatora koji pridobija klasu lučkih radnika koliko i besposličare njujorških dokova ulaskom u lučki pogon prebijen na smrt od strane korumpiranih lađara i mornara, ali s poslednjim mrvicama snage iskazavši veličinu srca junačkoga iz naroda. Obožavaoci Branda a naši radnici (mornari i lađari) odlazili su ranim jutrom na dokove savske da ispiraju pesak za gradnju Novog Beograda, a besposleni, naveče ostavljali dokove i Stari most i peli se uz Kameničku ulicu verući se tako do srca Beograda, do Terazija a potom u grupama stizali do Albanije gde su zastajali da dogovore predvečernji scenario za korzo u Knez-Mihailovoj. Oni nestrpljivi pristizali su Jug-Bogdanovom, prelazili žurno Obilićev Venac koji je u to vreme bio rasad mangupluka i izlazili direktno na trotoare Knez-Mihailove. Tu, između bivšeg „Ruskog cara“ i Akademije nauka štraftali su gore-dole tragajući za mrvicama slađeg života od onog sa savskih obala. Najčešće su tu slast nalazili u čuvenoj poslastičarnici „Medžed“ gde su se sladili ravnopravno studenti iz provincije, radnički parovi koji su tako završavali svoj popodnevni bioskopski izlazak, beogradska mladež sa Dorćola, Karaburme i Čukarice i ono neophodnih gradskih fajtera koji nisu bili lepi ko Brando ali zasigurno te snage i uspregnute emotivne ranjivosti. Rasprave između dve baklave vodile su se o filmovima, prvim žiponima, naravno, o tek pridošlim mini-kontigentima šušlavaca, o prvim trščanskim relikvijama u obližnjoj komisioj radnji, o izlozima susedne američke čitaonice. Naravno, svi razgovori su počinjali i završavali – fudbalom. No,

onda se tek pripremala generacija koja će u Rimu '60 osvetlati obraz naciji. U to vreme pričale su se bajke o braći Čebinac, kovao u zvezde mladi golman Šoškić, čitave sage ispredale o „čas krilu, čas beku“ Crvene zvezde Durkoviću, o golgeteru Kostiću i već nacionalnom Šekiju. Lepo je bilo nadati se tada kad je nastupajuća Olimpijada značila istovremeno i potvrdu da Jugosloveni žive bolje no što se pretpostavlja jer, eto, fudbal postaje glavna nacionalna preokupacija – sve drugo, od privrede do kulture u ovoj zemlji je „držano u šaci“. Naboji jednog društva da se učlani u svetsko kolo uspešnih preko fudbalske lopte nisu bili nesimpatični ondašnjim foramskim ocima koji su još onda brinuli o našim sportskim rezultatima ko o pitanju nacionalne časti.

I došla je ta rimska šezdeseta ovenčana zlatnim kolajnama naših amatera (Vidinić, Roganović, Jusufi, Žanetić, Durković, Perušić, Anko- vić, Matuš, Galić, Knez, Kostić) a svetsko prvenstvo u Čileu za dve go- dine (4. mesto, najbolji golgeter prvenstva Durković, najšarmantniji po izboru novinara Šekularac) potvrdilo je visoku klasu ove fudbalske zemlje – i pospešilo nadu u naciju da je jedna od „naj-naj“ na svetu. Već onda, kad neki tip nije mogao poverovati „do kraja“ da smo mi, što se tiče fudbala svetske „tata-mate“, prolazio bi ko Brandove izdajice iz onog filma. Na fudbalsku kartu se davalo sve: dinar i otadžbinska oda- nost. Klinci su uveliko pravili „ekserbod“ na kome su isprobavali sve va- rijante narednih međunarodnih susreta Jugoslavije i ostalog dela sve- ta. Ta igračka, majušni stadion napravljen od jedne pravougaone da- ske, oivičen vunicom (da lopta ne ispadne!), na kojoj su bili pobodeni ekseri imitirajući fudbalere, predstavljala je za ondašnje klince fetiš na- cionalne nade. Svuda, na ulicama, u parkovima, na železničkoj stanici, po školskim dvorištima, u bioskopskim holovima, klinci su čučeci pika- li lopticu izvađenu iz kuglamera s dva kraja jedne drvene štipaljke. A naša štampa listom je od tada pa do današnjih dana ostala „salun“ na- ših nadanja u fudbalere, odnosno u nas same, ko u prave šutere svet- ski okrugle lopte. Televizija je učinila tu šta je mogla: bila je na pravoj strani sve vreme, tj. na strani oboženja jedne sportske igre. Oboženje kroz televizijsku sliku fudbalskog sveta išlo je naravno direktno kroz komentatorstvo. Delić, Nikitović, Stojaković – samo su neki od onih ko- jima FSJ duguje medalju za iskazanu hrabrost da gledaoce uvere kako se na stadionu gde igra Jugoslavija i „ostali deo sveta“ događa drama desetleća, bar.

I tako, od utakmice do utakmice, godine su nam prolazile što u ja- du da jugoslovenski fudbal nikako ne uspeva da se dokaže svetu, što u pripremama da nam se fudbal i narednih sezona prikaže kao demon- stracija naših nacionalnih osobina: hrabrosti, efikasnosti u gađanju, ra- tobornosti, smislu za jedinstvo (želja) na terenu, i tome slično. Ipak, ono što se zbivalo jednom u Rimu, pa u Čileu, nije se ponavljalo... Na- ša reprezentacija je uvek odlazila da se dočepa medalje ili pehara, a do-

lazila posramljena sa nekakvim osmim mestom na Minhenskom svetskom prvenstvu, recimo... Ništa zato, štampa je i dalje podizala moral kako je stigla i mogla (pisane su studije o psihofizičkim svojstvima naših fudbalera, objavljujane biografije proslavljenih asova – Mitića, Bobeka, itd), na televiziji su pravljene okrugli stolovi, čitave emisije su posvećivane načinu priprema naših fudbalera; dežurni gradski oci, ljudi iz Federacije, republičkih komisija i sličnih važnih tela pomagali su svojim izjavama da „vole fudbal“, „da mi imamo dobre mladiće i da je potrebno samo malo pa...“ Treneri su smenjivani, nameštali se bolji uslovi za jedne i druge, tj. za one koji će igrati na terenu i one koji će braniti nacionalne boje u ložama poznatih svetskih stadiona. I klincima se izašlo u susret: „ekserbod“ je smenila industrijska igračka u vidu fudbalskog igrališta od tvrde zelene plastike na kojoj su umesto eksera fudbalere predstavljale plastične lutkice koje su davale golove „na oprugu“. I fudbal nam je bio na tom stupnju: bila je potrebna neka „opruga“ da bi se naš tim razmrdao. Ali, posle nekog vremena košarka je definitivno osvojila srca mališana pa su na skverovima mesnih ulica nicali koševi ko posle kiše. Onda su ušle u modu skije (s kompletnom opremom), a sad rolšue drže prednost.

Baš zato delovalo je kao iznenađenje prvog reda kad sam u poslednjoj nedelji avgusta šetajući Knez-Mihailovom (sve vreme preskačući knjige koje su prodavali osnovci i srednjoškolci) na samom uglu (gde se spaja sa Čika-Ljubinom ulicom) ugledala grupu dečaka nadnetu nad jednim plastičnim stadionom koji je stajao na hrpi stripova, ploča i koječega. Graja oko jednog Branislava i jednog Nenada nije bila veća od one koje su devojčice i dečaci pravili reklamirajući svoje stvari: nekako su stidljivo izgovarali jedan drugom „koji igrač sad puca“. Na pitanje ko pobeđuje, odgovorili su uglas: „Jugoslavija!“ Drugi protivnik bila je Rumunija. Da, to je bio uobičajeni nacionalni intermeo pred veliku bukureštansku bitku za Balkanski kup.

Nije bilo potrebo da se pita rezultat – glavno je bilo da „mi“ pobeđujemo, ko ima petlje da posumnja da to neće biti ubedljiva pobeda... I dok su Nenad i Branislav pikali kuglagersku lopticu, pridošlice su mogle na koricama knjiga da čitaju naslove iz svih poratnih generacija, od jedne Grozdane Olujić, preko Petra Pana i Evanđeljskih istina do Vladimira Perića Valtera, lektire iz VI osnovne, tandem Radojčić–Gligorić o šahu, zatim stripove svih vrsta, jednu Osnovnu statistiku za upravne škole, jedan rečnik za srpskohrvatski jezik, ploče grupe „Srebrna krila“, Zdravka Čolića, Done Samer. Sve pomalo, za svakog ponešto. Tu na urbanističkoj sredokraći jedne Akademije nauka, čitaonice, komisijona i Filozofskog fakulteta, izgleda da je ovaj fudbalski meč imao najviše smisla za one čikice, penzionere koji na četvrtom spratu Akademije nauka čitaju pre podne svoje novine i razmatraju dnevni politički bilten. Oni su u toj celoj šarenoj gunguli dobili šansu da primete kako na-

ša današnja deca na knjigama igraju fudbal umesto da knjiga bude „prva igračka svakom budućem patrioti“. Nisu sasvim u pravu, naravno, njihovo je prošlo, i igračke nisu više ono što su bile – pa ni knjige. Uostalom, na dokovima Knez-Mihailove nema više onih fajtera sa Starog mosta, iz Kameničke, ni sa Obilićevog Venca. Snagatore su zamenili ovi neodoljivi septembarski bukinisti koji su kasno te iste večeri poneli kao „neprodato“ jedino onaj minijturni fudbalski stadion.

27. avgust tekuće godine. Prvi program JRT. 15.00. Bukurešt. Stadion. Jugosloveni (Pantelić, Vujović, Jovin, Zajec, Buljan, Klinčarski, Šestić, Janjanin, Vujović, Šurjak, Sušić). Pobeda Rumunije od 4:1. Komentator Milorad Đurković.

Trebalo bi skinuti ton sa ovog snimka i budućim generacijama na tom primeru pokazivati kako se ponaša jedan Jugosloven kad mu igra reprezentacija. Ne, ne. To nije bilo nikakvo „komentatorstvo“. To je bila jedna tipična, paćenička žalopojka na „jugo“ način, puna kontradiktornosti, odsustva za meru – i za sportski prenos. Ne, nije čovek kriv. Jer, kako možemo kriviti jednog jedinog Jugoslovena koji se i sam osećao krivim što mora da objavi „nikakvu igru Jugoslovena“. Kako biti protiv čoveka koji je najbolje hteo (i da ne okrivi trenera, nijednog igrača, i da nam sačuva nadu da ćemo ipak...). Milorad Đurković nije prenosio utakmicu: on je prenosio poruku „nacija ima nade“. Da, da, porazno je da jedna zemlja živi već punih dvadeset godina od zablude da „ima dobar fudbal“. A ono što videsmo ove osamdesete godine, avgusta – to nije bio fudbal. Bila je to nekakva GG udružena grupa koja nije umela da tehnički dočeka poluvreme. Bila je to tipična jugoslovenska reprezentacija bez „vezne linije“. To što smo svi videli bilo je sve ali ne i sport. Za utehu, treba poručiti našim ojađenim komentatorima: prenosite utakmice s „ekserboda“! Tamo je sve mnogo uzbudljivije: igrači pravilno dodaju loptu jedan drugom, krilo je krilo, a bek bek. A možda će u tom času na takav jedan stadion utrčati jedan brandovski tip i raskrinkati sve te mornare na suvom. Komentator jednog takvog TV prizora biće možda prvi naš sportski novinar koji kraj meča neće mazohistički dočekati sa – „ima nade, u Luksemburgu ćemo...“

KULTURA U NALEPNICAMA

Televizijske emisije koje imaju za temu kulturu ne vredi procenjivati. Razlog je banalan: ove emisije su pravljene nekulturno – protiv medija. Takva je situacija od studija do studija, od emisije do emisije. Ljudi koji učestvuju u pripremama za snimanje jedne emisije čiji je predmet rasprave kultura, misle na sve osim na – *kako* o kulturi.

Nije u pitanju „šta reći o kulturi“, mada se ovakva i slična nazovi „kulturološka pitanja“ provlače na internim skupovima televizijskih radnika, u javnim raspravama, kao i u TV kritikama dežurnih branilaca slobodoumne reči „isključivo, na malim ekranima“. Upravo ova zamenjena mesta u komunikološkoj ravni u kojoj se pitanje istine po događaju stavlja na mesto istine po mediju, dovela je u duhovnu stupicu televizijske radnike, pa je televizijski govor o kulturi postao samo još jedna tribina poluistina malih ekrana koje se, naravno, zaogrću u veo „važnih informacija po kulturnu klimu sredine“. Problem est/etičkog tumačenja kulturnih vrednosti sveo se tako na „alternativnu“ slobodu: „šta“ reći, ili, „koliko“ reći. Tačnije, ili reći bilo šta, ili, ništa ne reći. Ovom lažnom dualizmu, na žalost, malo pomažu kritike u smislu „televizija je važno sredstvo informisanja, njeni sudovi utiču na kulturološku svest društva“. Pred svim oblicima *mass media* stoji istovetni zadatak, odnosno, pokriće: emisije o kulturi sprovodiće ovaj zahtev nužnosti komunikološki čisto i razgovetno jedino ukoliko *načinom* kojim kazuju ono „šta“ ubede primaoca-gledaoca da prisustvuje *televizijskom tumačenju zbivanja u kulturi*. Od toga *kako* se televizijski osmisli emisija o kulturi (scenario, režija, voditeljstvo) zavisice i stepen verovanja u korpus ideja koji nudi data sadržina emisija (ne sadržaj, sadržaji zabavljaju još samo malu decu pred TV ekranima).

Slobodoumlje pojedinca nigde se ne definiše tako kao u načinu televizijske prezentacije dnevnih kulturnih događaja jedne sredine. Onako kako se televizijski misli o kulturi – tolika je moć kulture da deluje na razrast duhovnih snaga jednog društva. Po onome kako izgledaju naše televizijske emisije posvećene kulturi, društvo se nije maklo od stadionsko-folklornih svečanosti i čežnje da se tih i takvih fešti oslobodi ko sramnih ideolojskih „čini“ osnivanjem po ko zna kog po redu „svetskog festivala“. Ti „svetski festivali“, razume se, i ne bi bili „svetski“

kad u našem TV programu ne bi dobili svoje hronike, uostalom kao i naši mnogobrojni nacionalni festivali, kao hiljadu kulturnih manifestacija tokom jedne godine vršenih na „tlu mesta odašiljanja JRT programa“. Stoga, one emisije koje se trude da podignu nivo ovom belosvetском jadu nacije dovođenjem poznatih svetskih ličnosti u emisiju (3, 2, 1 – *kreni*, na primer) navode i nehoteći gledaoca na još jednu vrstu „arbitrarne“ slobode: potražiti kulturološki smisao u jednoj svetскоj ličnosti, ili, nalaziti duhovnost u hronikama o svetskim festivalima.

Primeri su mnogobrojni, i svakodnevn (koliko imamo emisija o kulturi ispada da ništa drugo i ne radimo osim što se „kulturno uzdižemo“).

Primer 1) 7. avgust, '80, 3, 2, 1 – *kreni*. Urednik Nenad Pata, režija Zoran Zlatar. Vreme emitovanja 20.00. U kadru Ranko Munitić, u prvom planu. Iza njega pulska Arena. Znoj se sliva niz lice Munitića – vidljivo. Sunce prži. Munitić nam ipak naziva „dobro veče“ – za svaki slučaj da se ne ogreši o dijamantno pravilo ove emisije (istina, nije pogledao na sat kao stalni voditelj, Ivan Hetrih). Izgleda da uredniku Pati, saradnicima ove emisije i realizatorima još nije sasvim jasno *da se realno vreme ne sme manipulirati*, već da se samo može *ostvariti televizijsko vreme*. Televizijsko vreme za emisiju 3, 2, 1 – *kreni* realno počinje u dvadeset časova naveče (i brojkom – 20.00). Realnost ispred TV ekrana ne utiče na vreme *zadato* u TV prizoru. Zahvaćen vremenski interval u jednoj emisiji je autohtona vrednost kojoj se ne sme menjati verovatnoća početka događanja, ukoliko nekom nije stalo do manipulacije. Vreme emitovanja ni po čemu ne obavezuje stvaraoce jedne emisije da ostvaruju vremenski kontinuitet programske sheme. Ukoliko je na našem časovniku 20.00, i na časovniku u zgradi televizije takođe 20.00, i u novinama piše da 3, 2, 1 – *kreni* počinje u 20.00 – onda to ne znači da se Munitić mora javiti iz Pule u 20.00. Munitić *nije* bio 7. avgusta u Puli. Munitić nije bio 7. avgusta nigde „oko“ TV kamera. Sedeo je u svojoj sobi – i čekao da vidi *montiranu emisiju koju je na dan 2. avgusta snimao u 13.00 po ovdašnjem vremenu usred žarke Pule*. Po svemu sudeći – ovaj voditelj i kritičar ne poseduje neke natprirodne mogućnosti da za ljubav TV montaže bude tamo gde ne može biti, niti da za ljubav manipulacije s vremenom – dan pretvori u noć jednom jedinom rečenicom „dobro veče, dragi gledaoci“. Ništa zato, Pata i drugovi su smatrali da ništa nije prirodnije na našoj televiziji nego javiti se sa „dobro veče“ kada je dan. Iako je dan – kada se snima emisija. Sasvim ludo, ali, sasvim istinito. Saradnici ove emisije nisu izuzeci, ali jesu izuzetni kad to ne osećaju kao komunikološki problem. Jer, oni u emisiji hteli ne hteli govore o slobodoumlju a sami ne uspevaju da skinu plašt indoktrinacije. Oni se grčevito bore da budu „u toku vremena“ koje se odvija, kako mi to zvanično često kažemo u kulturi, „danas i ovde“, samo im je da budu što dokumentarniji, što stvarnosniji, što prisutniji, što bliži istini. Kojoj istini? To nije istina po događaju (dan se imenuje kao

noć). To nije istina ni po mediju (vidi se da je dan u kadru, ali to autorima ne smeta da „zamislimo“ da je noć). To je *istina po društvenom kontekstu u kojoj se odvija program* JRT. Sasvim neukusno – ali, tačno.

U svetu ovakvog ustrojstva naše televizije zaista nije nimalo čudno zbog čega Pata i drugovi snimaju emisiju usred podne, na 30 °C u hladu. Naši kulturni radnici koji rade na televiziji liče na piliće kojima zla maćeha udeljuje kad mogu i kako živeti „na“ televiziji. A živeti izgleda možeš jedino ako pokažeš gde si u datom času emitovanja. U ovoj emisiji, koja je bila posvećena upravo završenom filmskom festivalu u Pulji, bilo je izgleda verovatno moguće živeti pred Arenom. A pulska Arena se, naravno, najbolje vidi – usred podne. I zaista, kameni blokovi od kojih je sagrađena, belasali su se u punom sjaju. Osim „blokova“, povremeno su „beleli“ i mozgovi voditelja i saradnika od vrućine tj. „mesečine“ pulske. Izvesnoj baba Mari je verovatno bilo žao gledajući tu jadnu čeljad oblivenu znojem, ucakljenih očiju i teško sabirajućih misli, čudeći se za koje babino zdravlje ovi ljudi čine što čine. I ona već zna da arena nije „začin C“, ni kultura festival. Ona jedino možda misli da će ovi ljudi „pobelelih“ mozgova dobiti po koju udarničku značku za igru u „kolektivnom nesvesnom“. Ne, oni samo u svom razmišljanju o kulturi imaju jednu nalepnicu „T“. „T“ kao televizija. Sasvim neukusno, naopako – i naše.

Primer 2) 7. novembar '80, *Pokretne slike*. Urednik Nebojša Đukelić, režiser Miljenko Dereta. U studiju dr Dušan Stojanović, Živorad Tomić i Nebojša Đukelić (gledano, s leva na desno u TV prizoru). Tema: šta su donele sedamdesete godine. Posle jednog izuzetno zanimljivog kazivanja dr Dušana Stojanovića o stvarnosti i njenoj mogućoj reinterpetaciji filmskom režijom („šta će italijanski filmovi dokazati o italijanskoj stvarnosti kad jednom, za 500 godina arheolog bude iskopao kutije s filmovima“). Nebojša Đukelić, urednik i voditelj, obraća se rečima gledaocima (budućim, naravno): „Evo sada pauze koja će verovatno biti zanimljivija i od samog razgovora“.

Neverovatno je, mada istinito, da ljudi radeći u televizijskoj kući izgube vremenom osećaj mere, u prvom redu u kulturi saobraćanja. Oni čak prestaju da misle u osnovnim pravilima bontona. Pretvoreni u mehanizam „odašiljanja informacija“ oni ubrzo po dobijanju vođenja, odnosno uređivanja emisije, i svoje izrazite vrline pretvaraju u opšta mesta solidnosti i korektnosti. Vremenom, „solidno“ i „korektno“ se prekvalifikuje u atribut s dodatnom „dozom“. Iskusan urednik, novinar ili voditelj sve čini „u ime solidnosti“, „u ime korektnosti“. Čovek postaje objekat dobra – da bi drugima, tj. onima „preko rampe“, ispred TV ekrana „isporučivao istinu dobra radi“. Televizijski ljudi su navikli da se o njihovom radu sudi isključivo sa stanovišta neutralnosti njihove ličnosti (poznata priča: svi su novinari jednaki bez obzira da li se pojavljuju na TV ili sede u novinskoj redakciji izdavačke kuće). Personalne

razlike nisu toliko nepovoljne, koliko njihovo uočavanje od strane TV kritika po pravilu biva tumačeno kao u suštini „impresionističko“ pristupanje fenomena televizijske komunikacije. Oni kojima je stalo da se razlikuju i koji čine sve da ne bi postali unificirani objekt-informator, često su na meti šireg uredništva televizijskih kuća jer „odskaku“, ulaze u prve lige popularnosti kod gledalaca, a njihov „skroman rad“ biva najčešće uziman kao povod dokazivanja „televizičnosti“. Samo oni kojima nije do slikanja i vlastoljubivog baratanja činjenicama (poznati TV sindrom: „ja ću im to reći“) ostaju svoji, za gledaoce dovoljno uverljivi, za kritičare – kompetentni da komuniciraju:

1. sa oblašću koju zastupaju (tema emisije ili situacija, vest ili najava),
2. sa gostima (u studiju, u anketi),
3. sa gledaocima, sa onima radi kojih obavljaju televizijski posao a ne neki drugi.

Kompetencija u komunikaciji neizvodljiva je, „nevidljiva je“ i nije ništa drugo do *iskazana ostrašjenost* za posao kojim se TV radnik bavi. Svakako, to ne podrazumeva nikakve nagle, brze i efektne gestove, izrazitu mimiku i izlive osećanja. Biti kompetentan u televizijskoj komunikaciji znači biti jednostavno znatiželjan, sklon razuveravanju u sopstvena, i verovanju u druga, drugačija mišljenja – u toku jedne emisije, u toku vremena „isporučivanja informacija“. Sve ono što se zna i oseća pre snimanja ne učestvuje u gradnji kompetencije. Draž TV komunikacije „jednom i nikad više“ jeste upravo u toj moguće usmerenoj *energiji* da se sva svojstva (obrazovanje, sposobnosti, vrline) upotrebe u jednom cilju: dati se gledaocu u srazmeri odanosti temi, ideji ili trenutku koji se televizijski zastupa. Biti televizijski kompetentan znači biti apsolutno svestan da govoriš istinu – pre svega o samom sebi.

Nebojša Đukelić zna dosta o filmu. O tome se može prosuditi gledajući *Pokretne slike*, emisiju koju uređuje i vodi. On zna dosta i o televiziji: jedan je od retkih urednika emisije o kulturi koja ima koncept. Sve u svemu, na osnovu prethodnog može se zaključiti da Đukelić valjano obavlja svoj posao. Sasvim tako. No, od takve valjanosti nema ništa lično ni Đukelić (svoja znanja celishodnije iskazuje u pisanim tekstovima, na žalost od njegovog poznavanja teorije filma dosad nismo videli ni čuli ništa osobito), ni televizija, iako po prijatnom izgledu, čistoj artikulaciji i lakoći u razgovoru spada u „prvu klasu“ televizijskih radnika. Naprosto, njegova neutralnost, pomanjkanje bilo kakve akcije osim doznačavanja informacija u „lagodnom izdanju“ čini sve njegove nabrojane vrline drugorazrednim po procenu ostvarene kompetencije u TV komunikaciji. On ostaje prirodan i stoga valjan a ne televizičan, on je indirektan a ne diskretan sagovornik. Jedan je od onih koji su progutali udicu spremljenu za mlade TV novinare: „narod voli da mu pokažeš šta prodaješ, kad već radiš na pijaci informacija“. Samo tako se može objasniti poznata fraza „sa naših malih ekrana“ – „Evo sada

pauze koja će biti zanimljivija i od...“ To slušamo godinama od prodavaca na TV tezgi: ovo je prava stvar za vas, birajte – pauza ili reklama, telop ili insert! Kakva briga za slobodu izbora, kakvo slobodoumlje isporučivača predloga za zabavu!

Kao „pauzu“ samo videli inserte iz *Francuske veze* Vilijama Fridkina. Neki su se verovatno i zabavili. Mada je moglo i bolje: da im se umešto nezabavne stvari kakav je razgovor u studiju o tome šta su donele sedamdesete godine pusti lepo ceo film. Narod to najviše voli. To bi bila zaista prava pauza od beskrvne televizijske misli. Jer, sve što se izreklo u emisiji mogli smo i pročitati u novinama. *Pokretne slike* imaju svoj idejni koncept (nije reč o tome koliko ga ispunjava) koji u potpuno neinteresantnoj strukturaciji (malo studio, malo insert, malo krupni plan, malo srednji plan i sl) ostaje samo shematizovani sled „pokretnih slika“, i ništa više.

Da nije inserata i celovečernih filmova, odlomaka iz pozorišnih predstava, reportaža sa izložbi slika i sajmovi knjiga – ko zna da li bismo uopšte gledali emisije „o kulturi“. Prigodni izveštaji iz kulture u dnevno-informativnim emisijama, mnogobrojne hronike, „lektire“ i sl. pate od iste boljke: kad komentator „isporuči“ informaciju sledi insert, knjiga u gro planu, detalj slike, parče scene. Komentator retko donosi sud: on samo zastupa novinarsku branšu „izveštavajući sa mesta događaja“. Geslo „televizija je informacija“ pogađa našeg televizijskog radnika posred njegovog duhovnog bića koje još uvek poseduje sve odlike epskog čoveka pa bi svakom hroničaru kulturnog života bilo lakše da svojim rečima „natenane“ opiše jednu situaciju no da o njoj prenese određenu „sumu“ informacija. Sociolog kulture, Ratko Božović u rubrici „Poznati pred TV kamerama“ („RTV revija“ br. 717) kazuje o tom problemu u prvom licu: „U onome što je televizijski kontakt, to kod mene donosi jednu tačku napetosti, koja postoji već i zbog toga što se na televiziji ništa ne pravi lagano, u tišini, sve je to u buci, i kada se upale reflektori zavlada nemirna tišina puna napetosti, a ne ona spontana, stvaralačka. Teskobno se osećam i iz razloga što u razgovorima pred kamerama nema suštinski novog, to je razgovor neme i gluve braće, niko nikoga ne sluša ni ne gleda, svako samo čeka svoja dva minuta da kaže monolog koji je smislilo. Ta nemogućnost kontakta ljudi tera me da patim. Istovremeno imate i osećanje da vam je televizija dodelila epizodnu ulogu a znate da niste epizodista! Mi smo epski narod koji voli da opširno priča, da gestikulira, da pravi pauze u govoru, a televizija to ne trpi; njoj je o važnoj stvari potreban odgovor izrečen u dva minuta. Sva ta silna čekanja i prekidanja tokom snimanja doprinose tom neprijatnom osećanju, pored toga svi mi nosimo potrebu o apsolutnoj savršenosti izraza, ili barem korektnosti – a stvarati savršeno znači opteretiti sebe još jednim dokazom krivice, i tako da napetost deluje kao bumerang, ona nam ubija i spontanost i iskrenost i inventivnost i maštovitost.“ (podvukla Z. J.)

Ova skoro anatomsko analiza televizijske komunikacije „danas i ovdje“ služi na čast Ratku Božoviću. Ne bi bilo z goreg da ovaj tekst (u celini) bude izlepljen u svim sobama jedne televizijske kuće: ne verujem da će pomoći, ali, bolje je umesto praznog naklapanja „šta“ reći gledaocu, pročitati ovaj manifest o kompetenciji televizijskog čoveka – po više puta na dan. Ili, bar onih sati dok se vode dugočasovni razgovori o tome „šta tera našu televiziju napred“. Svakako ne ljudi nesvesni s kakvim psihofizičkim materijalom mogu računati na našim „maloekranskim terenima“.

Kad urednici emisija o kulturi žele da „provere“ dejstvo svojih šturih informacija o kulturi, da dodaju „mesa“ svojim neostrašćenim i bezličnim najavama „o umetničkom stvaralaštvu kojem su prisustvovali ti i ti, toliko i toliko gledalaca i t. sl.“, onda pozivaju u pomoć – ankete. Ankete sa gledaocima posle pozorišnih predstava, na otvaranjima izložbi, posle festovskih filmova, na sajmu knjiga – prava su slika i prilika naše kulture i televizije: ljudi beže od kamera, nećkaju se da govore svoje mišljenje a kad govore oponašaju TV novinare (jezičke fraze) ili zbrda-zdola izgovore dve-tri smušene opaske. Oni koji ih pitaju za mišljenje čine sve da izdrže ovaj radni zadatak. Presretati ljude kojima jeste do kulture, ali ne i do „namenske potražnje njihovog mišljenja“ – nije nimalo zavidan posao. S druge strane, te iste posetioce kulturnih manifestacija niko ne zadržava s mikrofonom i kamerom ispred radnih mesta da ljubitelji umetnosti kažu kako se inače osećaju, šta jedu, šta misle kad ne idu na koncert ili u pozorište... Ružno i tužno izgledaju te ankete s gledaocima. Anketar deluje kao otelovljen mehanizam prisile (ja, javnost) a anketirani kao uzorak mase koji se koprca da zadrži pravo na integritet u časovima ličnog izbora na duhovno zadovoljstvo (zašto bi time bio obavezan na „namensko mišljenje“?). Usijanjanje negativne amplitude emisije „s anketom“ dostiže tačku ključanja tj. licemerja kad se anketa preporuči na gledanje gledaocima „povodom onoga što je u emisiji već napomenuto“. Kako bi bilo da se ljudi ostave na miru dok uživaju za svoje pare? Jer, nikad se ne zna: neko će se već sabrati da u špicu neke „važne“ emisije iz kulture „uživo“ skreše anketaru u lice: „Pitajte me šta imam u stomaku!“

U *Kino-oku* se ovi „anketirani“ mogu videti kako sede i ćute po sat i više. Sede u svojim prigodnim odelima, brižljivo našminkani, isfrizirani i – ko za drugu pričest nacifrani (druga pričest je prva pojava na TV ekranu!). Netremice gledaju u jednu tačku, dve, tri (ponaosob, kad se sve zbroji to je nekih sedamdesetak tačaka – obično ima ljudi dvadesetak komada „po sedalnom mestu“). Jedna od tačaka su glave protagonista ove TV predstave televizijske kulture, gde spuštaju svoje bezizražajne poglede „da bi malo pameti akademske pozobali, možda“. Oni tako gledaju, kamera ih hvata, čas jednog čas drugog (reditelj pravi dramu bez drame), kad uhvati nekog čupka kraj haljine ili se osmehne

– onda ga lako ne pušta iz kadra jer, čovek „radi“, živnuo je to jest! Sede oni tako a iza njih tama (studija): ispred njih umetnici, naučnici, psihijatri, sociolozi, političari, otorinolaringolozi, a ispred svih njih – TV kamere. Baš kao u pozorištu: masa sa treće galerije ostaje masa.

Na svakom čelu ovih bezimenih učesnika *Kino-oka* zalepi se na početku emisije nalepnica „učestvuješ u kulturnoj revoluciji“. Ova nalepnica ima različite pečate (s obzirom na teme koje emisija tretira) ali nalepnica uvek sadrži istu poruku – „za tebe, ljubavi moja“. Sedeći na insceniranom podijumu – stadionu s jednom jedinom galerijom, oni su koliko glumci iz tragedije koja se igra na ovakvom tipu amfiteatralne pozornice, toliko i gledaoci u areni gde se igra na kartu njihove duhovnosti.

CVET OD MAGLE I OBLAKA

Kultura može naići putem od osam nota i zateći nas nepripremljene. Jumi Nakadžine, slavista iz Japana, ušla je u beogradski studio i unela svojom pojavom ritmove jedne kulture koji su se susreli s kulturom ljudi u studiju na način koji je podvukao sve obrise, i jedne i druge.

Nije bilo teško zaključiti posle nekoliko trenutaka da će Čedomir Petrović (voditelj) izgubiti bitku ukoliko bude „finiji“ no što jeste. On se ponašao s Jumi ko kauboj kome je na farmu „zašla“ egzotična zverčica koju treba što pre naučiti na ostalo stado. Čini se da se Jumi ko suvereni putnik (naviknuta na različite zakone ljudskih prebivališta duž kojih je prošla kao ljubitelj stranih jezika – „znate ja mnogo obožavam da učim strane jezike“), nije nimalo zbunila Čedomirovim nezgrapnim ponašanjem za jednog evropskog džentlmena „na“ televiziji. Ona je umesto bilo kakvog komentara ove situacije ko iz crtanog filma (on veliki i „neuštirkan“, ona sićušna i decentna) ozarila studio svojim htenjem da što je moguće više bude na usluzi voditelju i rediteljskoj zamisli. Spremno je odgovarala na pitanja o sebi i Japanu, odčavrljala je kako je naš jezik zavolela preko „mnogo jedne lepe knjige *Na Drini ćuprija*“, predstavila je Suki, balerinu, njenu zemljakinju koja živi u Sarajevu (objašnjavajući način baletske igre u kimonu), opisala šta je to „kezuša“ (stari japanski instrument), preoblačila kimona i – otpevala pesmu o trešnjinom cvetu s kojom su doputovali do srca gledalaca svi miomirisni dalekog Japana. Ništa toplije, ljupkije ni umilnije nije Jumi otpevušila pesmu o cvetu od magle i oblaka od onoga kako je objasnila šta znači prvi trešnjin cvet za Japanca. Dražesnost je izvirila iz načina kako je pričala (sa nesmetanim zagrcavanjem pri nešto uzbuđujućem opisu nečega što je samu prijatno uzbuđuje), tako i iz onoga „šta“ je pričala ova mala dama. Reditelj (Mandić) povremeno je zaustavljao kame-

ru na grančici trešnjinog drveta u cvetu, i to je bilo sve što su predstavnici naše kulture kavaljerski i domaćinski ponudili gošći iz Japana.

Potpuno nepripremljeni za ovako delikatan susret dve kulture, opijeni smo slušali Jumi kako peva, tačnije, kako više miluje glasom no što uistinu peva. Mi, koji smo i reprizu ove emisije gledali (4. XI) da bismo proverili šta nam je to Jumi u proleće (kod prvog emitovanja) ostavila u amanet, ništa drugo nismo mogli zaključiti osim što smo zapevušili pesmu o trešnjinom cvetu:

*To znaš ti i znam ja
Nebo proleća trešnja nam sja
Cvet od magle i oblaka
Sve se beli od latica
Blago nama međ trešnjama
Pođeš ti bilo gde
Miris osvaja sve.*

Onaj ko otrpevši ovu pesmu na bilo koju melodiju znaće više o Jumi i njenoj kulturi no da je gledao dokumentarnu seriju o tradicionalnom Japanu. Treba samo zamisliti jedan kimono, pogled koji obećava nežnost, jedan smešak devojčice i šapat namesto govora – i biće jasnije kako to Jumi postaje jedan neodoljivi TV Osmehivač, čedan a lep, znatiželjan a devojački. Tek tako se može razumeti prirodnost sa kojom je Jumi uporedila naše meteorološke izveštaje sa izveštajima „o tome gde su se rascvetale trešnje“ na japanskoj televiziji. I prirodnost da – „onda tamo idemo da gledamo tu trešnju, tako lepo stanemo, i, i gledamo u cvetove bele onako...“

Jumi je iz ljubavi naučila naš jezik. Našoj televizijskoj kulturi poklonila je svoj cvet od magle i oblaka. Ko će prvi od nas gostu u studiju umešto „dva minuta monologa“ podariti nešto više – od magle i oblaka?

NADA

Jedan autor – jedan film, 22. oktobar, 17.30: Nada Midhata Mutapčića. Pre deset godina, u martu 1970. u Domu sindikata gledaoci su duugo pljeskali ovom dokumentarnom filmu. Danas, gledan kroz okvir televizijskog medija, ne samo da ne izaziva veliko oduševljenje već deluje na momente usiljeno i melodramatično. Siže filma je procesija koja se održava svake godine 24. juna na dan sv. Ivana Krstitelja, u Podmilačju, u jednoj bosansko-hercegovačkoj katoličkoj župi.

Ljudi iz daleka dolaze na kolenima do crkve, znoj lije ispod pregača po običaju pretoplo obučenih seljanki. Prostor oko crkve je zakrčen narodom, nešto između vašara i velike ispovedaonice (desetak sveštenih

ka ispovedaju u „montažnim“ ispovedaonicama izvan crkve). Ljudi se krste, pevaju se pobožne pesme. „Za put, za dolazak Hrista, da ljudi budu ljudi“ – odzvanja unutrašnjošću dupke pune crkve. Prima se pričest. Bolesni, stari i mladi, paralitičari i tek rođena deca. Jedna epileptičarka se smiruje stiskom krsta na grudima. Nad njom najbliži mole. Čuje se prozivka verujućeg – Verujete li? – masa u horu odgovara potvrdno talasajući se ka portalu. Debilni, mongoloidni, gluvone-mi, slepi i oni bez očiju, oduzeti i histerični zazivaju boga među rascvetanim krošnjama u crkvenom dvorištu. Vrhunac drame, i molepstvija je poklonjenje kipu sv. Ivana Krstitelja. Ljudi celivaju kip, dodiruju ga, maramicama prelaze figuru da bi potom udisali sveti prah sveca. Deca se uznose visoko do svečeve glave, invalidi dodiruju nosilima tron sveca. Deca dovode svoje bolesne majke, majke dovode svoju bolesnu decu.

I dok se u horu zahvaljuju bogu i sv. Ivanu na pomoći za ozdravljenje, nama koji smo bili protreseni poslednjim kadrovima *Nade* pre deset godina, ne ostaje ništa drugo do da za sadašnje osećanje ravnodušja okrivimo promenu okvira slike. No, dok traje odjavna špica – u kojoj vidimo još jednom masu pred crkvom kako sluša propovednika – postaje jasno da su osim formativnih promena u novoj komunikaciji s *Nadom* učestvovali neki čisto televizijski činioци. Tu ogromnu masu vernika – snimljenu iz gornjeg rakursa – često viđamo na televiziji od dolaska novog katoličkog poglavara, pape Jovana Pavla II. Putešestvija sadašnjeg pape imaju velikog odjeka u svetu i, prirodno, naša televizija donosi redovno reportaže o tome u dnevno-informativnim emisijama. Iako su te reportaže kratke (traju minut, dva) ono što ostaje u sećanju je upravo narečena slika: ogromna masa vernika koja prekriva prostor celog kadra i koju ispunjava isto iščekivanje vernika gledajućih gore, u pravcu verujućeg. Ali, umesto verujućeg, propovednika, običnog sveštenika Mutapčičeve *Nade*, ovde stoji niko drugi do „izabrani od boga i u ime njega, sâm poglavar katoličke crkve“. To što smo već naučili da gledamo papu kao svakodnevnu pojavu u vestima, uticalo je na osećanje detronizacije moći sv. Ivana Krstitelja u *Nadi*, i stvaranju novog osećanja za njegove molitelje-vernike: nesaosećanja za veru u njihovu nadu. Mi smo sada otrežnjeni, svesni da je papa kao „božji predstavnik na zemlji“ dostupan svemu – i različitoj geografskoj širini, i vernicima ostalih hrišćanskih struja (protestantima u SR Nemačkoj, na primer). Sa „otelevizovanim“ papom i kip sv. Ivana Krstitelja negde u bosansko-hercegovačkoj župi nije ono što je bio – u kulturi filmske slike. Sada, sa svim pridodatim, novim značenjima oko katolicizma kao „zemaljske vere“ i njenog večno osmehtonog predstavnika na zemlji, rimskog pape, gledan kroz tako zadatu značenjsku TV sliku – komunikološki deluje više kao kip, a manje kao relikvija. Rečju, više kao drvo od koga je sagrađen kip po liku sv. Ivana Krstitelja, no svetac.

Herbert Markuze je pisao: „Ljudi su naviknuti da žive sa ratnim ne-
daćama u Vijetnamu, kao što se na isti način navikavaju na nezgode
koje dolaze od pušenja, smoga i saobraćaja.“ Psihološko navikavanje
na kadar ispunjen masom vernika pogleda uprtih negde uvis – snimlje-
no po nepisanom pravilu iz visokog gornjeg rakursa – smanjuje u na-
ma sposobnost za katarzu, tačnije, snižava stopu agresivnosti „prema
životu kao takvom“ koji je nesrećnike iz *Nade* doveo pred crkvu u Pod-
milačju. Mi više ne sažaljevamo ove nesrećnike, bolesne i stare koji na
kolenima dopuzavaju do sv. Ivana Krstitelja. Mi više ne osećamo strah
da nam se nešto slično ne dogodi. To što je „božji namesnik na zemlji“
postao jedan od stalnih aktera civilizacije slika (fotografije u novinama,
plakati na ulicama u državama koje je posetio, TV reportaže s putova-
nja) uticalo je u vidu retroaktivnog dejstva na komunikološku čistotu i
autohtonost dokumentarnog filma *Nada* na televizijskom ekranu. Do-
dir jednog kipa koji predstavlja sveca postao je moguć i time manje taj-
novit – kad je već viđanje pape na istom ekranu postalo svakidašnje bli-
sko, i moguće.

PREMIJER ZAKLONJEN KELNEROM ILI POLITIČAR PIJE ČAJ A ONI SE MUVAJU

U dalekoj Kini običaja ima raznih. Za neke znamo: recimo, Kinezi
vole da piju čaj. Do nas su odavno doprli izvrsni zeleni čaj, i još bolji
jasminov. Saznali smo i način kako ih je najbolje pripremiti (obavezno
u porculanskoj činiji). I kad smo već po našem običaju zaključili da sve
znamo o čaju i Kinezima – došla je ta ozbiljna TV emisija (18. XI) u ko-
joj je naš Duško Mitević intervjuisao kineskog rukovodioca Den Sjao-
pinga – pijuću čaj. Kineski, naravno. Na kineski način.

Kineski je bilo i to: *kako* jedan visoki državni rukovodilac pije čaj a
oni se muvaju okolo, tj. narod s kojim se ne pije čaj u datoj TV emisiji,
datog puta... Kelner jedan (kao glavni protagonist ove netipične, i zaš-
to ne, nesvakidašnje TV situacije na našim ekranima) nije morao mno-
go da misli kako će prići uvaženom političaru – da bi mu prineo šolju
čaja. Lepo je prvo doneo poslužavnik, zaklonio ceo sto (i oba sagovor-
nika) za tren, potom se „ispremeštao“ dva-tri puta s desna na levo i s
leva na desno (u kadru) da bi spustio pribor za čaj. Pri tom, ko svaki
pravi predstavnik naroda – više je zaklonio sopstvenog političara no go-
sta koji je iz daleka došao da mu intervjuiše premijera zemlje. Svojta,
izgleda, i u Kini znači mnogo.

Malo posle, kad su Duško i Deng ostali nasamo – bez predstavnika ši-
rih narodnih masa, neposredno – u rukama Denga se našao neki salve-

tić, tako reći pravi pravcati peškir. E, to je već bilo isuviše uzbuđenja oko čaja ko narodnog pića (za nas, ovde i danas). Prvo, i kao prvo, Deng Sjaoping nas je osvojio od prvog časa (i naš Duško je sjao od zadovoljstva). Skoro nismo videli na našim malim ekranima simpatičnije i razboritije lice političara. Drug Deng verovatno ne bi našao odviše valjanog razloga za isticanje simpatičnosti političara na televiziji, niti bi razumeo sasvim ovu egzaltaciju „oko muvanja naroda ispred persone političara pred TV kamerama, neposredno“. Ali, u ovim krajevima Evrope televizijska pravila (nepisana), lepog ponašanja čine mnogo zla simpatičnosti (kao takvoj), i narodu. Ko bi, na primer, mogao zamisliti našeg političara u tako prirodno-neposrednoj situaciji (brisanje lica peškirićem) – dok traje intervju jednoj svetskoj televiziji? Ko je ikad ranije video kelnera da zakloni političara tj. da političara „prebriše“ jedan kelner?

Naš Duško s televizije je sve to lepo video, i izgleda da mu se dopalo. Sve je bilo na nivou! Ovaj intervju će ostati u pamćenju svakom od nas i po načinu postavljanja pitanja, i po načinu odgovaranja na ta pitanja, i po tome šta se i koliko reklo o novoj Kini. I po tome kako je jedan političar pio čaj a oni su se tj. narodne mase, po običaju nesmetano muvale ispred njega izvršavajući svoje radne obaveze. Na sreću i zadovoljstvo svih prisutnih, i televizijskog novinara ispred televizijskih kamera u salonu Palate Kongresa. Posle čaja, i završenog razgovora, simpatični i razboriti Deng rukovao sa našim Duškom, prisutnim Nikolom Vitorovićem i – jednim predstavnikom širih narodnih masa televizije, toncem TV Beograd. Tako je, eto, pokazano u jednoj ozbiljnoj emisiji kako su premijeri, televizijski novinari i kelneri svi na istom *ispred* TV kamera. I stoga, nema razloga iznenađenju ako se potrošnja kineskog čaja uveća. Glavno je da ljudi koji rade u našim televizijskim kućama ne krenu u potragu „preko sedam mora“ za kelnerom koji sme da se „muva“ i tamo gde mu nije „dato“ mesto. Kelnera ima i tu, kraj nas.

IZRAZITO, ILI, IZVESNO – PITANJE JE SAD

„Politika“ od 3. oktobra, strana „Kulturni život“, rubrika „Mali ekran na tekućoj traci“:

„Iz porodice naših televizijskih hronika poslednjih dana pratimo *Hroniku Bitefa*. U sadašnjim hronikama najviše je zasmetala *izrazito navijačka intonacija*. Nju je uveo novi voditelj emisija Boro Drašković. (Valja li se u tom smislu podsetiti na prvu, posle predstave splitskog *Hamleta*, kada je reditelj te izazovne predstave, Ljubiša Ristić, našao za shodno da sâm opomene voditelja kako je u anketi među gledaocima posle predstave birao samo njene navijače.)

Od hroničara, što je u ovom slučaju i Boro Drašković, očekujemo najviše mogućnu objektivnu informativnost. Isto tako da druge ličnosti, sagovornike, podstiče da iznose pre svega neophodne podatke, a uz njih i svoje stavove i mišljenja o predstavama. Boro Drašković nam, u opštim, osnovnim crtama, pretežno *nameće sopstvene ocene*. Ili kroz svoje komentare o festivalskim zbivanjima (uz pozorišne predstave postoje još i filmske, kao i okrugli stolovi kritike i susreti sa stvaraočima i drugo); ili kroz pitanja gostima pozvanim u studio, stranim i domaćim. (Pitanja su najčešće intonirana da unapred izmamljuju hvalospevne odgovore.)

U ovogodišnjim hronikama Bitefa možda još više smeta njihova poluinformativnost. U većini, posebno sa domaćim gostima, razgovori, u stvari, tek između posvećenih, *između zatvorenog kruga obaveštenih*. Ponekad se počinje *bez neophodnih uvodnih napomena* u vidu osnovnih informacija, ko, šta, o čemu, sasvim 'iz sredine teme'. Svi znaju sve o svemu, pa i razgovaraju u nehajnom stilu kada je maltene nadobudno mnogo štošta ostaviti nedorečeno; jer, sve se *podrazumeva*. A u hronikama se ništa i nikada nije podrazumevalo, nego se izrikom navodilo i imenovalo. Ne drže milioni gledalaca u glavi šta se sve od prvog do ovog četrnaestog Bitefa podogađalo. Najzad, mnoge ličnosti se pojave u emisiji, *a voditelj ih i ne predstavi*, tek ih tokom razgovora *oslovi i to samo imenom*. Sve su to nedoumice koje ovim hronikama daju *privatni ton*, čine ih – nekomunikativnim, o, paradoksa!, u najkomunikativnijem od svih medija.“

Četiri dana kasnije, u istom listu i istoj rubrici, od istog kritičara povodom istog fenomena – sasvim oprečan sud:

„Televizija je u odnosu na Bitef ispoljila punu informativnost. Ukoliko je markar i približno tačan naš lični utisak da je u hronikama preovlađivao *izvestan navijački ton* (da ne kažemo nedovoljno kritički, *posebno ako se uporedi sa pisanim odjecima u dnevnim i nedeljnim listovima, pre svega sa mišljenjima pozorišnih kritičara*), u pogledu izbora predstava koje su viđene na malim ekranima, televizija je zadržala punu objektivnost. Pod tim podrazumevamo najviše način na koji je voditelj Nikola Nešković pripremio TV gledaoce za izvođenje ritualnih plesova australijskih domorodaca, a koje su selektori Bitefa svrstali u kategoriju „koreni pozorišta“.

Uostalom, zašto bi televizijskom gledaocu trebalo da budu manje dostupne „šifre“, kojima nas ovi za nas i prostorno i vremenski daleki, tuđi i nepoznati australijski starosedeooci uvode u svet svojih životnih simbola i svog odnosa prema životu, stvarima i pojavama, od onih 'šifri' kojima se nepomirljivi, tragalački i na svoj način razorni duh Ljubiše Ristića, trudio da nam zabravi sva vrata, prepreči sve puteve do onog prepoznatljivog i bliskog Šekspirovog *Hamleta*, koga smo toliko voleli. Na tim šifrovanim dodirnim tačkama, *za nas za koje je ceo Bitef protekao na televiziji*, ove dve predstave, ova dva izvođenja zatvaraju čvrst krug, čudesno se upotpunjujući.“ (podvukla Z. J.)

Kako može sud o Draškovićevom „izrazito navijačkom tonu“ za četiri dana postati tako izvesno – „izvestan“ – to mora da je jedino izvesno jasno TV kritičaru „Politike“ – Olgi Božičković. Nama, njenim dugogo-

dišnjim poštovaocima, neizvesno deluje i jedan i drugi sud, jer, niko ne može garantovati da ova ugledna kritičarka neće i treći put doznačiti nešto u vezi Bitefa, to jest *Hronika* ovog festivala. Naravno, bilo bi to na radost njenih dosadašnjih čitalaca: možda bi u trećem javljanju (kad je potpuno prođe „privatan ton“) korigovala i ostale svoje stavove koji se tiču strasti.

Do tada, radi onih koji je posebno ne cene kao televizijskog kritičara, trebalo bi još jednom napomenuti da je za nju „Bitef protekao na televiziji“, i da je stoga, imala pravo da „upoređuje“ „sopstvene ocene“ o Bitefu „sa pisanim odjecima u dnevnim i nedeljnim listovima“. Prirodom stvari – „pre svega sa mišljenjem pozorišnih kritičara“. Između tog „zatvorenog kruga obaveštenih“, to jest „posvećenih“, ona je mogla naići na dovoljno kritičkih (sopstvenih) procena o Bitefu.

„RTV TEORIJA I PRAKSA“, BR. 21, ZIMA 1980, STR. 169–182

NOVOKOMPONOVANA DRAMA ILI KAKO SPASITI DEVOJAČKI OBRAZ NAŠOJ TELEVIZIJI

Na ovim stranicama do sada nije bilo reči ni o jednoj televizijskoj drami. U beleškama iz kojih nastaju *Spotovi nostalgije* nema ni jedne jedine „skopije“ televizijske drame. Istini za volju, događalo se da se poneki detalj izdvoji iz neke drame i tako otepljen iz tkiva fiktivne akcije suprotstavi, odnosno, dovede u vezu s ostalim delovima programa. Može se postaviti pitanje zbog čega se komunikološki učinak televizijske drame svodio na komentar tek njenih pojedinih delova, najčešće onih koji nisu bili reprezentni za režiju drame. Zar drama kao vrsta televizijske emisije ne poseduje onu neophodnu dovoljnost smisla da bi se sagledala kao ravnopravna programska jedinica ostalim emisijama? I nadalje, ukoliko se detalj jedne drame može tumačiti kao jedno celo, kao „samosvojna“ jedinica programa čije poruke dolaze u vezu s porukama delova drugih emisija, iz kog razloga se televizijskoj drami kao emisiji u trajanju od čitavog sata „oduzima“ pravo na legitimitet?

Zaista, to što se detalj drame tretira kao televizijska vrednost koja učestvuje u gradnji „diegetičkih čvorova“, to jest komunicira s ostalim delovima programa na principu „ritmičke dijastole“ (rotirajućeg polja u kome se diegetičko opredmećuje kroz niz tačaka programa gradeći neku vrstu fleksibilne diegeze koja se razlikuje od gledaoca do gledaoca – u zavisnosti od kakvoće i količine programa odgledanog jednog dana), izostavljanje drame u kritičkim napisima na ovim stranicama može uputiti čitaoca na zaključak da su naše drame vrednost „po sebi“, čiju vrednost u celini, stoga, nema razloga preispitivati. Nema sumnje, biće onih koji veruju da se ne mora kritikovati ono što je „važće televizijsko dobro“. Na drugoj strani, oni koji sumnjaju u jednom izrečene formulacije (kao što je recimo – „Nedeljno popodne se gleda, znači – to je dobra emisija“), posumnjaće da je razlog nepominjanja drama taj što one nisu nimalo vredne pažnje. Ono što je sigurno, jeste da bi bilo olako ustvrditi da pisac ovih redova u poslednje tri godine (otkad izlaze *Spotovi...*) nije video nijednu dramu vrednu pažnje. Naprotiv, ono što na naš program dolazi pod etiketom „TV drama“ i te kako pobuđuje – pažnju.

Ali, ova pažnja nije vezana ni za ono „šta je pisac drame hteo da kaže“, niti za to „kako je reditelj rekao ono što je rekao datom dramom“. Naše drame pobuđuju pažnju zato što pokazuju nemoć institucionalizovane televizije da u fiktivnim televizijskim sadržajima kakvi su dramski, iskaže išta više od onog što kazuje u bilo kojim informativnim (nefiktivnim) emisijama. Naše drame nisu ni zabavnije, ni maštovitije, ni uzbudljivije od proseka ostalih televizijskih emisija (vesti, reklame, kvizovi, prenosi, hronike, kontakt-emisije, itd). Izuzeci (neke emisije obrazovnog, dečijeg i muzičkog programa, poneka serija), samo potvrđuju pravilo: televizijske drame koje po nečemu ostanu u sećanju, najviše duguju svoj „dugi vek“ upravo tome što prelaze granicu osrednjosti: katkad je to drama groznija od reklame za bezalkoholno piće „Šveps“ („Znaš šta: daje ti nešto?“), katkad režiranija od prenosa nekog festivala, hronike Portoroškog festivala, ili izveštaja televizijskog novinara sa nekog svetskog festivala („iz sveta“). Prelazak preko rampe „dozvoljeno nepodnošljivog“ za svaku dramu iz bilo kojeg našeg studija, označava za hroničara televizije zapravo trenutak kada počinje *prava drama pred televizijskim ekranima*.

Gledajući televizijsku dramu gledalac čezne za pravim sukobom ideja, za jasnom motivacijom, za razumljivim pokrićem zbog čega se nešto događa. Naš gledalac upravo na našoj drami polaže ispit trpeljivosti pred poluistinama kojima je zasut u nefiktivnim emisijama pod etiketom „objektivne informacije“. Umesto drame koju će proživeti, doživeti katarzu (ko u pravim izmišljenim zapletima), on kao i pred ostalim televizijskim programom biva „istetošen“ nedramatično interpretiranom stvarnošću. Neko će reći da po ovome, ko voli našu dramu – voli i našu televiziju (!). Nema sumnje: ljubitelj naše drame pobornik je i „maštovitih zaključaka“ nefiktivnih emisija. U onolikoj meri koliko se televizija poistovećuje sa riznicom istine o zbivanjima iz života, u tolikoj meri se televizijska drama doživljava kao „povoljno odmerena kreacija“, kao „dozvoljiva sloboda nesputane mašte“. Razume se, to nije odlika samo naše institucionalizovane televizije, ali, ovakva organizacija rada i proizvodnje očigledno da se kritičara tiče u prvom redu kao stanje sada i ovde.

Drama kao televizijska vrsta *ne može* se doživeti sasvim izdvojeno, kao što je to slučaj sa dramom u pozorištu. Svakako, ni pozorišna drama ne doživljava se van konteksta gde se izvodi (ko je izvodi, kako je izvodi, kad se izvodi, ko je ranije izvodio i t. sl). Ako se za pozorišnu dramu može reći da predstavlja formativno zavisnu celinu u odnosu na režiju (na moguću predstavu), ne može se ustvrditi da njeno izvođenje u pozorištu prati permanentno prelamanje „vantekstualnih zadatosti“ (kako bi to rekao Jurij Lotman), kako je to uvek i neopozivo slučaj sa televizijskom dramom. Dok u doživljaju izvođenja pozorišne drame u konkretnom pozorištu, datog dana, meseca i godine učestvuju zada-

nosti opšteg, društvenog karaktera (uticaj cena hleba na koštanje ulaznice, aktuelnost teme drame u odnosu na zbivanja u društvu, itd), parametri koji utiču na izvođenje televizijske drame su i opšteg, društvenog i medijskog karaktera. Postavljena u niz, između ostalih emisija, ona učestvuje „voljno“ i „nevoljno“ u gradnji diegetičkih čvorova: njena tema se odnosi na sledeću emisiju, žanr prethodne emisije utiče na „čistotu“ njenog žanra, informacija iz emisije emitovane i tri sata pre njenog izvođenja neposredno nalazi odraza u doživljaju njene ets/etičke poruke. Televizijska drama je „propusna“: ona sve vreme „prima“, odnosno „izbacuje“ susedne sadržinske poruke. Za televizijsku dramu se unapred ne može reći kako će proći: njena premijera zavisi od mnogobrojnih faktora koji deluju izvan njenog faktičkog trajanja. Utisak o njenom kvalitetu često zavisi od ostalog dela programa tog dana. Naravno, šta predstavlja kvalitet programa u institucionalizovanoj televiziji – pitanje je za neku drugu raspravu. U svakom slučaju, televizijska drama je nastala kao rod u okrilju ovako organizovane televizije pa nosi sve vrline i mane stvoritelja. Geslo ove televizije – „od svačeg po malo, za svakog po nešto“ – dramu obelodanjuje kao dobrodošlu dozu fiktivne stvarnosti koja će zanimljivošću zapleta napraviti distancu od interpretacije presne stvarnosti u takozvanim informativnim emisijama. Po proverenom bapskom receptu da svaka opekotina traži pre svih lekova hladnu oblogu – institucionalizovana televizija je dramu na televiziji izmislila kao „oblogu“ da bi vruće potrebe gledalaca (koji se muče da odgonetnu zbog čega se to u vestima insistira na ovoj a ne na onoj činjenici o konkretnom događaju koji se zbio, tu kraj nas), primili, ili bar doveli u stanje „stabilne trpeljivosti“ prema televiziji samoj, prema naciji. Zato, nimalo nije čudno što se termin za televizijsku dramu našao kao idealan – neposredno posle udarne informativne emisije, kakav je u nas *Dnevnik 2* (19.30–20.00).

Svaka televizijska drama posle *Dnevnika* nužno zadobija oreol dnevnosti, običnosti, prolaznosti. Zato drama sa velikom temom propada na televiziji. Onako kako se predstavljaju vesti, kako se i koliko informiše – takav je i učinak verodostojnosti akcije televizijske drame na gledaoca. Na drugoj strani, ono nekoliko minuta EPP-a (koji obično „blago pripremaju oblog“) doprinose uvođenju gledaoca u „stilizovanu“ realnost prizivom svesti gledaoca na stvari tržišta, prodaje, aranžirane robe – čime se gledalac navodi na razmišljanje o neminovnosti „oblande“, „opreme“, „kostimografije“ svake činjenice koja prođe kroz televizijski filter. Tako, ko ima duhovitije reklame i uverljivije novinare-izveštače – taj ima i lošiju televizijsku dramu (primer američke TV drame!). Znalci ove vrste televizije to vrlo dobro znaju: kadgod su vesti šture a reklame nikakve – televizijska drama je bolje primljena.

Televizijska drama je obraz televizije, devojački obraz televizije organizovane na institucionalizovan način. Pošto je televizija (koju gleda-

mo) samo zla maćeha kablovske televizije (koju priželjkujemo), televizijska drama je obraz devojke koji „isijava“ strogo kontrolisane poruke, dizajnirane po pravilima jedne kuće, društva u kome se ova devojka „kreće štraftom“ gde ne šecu dovoljno „sirovi“ momci koji bi joj uzimajući (fiktivnu) dušu – dirnuli u čast.

Razumljivo, teško je održati čistotu obraza. Naša devojka, naša „TV drama“, onakva je kako smo je u „mladosti“ hranili, gajili, učili. Njena sloboda u iskazu i izrazu – odraz je naših opservacija o svetu u kome živimo. Ona je grešna koliko joj mi dozvoljavamo da se ogreši o norme ponašanja, jer ona je ipak samo građansko dete, tip nastao u kapitalističkom sistemu, sa svim njegovim zabludama i privilegijama. Ispod njene suknjice naći će se onoliko zakrpljenog veša koliko smo je naučili, tj. pripremili da maskira bedu, lenjost, prljavost iz koje je ponikla, i da ko prava dobra devojka zavodi samo spoljnim efektima. Njena šminka, puder, rumenilo, stajanje joj dobro ukoliko uspe da „presne“ gledaoce njene lepote uvuče u čar svojih „pora“, bez ostatka. Ona ne sme da bude devojka za sve, ali, mora da bude devojka koja predstavlja primer u svakom pogledu: njene godine, izgled i misli stoje u službi kuće, društva. Ona je svesna granice koja je razdvaja od ostalog sveta, ona ga se boji u meri koliko zna da joj je rumenilo na obrazu veštačko. Ona zavodi reda radi, jer red se poziva na nju.

Naša kritika kad god ne zna šta bi i o čemu bi – piše o drami. Kritika tako postaje ćudoredna a manje ćudljiva. Ko podnosi viceve shvatiće zašto se mnogi okomljuju na naš kritički kadar „ženskog spola“: strepnje narečenog devojačkog obraza naše televizije može u mnogo čemu shvatiti i razumeti „u svim nijansama“ obraz jedne dame – pred TV ekranom (!). Naše tzv. TV kritičarke zaista najčešće pišu o televizijskoj drami, i to vrlo poletno. Da li radi vica, ili iz zbilje, tek, neke naše kritičarke su zdušno učestvovala u pripremi jednog skupa posvećenog proslavi „pokrova“ devojačkog obraza naše televizije. Bio je to „Tjedan jugoslavenske televizijske drame“, održan od 12. do 16. V 1980. u Zagrebu. Iako je to bilo prošle godine, prisutni na ovom neveselom skupu teško da će lako zaboraviti apsurdnu situaciju koja se zbila u „Centru za kulturu Novi Zagreb“: TV drame su prikazivane pred praznom dvoranom u kojoj su publiku činili poneki urednik dramske redakcije i gdekoji pristigli pisac i reditelj drama. Ovaj farsični susret kostvaralaca rumenila na obrazu naše televizije, protekao je, dakako, u „radnoj“ atmosferi. Svi su dobili pravo glasa, svi su pričali o tome kako se pišu drame, za koga se pišu drame, čemu se teži u našoj drami, i tako dalje. U prethodnom broju ovog časopisa (br. 20, *Televizijska drama je (ipak) kućna zabava*, str. 88–104), kritičarka „Vjesnika“, Branka Malčić, izvestila je čitaocima „šta se tamo zbivalo“ prenoseći jedan ne samo neautorizovan tekst „diskusija“ koje su vođene posle tih svakodnevnih seansi (emitovano je tri do četiri poznate drame, dnevno), već i tekst neade-

kvatno obrađen po nekakvom imaginarnom redu „javljanja za diskusiju“, zabašurujući osnovnu činjenicu da su diskusije vođene iz dana u dan. Branka Malčić je inače jedan od savetnika ove atelevizijske manifestacije, pa nije nikakvo čudo što je govorancije povodom ove kulturološke priredbe („TV dramu u narod“) „izmesila“ bez upadica, kako bi ova nevesela priredba u javnom glasilu kakvo je „RTV-teorija i praksa“ nalikovala na „niz objektivnih informacija“. Neko će reći: kakva nam je televizija – takva nam je i kritika. Može se svašta reći, i svašta pomisliti, no televizijska drama zaista nikada nije imala dizajniraniji pokrov no što je imala tih majskih dana u jednom našem centru za kulturu...

U tom opelu televiziji kao mediju (koji se opire institucionalizaciji koliko i „festivalizaciji“ svojih programa), sasvim u skladu sa situacijom, jedna stara televizijska drama povampirila se tako da je bacila u zasenak sve prigodne bajalice prisutnih u stilu „kuda ide naša TV drama?“ Bila je to drama Miroslava Josića Višnjića *Pogledaj me, nevernice* u režiji Srđana Karanovića, u proizvodnji TV Beograd (1975). Ne zna se tačno kome je sve bila upućena u sali „Centra...“, no njen naziv je sasvim dobro začinio kič ovih svečanosti „za što belji devojački obraz naše televizije“.

Pogledaj me, nevernice nije drama u kojoj treba gledati uzor „kako napraviti pravu televizijsku dramu“. Ova drama ne može biti ni izlaz iz stupice „pravljena televizijskih drama“. Ostvarenje Višnjić-Karanović-Simjanović-Zalar (urednik Filip David, i svi ostali koji su na bilo koji način učestvovali u ovom projektu), nastalo je ne uprkos formi televizijske drame, već upravo na *margini* njenog domena u televizijskoj komunikaciji. *Nevernica...* (kako je ljudi s televizije familijarno zovu), tipično je marginalno delo koje svoju suštinu crpi iz pre-poznatih izvora (ne)komunikacije fikcije i falcije, iz sučeljavanja sadržaja i formi ovog nezaobilaznog pandana svakog programa institucionalizovane televizije. Tako sadržina *Nevernice...* isporučuje poruke drame, filma, vesti, EPP-a. Ona je uspešna persiflaža kodova svih audiovizuelnih komunikacija (koje primamo preko televizije), ali na isti način i kodova bioskopskih plakata, stripa, novinskih oglasa, kriminalističkih hronika i ljubavnih romana iz petparačkih listova „za jednodnevnu upotrebu“, filmova zavoljenih u „Kinoteci“, drama upoznatih „na licu mesta života“, kafanskih pesama iz „Poslednje šanse“ i gluvarenja po salašima Vojvodine. Karanović je pročitao Višnjića savršeno, pa je dramolet o krvavom kraju jednog ljubavnog trougla pretvorio u zvučnu burlesku našeg Žila i našeg Džima, i njihovoj ljubavi. Karanović je, razumljivo, koristio „sopstveno iskustvo televizijskog gledaoca“: sve vreme je pokušavao da nam dopriča, da nas doinformiše šta se upravo desilo kad je krv pala u selu tom i tom, dana tog i tog, međ ljubavnicima tim i tim, uz posredstvo svedoka tih i tih. Istina sâma o događaju koji se zbilo nije ni „htjela“ ni „mogla“ da „uđe“ u fiktivnu storiju. Naturšćici koji su odigrali sve ulo-

ge (i mrtvih i živih, i polu-mrtno-živih „svedoka događaja“), odigrali su labuđi ples za potrebe „dramske redakcije TV Beograd“. Ne zna se da li je Karanović kao motiv učešća naturščika uzimao tabele istraživača TV programa (ima ih svaki studio), po kojima „TV drama“ jeste „veoma jako gledana jedinica, i na selu, i u gradu“. Bilo kako bilo, naturščici su sasvim lepo (uz nešto novčane naknade) ušli u uloge fiktivne televizijske drame – ne menjajući skoro ništa iz arsenala sopstvenih opservacija o životu, smrti, ljubavi i kazni. Oni su u kameru pričali „napamet“ – kako se dogodilo ono što interesuje pretplatnike televizije. Kao što inače pričaju u mikrofon reporterima u kontakt-emisijama „na seosko-varošanske teme“, tako su uz svesrdnu „voditeljsku“ pomoć Srđana Karanovića puštali veštačke suze, cedili iz sebe veštačku krv, slikali se u pozama, doturali kameri lepši profil, i uopšte pravili televiziju po svojoj meri. U tom smislu, scena „krvoliptanja“ u seoskoj kafani (presudna po istragu), ponovljena više puta (i kroz „amaterski, presni film“ jednog od svedoka događaja) sve radi otkrivanja istine o datom događaju putem „istine po mediju“, u konačnoj strukturi doima se kao raščinjavanje mitologema televizijskih poslenika da je lako preneti „objektivnu činjenicu iz života“ u svet televizijske zbilje. *Feed back* ove drame je povoljan za televiziju kao medij u onoj meri u kojoj je televizija nagnala stvaraoce („tekuće gledaoce našeg televizijskog programa“) da kao dramatično prikažu *nedokučivost ishodišta informacije. Nevernica...* nije osvetlala obraz našoj televiziji već joj je brutovski dodala još po neku mrlju veštačkog rumenila. Sasvim izdajnički – ali od srca!

Posle ovog izdajstva, neki ljudi s televizije dobiše mrlju na savesti, ali urednik dramske redakcije TV Beograd nije to tako tragično shvatio pa je, među svim onim velelepno-umujućim dramama iz istorijskih čitanki iliti „dramama dokumenta“, popularnim u narodu, kažu (poslednji krik ove mode bio je *Slom* Svete Lukića), „ušuškao“ još poneko delce „iz rukava“ Višnjić-Karanović. David, naravno, ne samo da nije naitan već je i mudar: dve drame koje je u međuvremenu režirao Slobodan Šijan (*Šta se dogodilo Filipu Preradoviću* Marinka Arsića Ivkova – 1977. i *Najlepša soba* Zvonimira Kostića – 1978), veći su poen za njegovu redakciju (Stanisavljević, Karaulac, Putnik) no svi oni visoki pogoci na filmskim festivalima tipa *Zemaljski dani* teku Gorana Paskaljevića i *Lične stvari* Aleksandra Mandića (Pula '79). Oni koji bi da prave film a nemaju para pa rade film kao „presnu stvarnost“ (krupni planovi i slično), to jest „rade“ televiziju zbog ljubavi filmske radi, na televizijskom ekranu su (po pravilu) daleko manje (slavno) prošli: licitarska srdašća ovih reditelja u dodiru sa televizijskom realnošću brzo se izmrve pa od toga ostane, recimo, „ušećereni“ film (*Zemaljski dani...*), ili „srcolika“ informacija (*Lične stvari*). Naravno, tu se ništa ne može: ljudi vole film više no išta, pa im dramska redakcija televizije (kao i u Americi) služi kao dobrodošli azil (u kome možeš „vežbati prizore u slikama koje se kreću“) odakle se lakše dobija viza za – Film. Eto, Slobodan Šijan je

prošle Pule bacio u nesvest kritičare (kažu i publiku) svojim prvencem – *Ko to tamo peva*, a da se niko nije prisetio da je nešto slično po strukturi sačinio u *Šta se dogodilo Filipu Preradoviću* (songove pevaju isto tako Romi, muziku takođe napisao Vojislav Kostić; istina, Kostić je slične stvari radio za jednu već klasičnu dramu naše TV dramaturgije – *Idu dani*, ali priča o babi i repi bi bila dugačka...). Nije bez vruga i to što je za scenaristu svog filmskog prvenca uzeo dramskog pisca Dušana Kovačevića (i tu postoji jedna priča o babi i repi, ali, neka bude). Šta ume sve Šijan pokazaće njegovi naredni filmovi, no, da se sledeće Pule kojim čudom pojavi sa *Najlepšom sobom* – nagrada mu najverovatnije ne bi izmakla. Šta se tu može: filmska kritika ne čita televizijsku kao što ni pozorišni gledaoci ne gledaju filmove a filmadžije ne gledaju televizijske drame...

Iz ovog začaranog kruga nehotičnih izdajstava i svesnih napuštanja „predrage nam televizije“, recept za osvežavanje obraza „TV d(r)ame“ ponudiše pri kraju prošle godine dva prenosa pozorišnih predstava! Došlo poslednje vreme – primetiće brucoši sa režije televizijskog odseka neke naše Akademije. No, da se fiktivni a scenski život može prikazati tako da postane „prirodni sadržaj“ šarolikog televizijskog zbivanja na našim ekranima, ne bi trebalo da iznenađuje. Kad je ceo program u znaku oscilacije između realnog i stilizovanog, patvorenog i činjeničnog, zbog čega ne bi prenosi pozorišnih predstava postizali pun TV zgoditak na stalno otvorenom kvizu naše televizije „kako spasti obraz“.

Predstavu Ljubiše Georgijevskog *Nije čovek ko ne umre* (rađenu u sarajevskom „Kamernom teatru“ po drami Velimira Stojanovića), Emir Kusturica je „odslikao“ tako da ništa od znakovlja pozorišne režije Georgijevskog nije preuzeo, ni pridodao svoga u „doobjašnjavanju“ ideja drame Stojanovića. On je naprosto ušao na kružnu scenu, postavio kamere (televizijske) „na sve četiri strane pozornice“ i uz pripomoć tame u gledalištu i surovo uperenog koncentrisanog svetla na sredini scene, razgradio sablasnu formulu Stojanovića nije-čovek-ko-ne-umre po meri čoveka – ispred ekrana. Šta televizijski gledalac nalazi u ovoj oporoj, crnohumornoj drami o šecérašima, a što ne bi mogao naći u „Kamernom teatru“? Granica koja deli svet bolesnih (na sceni) i svet zdravih (u gledalištu) bila je u svakoj vizuri Kusturice postavljena tako da je gledalac sve vreme potraživao, voajerski priželjkivao da kamera jednom ode do kraja, u publiku, i među poluosvetljenim glavama iznađe, izvuče, neko ljudski slično lice bolesnicima na sceni. Zavistan od ugla gledanja Kusturice (koji je akcente pozorišne inscenacije podvlačio pa su Stojanovićeve replike postajale još zakučastije i dvosmislenije), gledaocu je ostajalo samo da viri kroz svoj ekran kao kroz ključaonicu zabranjene sobe u kojoj se zbivaju neke stvari koje ga se i te kako tiču, ali za koje je prikraćen jer su pravila igre takva. Zadatost ove igre – da sudeluješ nezvanično a patiš sasvim doslovno saučestvujući dvostruko

(sa ljudima-glumcima i ljudima-pozorišnim gledaocima) – bila je naporna za mnoge. Nema sumnje: bolesni pred ekranom su ozdravljali, a zdravi poblevali. Tako je poruka Stojanovića (odnosno Georgijevskog) stizala izravno: čovek je samo onaj ko „umire“ gledajući tuđe umiranje.

Zlatko Sviben, prvi je reditelj naše televizije koji je sopstvenu pozorišnu režiju *redizajnirao* da bi sačinio televizijsko „predstavljanje“ jedne drame pisane za pozorište. *Uvek zeleno* Aleksandra Popovića, našeg najsceničnijeg dramskog pisca, i našeg najtelevizijskijeg pisca, režirao je Sviben u niškom pozorištu tako što je, između ostalog, izdubio na proscenijumu jedan polusuteren iz kojeg je glavni junak povremeno korespondirao sa zbivanjima na sceni. Za potrebe televizije, da bi podvukao granicu dva sveta koji se sve vreme prepliću u drami, i pozorišnoj režiji (svet irealnog i svet realnog), isekao je scensko zbivanje na strogo dva dela: svet irealnog je ostao na sceni, a svet realnog ispod te scene, u sutereanu proscenijuma. Ukidajući postojeći vidik između života na sceni i života u proscenijumu, Sviben je izvršio rokadu značenja (sopstvene) pozorišne predstave a da ništa nije poremetio u odnosu znakova Popovićeve drame. Tako se iz perspektive televizijskog gledaoca zbivanje „na“ sceni „čitao“ kao veštačko, nestvarno, krhko, pozorišno, a zbivanje „u“ proscenijumu kao televizijski realno, kao paralelna stvarnost onoj ispred ekrana, kao svet želja koji se ostvaruje potpomognut *feed back*-om, akcijom televizijskih gledalaca. Popovićev junak koji na pozorišnoj sceni živi „među javom i međ snom“, u Svibenovoj televizijskoj režiji je ostao da živi u toj opasnoj zoni (ekonomskog egzistencijalnog nemira), ali tako da se savim dobro mogao naslutiti efekat promene koja će nastupiti kada se svet želja glavnog junaka pretoči u svest o potrebi ostvarenja tih želja. Sviben poručuje: dovoljno je sagledati jasno da je granica između scene i proscenijuma vrlo mala. Ostale barikade su neznatne. „Što se tiče sezone“ – kako kaže Popović – „biće uvek zeleno“.

Neki smatraju da je sâm život bez scene i njenih rekvizita najbolji siže za televizijsku dramu. Kazimir Klarić je jedan od tih „nescenoljubaca iskonstruisanog nam života“. Njegove drame o rukovodiocima ne rešavaju, dakako, pitanje radnika u fabrikama, ali doprinose platnom bilansu radnika s televizije. Televizijski radnici imaju šta da rade dok je Klarića, jer potrebe Kazimira Klarića su neutažive. Njegove „TV kuvariće“ za svakodnevnu upotrebu radništva i rukovodećeg kadra nisu ni bezazlene, ni bez pravog pokrića. Klarić je prvi pisac naše institucionalizovane televizije, razume se zato što sasvim dobro „kopča“ sistem proizvodnje. On nije satiričar ni humorista, a piše da bi se svi smejali. Po onoj našoj „ko se poslednji smeje – najlađe se smeje“, pokušali su neki nasmešeni da ga „skinu sa spiska radnika naše televizijske proizvodnje“. Naravno, to je izazvalo još veći smeh pa je Klarić vraćen u optičaj

na zadovoljstvo svih pretplatnika naše televizije. Jer, ne treba zaboraviti, Kazimir Klarić je prvi u nas stvorio *novokomponovanu dramu* za potrebe širokih narodnih slojeva. Ona sadrži u sebi sve značajke narodnog etosa, i sve prizive želja naroda. Kao svaki novokomponovani junak našeg doba, i Klarićev junak je dobar, osećajan, trpeljiv, odan kući i društvu. On pati radi drugih, ali i oni drugi pate njega radi. Niko nikom ne želi zlo, svi teže ka sreći. Bilo bi pregrubo reći da Klarić ume da zabavi naciju: njegove drame više podstiču na komedijaštvo u našim kućama no što nas odnosi među njegovim likovima teraju na smeh i suze. Kazimir Klarić je vrlo ozbiljan pisac naše televizije. On stvara kič na male i velike teme, i to čini s pokrićem velikog komedijanta. A kome su se komedijantu ikada dešavale lošije stvari – osim što bi mu posle zabave uskratili trpezu. To se valjda neće desiti ovom zaslužnom umetniku: s naše strane ima punu podršku. Istina, posle njegove zabave naši obrazi pred ekranima pocrvene (kome od muke, kome od očaja), ali i to je neka vajda – obraz naše „TV d(r)ame“ je time spasen.

„RTV TEORIJA I PRAKSA“, BR. 22, PROLEĆE 1981, STR. 178–187

JARA IZ ETIČKOG LONCA ILI NI NOSTALGIJA ZLATOKOSE NIJE VIŠE ONO ŠTO JE BILA

„Kada među svojim neobjavljenim rukopisima naiđete na tekst pisan povodom televizijske emisije emitovane pre nekoliko nedelja, imate utisak da čitate nešto što ste napisali tako davno da se, ukoliko tekst nema datuma, odnosno emisija naznačeno vreme emitovanja, nađete u čudu zbog čega se takav papir još vrzma među skicama, starim pismima i usputnim zabeleškama...“

Nema se šta oduzeti napisu *Etički lonac* kojim je pre četiri godine započeto na ovim stranicama štampanje „Spotova nostalgije“. Neobjavljena televizijska kritika izvesnog građanina koji je u njoj pokušao da iskaže nešto sabraniji sud o značenju uspostavljene pupčane veze sa smislovi-ma matice sveta preko slika što dopiru preko televizijskog prijemnika no sugrađani mu, konzumenti istog elektromagnetskog područja, doima se kao neprikladno, nedostatno štivo lišeno normativa kritičke relevancije. I sada, posle jedanaest nastavaka ove ispovesti o osmišljavanju sopstvene mere vremena, stoji onaj davni zaključak: *neobjavljena televizijska kritika deluje kao raritet, kao arheološka iskopina nepriznate vrednosti...* Zaista, u jednoj ovakvoj zabelešci „najzačudnije deluju oni delovi koji se odnose na značenje što ga je data emisija imala po vreme kada ste tekst ispisivali“. Neobnarodovani napor da se vreme usvajanja emisije dovede u vezu s vremenom opisivanja fenomena koji je emisija zagovorila, u ponovnom čitanju nalikuje na šlager-uzdisaje naših novih romantičara-memoarista koji one male, lične mistifikacije o usputnim zbivanjima oko jednog važnog događaja po zajednicu uzdižu na razinu opšte važeće teme za „ovde“, i „danas“. Ovo specifično kondenzovano, udvojeno vreme, jeste i nadalje za pisca ovih redova jedno neistorijsko, feljtonsko vreme: jedno ne-vreme koje tek kroz proces štampanja stiće svoju istorijsku punoću.

Za razliku od memoara romantičara, političara i heroja, memoarska građa televizijskog hroničara dobija na istinoljubivosti ukoliko sadrži vidljivu nameru da se ne skriva ništa o sopstvenom ukusu (vrste emisija koje se preferiraju, vreme u kome se najradije seda pred televizor i t. sl). Rečju, kada se zadovoljenje sopstvenih primarnih motiva konzumu-

menta-kritičara dovede u sraz sa sekundarnim motivima društva tad u kritici obično postaje „neumitno“ a svakodnevno „dalekosežno“. Opisi- vanje sprege konkretnog, tekućeg vremena u kome se dati televizijski trenutak zbio, i ličnog, subjektivnog vremena „iz kog ste se zakačili za zbivanje na televizijskom ekranu“, i nije ništa drugo do uzdizanje ličnih motiva izvesnog gledaoca na ravan kolektivne motivacije: habitus jed- nog kritičara televizijskog programa jeste uvek lakmus za ispitivanje bitnih motiva što zaokupljaju savest jednog društva, u jednom vremenu. Iskazivanje ličnih motiva ovog gledaoca, koji upoznaje javnost sa sop- stvenim rezultatima svakodnevnih civilizacijskih pokusa „svet koji me se tiče/život koji me se tiče“, posredno utiče na stanje duha u javnosti – srazmerno ulozi i položaju glasila u kome se ovi rezultati obznanjuju.

Jedna televizijska rubrika ogledalo je zrelosti jedne sredine: ona je slika i prilika osvojenih sloboda, dakako, sloboda izražavanja neuroza, što u Lakanovskom smislu reći ne znači ni više ni manje do polaganja prava na sopstveni utisak o stvarnosti, prava na nezadovoljstvo njome, na promenu. Jer, kako ustvrdismo, televizija kao komunikacijski mo- del i nije ništa drugo do sredstvo za negovanje sopstvenih potreba, ube- đenja, sposobnosti – pa i raspoloženja, onih najličnijih. Svakako: este- tika ovog medija gradi se u priznavanju sopstvene nedostatnosti bez svakodnevnog dodira s „likom“ televizijske slike sveta. Obrazlaganje sopstvenog doživljaja određenog televizijskog trenutka neopozivo je istovremeno est/etičko projašnjavanje smisla sopstvenog života. To je kreativan proces u kome se sva poznata pravila etike i estetike pretaču u čin pristajanja na uklapanje u koordinatu individualnih čulnih učeš- ća svih bližnjih Makluanovog Sela.

Relacija „ja–svet/gledalac–medij“ ponajviše ima smisla za uhvaćeni trenutak stvarnosti, nečeg što jeste i nije vaš život, što vas se neposred- no tiče tek u času kad taj trenutak uklopite u svoje potrebe, u svoj ži- vot. Građanin koji ispisuje televizijsku hroniku ima izuzetan položaj da objavi jedno takvo lično osećanje a da pri tom ne mora poput kriti- čara klasičnih medija da sublimira svoju personalnost kako bi kritika stekla objektivnost, u ime procene vrednosti. Uostalom, televizijski hro- ničar je poslednji altruista, pravi anti-heroj Kritike: njegova nesebič- nost sastoji se u umeću da svaku novu televizijsku informaciju projasni pre svega kao ulog sopstvenog čulnog blagostanja. On traga za onim trenucima programa koji medij uzdiže u ravan neophodne tačke oslon- ca čoveku sadašnjice; on uverava sugledaoca da mu je u prisustvu tele- vizijske slike svet na srcu zato što mu je ponuđen kao na dlanu...

Televizijski hroničar svesno vrši svoju misionarsku funkciju: izmiru- je ulogu konzumenta i ulogu tumača „dela“ u jednoj istoj ličnosti – lič- nosti gledaoca, odnosno, kritičara. I zato televizor u miljeu njegovog domačeg ognjišta postaje *etički lonac* – „koji se od od onog kuhinjskog, ekspresnog lonca, razlikuje utoliko što se iz ekspresnog dobijaju saču-

vani vitamini za telo, a iz ovog etičkog vitamini za duh, što će reći – opet nasušne materije za telo“. Taj hranilac duha u poliedarskoj kutiji, koja kao deo nameštaja služi u najvećem broju naših kuća za odlaganje novina i sitnih porculanskih figura (na koje su oslonjenje razglednice prispele iz domovine i sveta, kao i najnovija polaroid remek-delca domaće radinosti), i u domu televizijskog hroničara čini čuda isporukom „belosvetskih novosti“ utičući tako na dnevne odnose među ukucanima, koji opet, posredno, imaju uticaja na odnose u komšiluku, a ovi na ostale krajeve gde opslužuje isti televizijski centar. Produkti etičkog lonca menjaju kućni red domaćina u srazmeri njegovog truda da primi probleme televizijskog sveta u granicama širim od ulaznog praga, ali, informacijska uverljivost prizora utiče na krajnji ishod domaćinske dobrodošlice.

Zato, i upravo stoga, neobjavljeni komentar o jednom ključanju etičkog lonca izvesne okućnice nađen u fioci, među starim spisima, deluje kao oskrnavljena uspomena „koja bezuspešno priziva duh vremena u kojem je vreo duh jednog sveta, i duša jednog gledaoca“. Njegovo ponovno iščitavanje piscu se čini kao doživljaj *spota o nostalgiji* za televizijskim vremenom koje je tako davno prohujalo da slova na papiru slične magijskim znacima. Čitanjem mi otkrivamo ponešto što nas vezuje za ljude koje smo voleli u vremenu kad se odvijao televizijski prizor taj i taj, i naše misli su upućene svima onima koji su se dana tog i tog, u časovima tim i tim našli pred istom slikom sveta. Ukoliko rukopis ne nosi datum i vreme emitovanja emisije, utoliko je mogućnost razumevanja nedokučiva (bez obzira koliko je dati trenutak ostao u sećanju kao izdvojena vrednost iz programskog bloka, kao „zasebno celo“). Ono što nam ostaje pred nedokučivošću nečega što je odavno postalo stavak autobiografije jeste saznanje da tek u vremenu kad više ne razaznajemo valjani razlog sopstvenom komentaru „slike sveta koja više nikad neće biti takva i takva“, postajemo svesni u potpunosti fenomena neponovljivosti ovog medija – sve što se tiče sadržaja vredno je zaborava, pa i hronika o ispoljavanju njegovog bića. Od svega što ostaje kao „televizijsko delo“ je slava upaljenog televizora.

Etički lonac radi bez zastoja i u sobi umrlog. Komunikacija nije prekinuta, odakle dopire potreba za sveznanjem o „disanju tla“ koje opslužuje najbliži televizijski centar (bilo ono trenutno pokriveno „novim usevima“ ili „novim ruševinama“). A izostanak vidne reakcije ispred „malog ekrana“, samo je jedna od tačaka u sledu onih koje beleže odlazanje života iz jednog tela, nalik onoj sa bolničkog monitora.

Dolazak u kuću na poslednje kupanje pred definitivni silazak u meteorološke sfere, ulazak u dnevnu sobu „s televizijom“ (gde već stoji najnoviji polaroid – svedočanstvo o „izlasku uplakanih mu rođaka iz odeljka za intenzivnu negu“), odmaranje u miru koji podseća na mrtvo-zornost televizijskog studija gde rođaci poput pomoćnog osoblja teh-

nički doteruju „atmosferu“ demijurško-režijski već zadatog prizora, postavljanjem tela mu sučelice ispred ugašenog televizora uroka radi – radnje su koje obredno pripadaju slavi poslednje iskrice dnevnog svetla pod kojim je mozak otkazao čulima pravo na *čežnju za dodir*om s likovima Makluanovog Sela. No, u okolišu sprečenog dejstva *duela čula* između onih čulno snažnih iz Sela, i ovog tela lišenog svakog htenja, to izostajanje ispoljavanja potrebe za katarzom – ne utiče na pomanjkanje življenja „iza ekrana“. Televizijski svet je zatomljen za jedan komunikacijski kanal, ali, pod prinudom trenutne hibernacije on i dalje u svom jezgru taloži sve novoprispele informacije pa i ovu vest o izvesnom gestualnom zamrznuću, misaonom utihnuću. I kad ne radi – televizor sadrži program. I kad ne ključa – etički lonac isporučuje poruke civilizacije.

Ipak, mogućnost latentnog prisustva sveta živih slika „oboružuje“ umrlog potencijom elektromagnetskih vibracija: zamrle ćelije mozga imaju najviše od „nemog govora“ s tehnologijom usložnjavanja hiberniranog televizijskog prizora. Tamo, na granici smrti i konačne spoznaje, ova dva „aparata“ za registraciju i obradu podataka iz stvarnosti, susreću se prvi i poslednji put „čistih ruku“. Tehnika nije više samo instrumentarij tehnologije: i po zamrli mozak, i po ugašeni televizor ona je sada *Deus telurgije* koji će voljom živih podstaći emitovanje programa jačeg „aparata“. Jačeg – posle smrti. A telo, dok mu ima mesta među tvarima i stvarima u prostoru gde se uobičajeno odvija televizijski program, obavlja i nadalje stari posao – susreće se celo a obamrlo sa živim i neživim svetom vasseljene, ucelo, i za svagda. Ovakvo „dodirivanje“ i u svojoj nedostatnosti ispoljava reminiscenciju otuđenih čula na bivše, sadanje – i moguće razmene duha, i duše etičkog lonca. Ostvarenje komunikacije putem „nemog jezika“ (u Holovskom smislu reči), nigde tačnije ne zadobija gramatičku prosleđenost. Osmišljavanje mere vremena jednog čoveka pristajanjem na sudelovanje, na uklapanje u koordinatu čulnih učešća bližnjih, biva završeno porukom preimućstva tehnologije nad veštastvenošću psihomotorike. Orvelova Godina nije blizu živima: jedino oni „na ovom svetu“ trpe teledirigovanu radnju jednosmerne komunikacije u beskonačnosti.

Neupaljeni televizor priziva duhove. Da biste bili mirniji – držite prekidač na startu.

Postoji vreme kad ni sujevernima nije do mistike. Vreme kad pobožni svraćaju pogled sa božijih poslanica na knjige o religiji. Vreme bez vremena. Vreme u kojem jedino što dela i tvori ko događanje jeste samo ispunjavanje vremenske kvote. Vreme odbrojavanja. Vreme kad ne pomažu znanja iz estetike. Vreme kad se vraćamo prirodnim naukama. Naše vreme, vreme ničije.

To je vreme kad televizijsko vreme konkretne emisije postane vanvremensko, bezvazdušno. Ono koje za televizijskog hroničara postaje

neuhvatljivo, nepostojeće, bez dimenzije prostora u kome je dato vreme „bivalo“, „prošlo“. Onda kad si pred televizorom a bez motiva da prosuđuješ koga se sve tiče *opis trajanja* izvesnog političkog skupa od koga zavisi tvoj san, i sutrašnji rad. Jer, dok izvan televizijske kutije dopiru tmaste glasine o ne-vremenu, dok se u prostoru koji opslužuje jedan televizijski centar zbivaju stvari od kojih zavisi integritet zajednice, merioci vremena u našim televizijskim kućama ophrvani nepogodom da se na licu mesta iskažu (na izuzetnom primeru) kao branitelji istinoljubivosti medija kojim se bave – prave televizijske vesti „s mesta događaja“ lišene svake prostorne uverljivosti. Naravno, sve se to ostvaruje po uhodanim pravilima estetike: krupni plan caruje. Krupni plan lica. Čas lice reportera, čas lice intervjuisanog. A iza njih tek po koje lice od poverenja – lice koje može potvrditi ono što intervjusani upravo govori. Nema iznenađenja, nema ni famoznog *timing*-a. Reporter i čovek govore i ovako malo, šturo. Malo je razgovora, malo informacija, malo konfrontacija. Sve teče po idealnom komunikacijskom obrascu: susret je tu, ostvarljiv naizgled – sve ostalo gledalac takvog susreta nadograđuje svojim predznanjem o ulozi i položaju televizije u svakodnevnom životu.

Nema eksterijera. Nema pozadine. Nema ulica. Samo total grada, sela. Telop-razglednica. Nema prostora a ima zbivanja. Nema događaja a ima zaključaka. Zaključci se donose ne na osnovu snimljenog i pokazanog već na osnovu saznanog i upoznatog „dole, u bazi“ – bez prisustva kamere. Emisija podseća na televizijsku emisiju, televizija retardira ka radiofoniji. Radio je daleko, i nije više ono što je bio. Čeznemo za hologramom.

Politizovano vreme i poslednje nostalgičare ostavlja bez iluzija. To je vreme u kome se iz babinih škrinja vade laneni peškiri i stavljaju preko lica televizijskih prijemnika da ni ugašeni ekran ne unese u kuću smutnju veću no što je u glavama ukućana. Ugašeni ekran u ovo bezvremje najjasnije je ogledalo živih, i mrtvih. To je i vreme u kome dotadanji ogorčeni protivnici televizije zasednu ispred ekrana, već tamo od prvih poslepodnevnih novosti dana. To je vreme novih televizijskih gledalaca, jer, to je vreme starih boraca. To jeste vreme kritike. I zato nije vreme za objavljivanje višemesečne televizijske hronike. To je vreme odluka: nije vreme „spotova nostalgije“.

Nema dileme: istina po mediju, ili, istina po stvarnosti. Teoriju smo svi ostvarili ispred praga – čemu zazivati postulate audiovizuelnih medija. U praksi pucaju šavovi u svim sredstvima informisanja, televizija ne može biti pošteđena. Fenomen interkomunikacijske korozije svih informatora jedne sredine, u jednom vremenu, delotvoran je samo za duhovnu hranu nihilista. Goreg nema, pa televizijskim hroničarima ne ostaje ništa drugo do da brane institucionalizovanu televiziju – od televizije... Nema razloga optuživati televizijske urednike, reportere, mon-

tažere... Dovoljno je sedeti pred televizor i gledati. Tu je slika i prilika naših permanentnih nezadovoljstava svim i svačim – ponajmanje bitnim stvarima opstanka jedne zajednice. Ko je imao smelosti za pesimizam ranije, sada plaća dvostruki ceh.

Etički lonac i dalje radi u sobama onih zaduženih za televiziju, i društvo. Sprema se naveliko... Sve sami bremeniti sukusi piskom ventila najavljuju bogatstvo akcije zajedništva. No, umesto produkta koji će primiriti nestrpljivost, pri otvaranju etičkog lonca javlja se jara visokoparnih prepoznatih kazivanja od koje se ne vidi ni „prst pred okom“, a kamoli vizija zgotovljenog. Jara zamagljuje prozore u svet, i stvarnost postaje sva u „sfumato izdanju“: etika, toplota koja stavlja u pogon izvesno televizijsko komuniciranje rastočuje se tako u bezbroj magličastih ostrva smisla. Ove monade potražuju logičku zasnovanost u delikatnosti političke situacije u celini. No, to ne menja na uverenju da je potrebno što pre i neopozivo izaći pred televizijsku javnost sa slikom onog dela sveta koji se uzburkao naših martovskih dana – u meri kako naše informativne emisije prenose burna politička zbivanja iz drugih zemalja (demonstracije, atentati, isleđenja). Istini na volju, odnos „tuđeg“ i „našeg“, „javnog“ i „privatnog“, „skandaloznog“ i „tajnog“, kategorisan je zalogom svojevrsnog patriotizma: istina je „kolažirana“ da bi „lakše“ pala na dušu (i podjednako) svih gledalaca JRT. Mučna televizijska rabota – zaludna briga hroničara za istinoljubivost veze gledalac-televizijska slika.

Na sve to, televizoljupci i ostali nostalglični elementi ovog dela sveta, ostali su bez daha, i slike. Bez moći da i dalje pričaju priče o *duelima čula* u ostvarenoj televizijskoj komunikaciji, da grade *spotove nostalgije* na osnovu zapisa o viđenim emisijama. Oni koji svoje kritičko „vjeruju“ polažu pred javnošću periodično, tj. objavljuju hroniku u časopisima, tim više su ostali bez neophodne volje suspregnutosti da i nadalje tumače svojstva televizije u elitističkoj, časopisnoj formi. Rečju, pisati danas za časopis televizijsku hroniku po sebi je akcija umanjene kritičke rezonance, a ispisivati je s namernim previdom da se nešto bitno podrazumevalo u informisanju ravno je izdajstvu načela kritike, uopšte.

Pisac ovih redaka je ostao u nokdaunu. Da ne bi sasvim „skljoknuo“, da ne bi priznao poraz ideje o potrebi maksimalno zaoštrenog „boksa“ između bića na ekranu i onog ispred ekrana, pred praksom „tuče“ politike i komunikologije, okrenuo se čitanju nekih tuđih zapisa, knjiga pisanih da bi se odagnala nostalgija. Rani radovi su još jednom postali poezija.

Nostalgija nije više ono što je nekad bila – glasi naslov memoara Simon Sinjore. Ova istaknuta glumica svetskog filma proslavila se ulogom Zlatokose u istoimenom filmu Žaka Bekera. U kulturnom svetu postala je poznata po svom angažovanom druženju s pripadnicima francuske levice, i naprednim snagama onih delova sveta gde je prote-

klih tridesetak godina bivala na snimanju ili u pratnji svog supruga, kolege i istomišljenika, Iva Montana. Knjiga koja pleni pre svega po iskrenosti da se ništa ne prećuti o iluzijama moći jednog glumca da u svetu političke korupcije sačuva integritet levičara. Pisana pri kraju glumačke karijere, u „jesenjim danima jedne zanosne žene“, ova autobiografija pokazuje koliko je teško u ispovesti otkriti jasnu granicu koja sećanje odvaja od puke nostalgije. Nostalgija najčešće zalazi u prostore koje smo „odredili“ zaboravu. Iz tog razloga, „zlatokosa“ pokušava da istančanošću opisa susreta s najpoznatijim imenima kinematografije, kulture i politike, sačini skopiju evolucije svog društvenog angažmana i time razotkrije prave motive koji su je odredili kao javnu ličnost. Sinjore sve vreme ne pobija da joj je mit „zlatokose“ mimikrijski poslužio da mnoge ljude i stvari upozna neposrednije. U meri koliko je ova njena uloga fetišizirala njenu pojavu i način glume u pariskom vremenu pedesetih godina – kad je svetom cvala nostalgija *made in Hollywood* – ona uspeva da raskrsti sa zabludom da je „izabrana“ da kao poznata ličnost snagom svog ugleda i popularnosti izmeni pravila ideološke igre na levisi. Ne može se reći da je u tome imala uspeha. Na poslednjoj stranici kaže: „O ,sjećanju' i o ,nostalgiji' govorila sam pomalo lice-merno i dvolično. Ne mogu se zakleti da sam bila do kraja iskrena, tvrdeći da nemam nostalgije. Možda imam nostalgiju zbog nepodijeljenog sjećanja“. Ono što čitaoca ovog „nepodeljenog sećanja“ obavezuje jesu pokušaji „zlatokose“ da se otrgne od sopstvene predstave angažovanog i javnog radnika. Sinjore ne polazi za rukom da u zaključcima o svojim susretima izrekne definitivnu spoznaju o smislu javnog rada u svom životu „žene i majke“, niti da pronikne u tajne svetske politike. No, neka njena zapažanja, tek usput izrečena, dobila su u letošnjem čitanju na aktuelnosti. Neočekivano, veo nostalgije se raspršio da bi se ukazala skoro matematički jasna procena „zlatokose“ o ulozi i položaju angažovanog umetnika u svetu glumstva politike i indoktrinacije. *Beleži Sinjore:*

Kao što nikad neću zaboraviti onog napuhanog glupana, šofera, koji me je u raskošnoj limuzini vozio u *Malibu-Beach* da bih kod *Jane Fonda* i Vadima provela božićnu noć, koju su američke vojne eskadrije tako brzo narušile. Bio je vrlo ponizan, što je u Amerikanaca rijetkost, vjerovao je da dobro obavlja posao unajmljena šofera. Objasnjavao mi je krajolik koji sam znala napamet i nije htio voziti putem između visokih crvenih stijena, kao što sam želela. Bila sam zarobljenica, to mi je bila pouka što nisam naučila voziti. Do mojih je prijatelja trebalo prevaliti pedeset kilometara i za to mi je vrijeme povjerio svoje brige.

Počeo je sa tužbalicom: *It is a shame*. Prevedite: Koje li štete! Koje li sramote! Kojeg li skandala! Izraz lica i glas kojim je to izgovorio odražavao je sve troje. Jer bila je to golema *shame*. U Pasadeni se neće održati svetkovina ruža, kao što je najavljeno... Proverio je u svom retrovizoru jesam li primila tu vijest s doličnim uzbuđenjem. Pomanjkanje zapanjenosti na mom licu potaklo

ga je da nastavi s ulogom velikodušnog domaćina koji se, premda je unajmljeni šofer plaćen po kilometru, ne ustručava igrati i kulturnog vodiča.

Evo o čemu je riječ. Svake godine po jedna eskadrila, točnije, nekoliko aviona, izbacuje nad Pasadenom tone i tone svježih ružinih latica. Ta je kiša latica ove godine bila otkazana, a da tome nitko nije znao razlog. Možda je bilo krivo neugodno vrijeme? Ili su pak zloslutni politički utjecaji zabranili građanima Pasadene da žive slobodnim životom kojim su dosad živjeli? On, doduše nije iz Pasadene... Nikad nije ni zakoračio u Pasadenu... Njegova žena i on su oduvijek namjeravali provesti nekoliko dana u Pasadeni, upravo zbog svjetkovine ruža. Bit će to iduće godine. Dakako, pod uvjetom da se stvari srede što, s obzirom na vremena koja su nastupila, baš nije sigurno. Srećom, guverner je postao *Ronald Reagan*. Poznajem li *Ronalda Reagana*? upitao je u retrovizor... Razumije se, kao glumac se ne može usporediti s *Johnom Wayneom*... ili s vama, *miss Signoret!*... Moja je žena plakala gledajući *Room at the Top*... Vi i *John Wayne* ste pravi umjetnici... Ali, kao guverner, *Ronald Reagan* je pravi čovjek. Nije da se hvali, ali guvernerovu je uspjehu i on pridoneo... Skromno, na svoj način... Limuzina, ova ista u kojoj me s radošću vozi, više je puta sudjelovala u izbornoj kampanji. Slušajući razgovore pristaša guvernera *Ronalda Reagana*... u kojima on nije sudjelovao... uvjerio se da je *Ronnie* uistinu *right gay* (pravi momak). Ali, možda mi dosađuje s tom politikom... Konačno, ja sam Francuskinja... Neka ga ispričam... Ima li u Francuskoj ruža?... Nikad nije bio u Francuskoj... Rat je završio upravo kada je mobiliziran... Ni do Pacifika nije stigao... Žao mu je. On nema sina, ali da ga ima, njegova žena i on s ponosom bi ga uputili da služi domovini i završi s tim vijetnamskim svinjama... Možda mi je vruće? Pojačat će klimatizator... Evo, izvrsno... Na radiju su najavili za predvečer nešto magle... Možda avioni zbog toga ne mogu uzleteti... To bi objasnilo Pasadenu... Ipak... *It was a scheme*, te silne tone ružinih latica koje će uvenuti, umjesto da padaju na građane *Passadene*...¹

Nostalgija nije više ono što je nekad bila, niti *Sinjore* danas imalo liči na bajnu plavušu iz Bekerove *Zlatokose*. Neki drugi glumci su danas nostalgični. Koliko u tome ima pravde – da jedno vreme gradi istoriju s različitim glumcima – ostaje da prosudi neki drugi hroničar proteklog vremena. Do tada, ostaje nam da podnosimo paradoks vremena: „kasni radovi“ S. *Sinjore* imaju više od istine no većina dnevnih vesti o svetu u kome živimo. Možda se u tome krije ograničenje ispovedanja istine, i prevlast nostalgije u opisivanju sećanja.

„Nikad neću saznati za kim je, zašto i zbog čega, autor onog njujorškog grafita osećao nostalgiju. Svladala ga je potreba da na zidu ostavi zapis kako ona više nije što je nekad bila. Možda je to bio iskaz zadovoljstva što se naposljetku izbavio. Ili pak tuže što u svijetu oko sebe ne otkriva ništa da je iznova probudi“ – rekla je *Sinjore*.

Dok u rukama držim zastareli, prolećni broj „*New Post*“-a (u frizernici, razumljivo) koji donosi vest da je glumicu S. *Sinjore* napustio

¹ Centar za informacije i publicitet, Zagreb, 1980, str. 294–295.

njen životni saputnik („radi neke mlađahne plavuše“), citirane misli o nostalgiji još jednom gube svoj epiloški karakter. Izgleda, ništa nije konačno, pa ni autobiografija jedne glumice, istaknute javne radnice... Čak iako je uvek „dobro obavješteni“ „New Post“ doneo lažnu vest. Skeptici već njome „začinjavaju“ altruizam jedne „levičarski raspoložene filmske dive“. No, njima ostaje da i nadalje tračare na račun aktivista, altruista i ostalih nostalgičnih elemenata, a nostalgičnima poput „zlatokose“ da deluju i zapisuju – po cenu da nikad ne proniknu u istinu samu tzv. „objektivnih činjenica“.

Pošto skeptici inače ništa ne vole odviše, pa ni duge priče o nostalgiji, konformizmu, glumstvu, televiziji i sličnim svakodnevnim nebulozama, evo jedne prave priče o jednom aktivisti:

„Inspektor Majkl Kertis našao se u lokalu punom duvanskog dima i mirisa ustajalog piva. Televizijski aparat na drugom kraju šanka prenosio je boks meč. Osim njega, tri posetioca, plavojka i Džoni nisu skidali oči sa ekrana.

– Koliko ima do Njujorka? – upita inspektor Kertis.

– Sto četrdeset milja. – odgovori Džoni, sopstvenik drumskog bara.

Jedan belac i jedan crnac borili su se na treperavom matiranom staklu. Borba je bila fer. Kada se prva runda završila, kamera je pratila crnca u ugao ringa i u tom trenutku videla su se lica svih gledalaca u prvom redu.

Inspektor zadrhta, a njegovi prsti grčevito stegoše ivice šanka. Odmah zatim pojavila se reklama jedne pivarske firme.

Snažan čovek pored Kertisa reče ravnodušno:

– Crnac će oboriti Big Trela na pod u osmoj rundi.

– Gde se održava ovaj boks meč? – raspitivao se inspektor.

– Na Anderson stadionu u Bronksu – odgovori Džoni. – kao i uvek četvrtkom. Hoćete li još jednu čašu piva?

– Jedno pivo – naručio je detektiv, ne odvajajući oči sa televizijskog ekrana.

Gong je odjeknuo. Borba se produžila. Ali prenos je počeo usred ringa, a ne sa ugla. Kertis nije video ništa od gledalaca. Morao je bezuslovno još jednom videti ova lica! Nije još bio sasvim siguran.

U deliću sekunde poverovao je da je video lice koje nikada nije zaboravio. Poslednji put posle eksplozije, sa trećeg sprata jedne kuće u 18. ulici, obavijene dimom i gasovima od eksploziva. Tada je njegov prijatelj Kolin Ker, najbolji policajac, smrtno pogođen pao na pločnik.

Otada nije nikada više ugledao to lice – Bili Stavrosa – i svi su digli ruke od toga. Svi izuzev inspektora Kertisa, koji se zakleo da će posvetiti pola svog radnog vremena goneći tog zločinca.

Čak i ove noći išao je, na žalost, pogrešnim pravcem, kada ga je veliko vreme nateralo u Džonovu krčmu.

– Koja je runda? – upitao je nestrpljivo.

– Peta! – odgovorila je plavokosa devojkica za šankom.

Majkl Kertis je podigao čašu. Setio se pogreba svog druga, Kolina Kera, njegove udovice Virdžinije i dvoje dece, koji su koračali za mrtvačkim sandukom. Odmah zatim pojavilo mu se u sećanju i lice Bila Stavrosa, na reflektivnoj sve-

tlosti patrolnih kola, kako puca i nestaje u dimu posle eksplozije. Pobegao je preko krovova.

A to lice je samo za sekund video ponovo na televizijskom ekranu!

Crnac je plasirao udarac u bradu. Big Trel je odbačen na uže. Kamera je išla za njim i pri tom obuhvatila uzrujane gledaoce. Sada je bio siguran da je čovek u sredini – Bili Stavros.

U uglu bara nalazila se telefonska kabina. Inspektor Kertis se podigao.

– Ne! Telefon je rezervisan za mene! – povikala je plavokosa i pošla za njim. – Ostavite! Čekam poziv...

– Žalim, ali moj ima prednost! – odvratio je Kertis i otvorio vrata na kabini.

Tada ga je snažna ruka uhvatila za rame i odgurnula. Krupni čovek iz bara stajao je pred njim.

– Izgleda da niste čuli šta je rekla dama! – povikao je pretećim glasom.

– Nemam vremena da se objašnjavam s vama – uzvрати detektiv. – Ja sam iz kriminalističke policije i potrebna mi je hitna veza...

– Koje policije?

– Njujork siti...

– Šta kažete? – rugao se čovek iz bara. – Ovde u svakom slučaju niste policajac!

Inspektor Kertis steže zube i njegov udarac pogodi kako treba. Izvukao je zatim revolver i pogledao oko sebe. Niko se nije pomerio. Izvadio je metalni novac iz džepa i ubacio u otvor na aparatu.

– Međugradska! – pozvao je oštro.

Iz televizora se čuo glas:

– Sada počinje sedma runda!

Kertis se znojio. Ako se meč završi pre nego što dobije vezu, isprazniće se Anderson arena i Bili Stavros će ponovo umaći.

– Alo, međugradska! Hitan policijski razgovor!

Pokušao je da govori staloženim glasom:

– Inspektor Kertis, iz Njujork siti policije na aparatu. Želim Anderson arena, 168. ulica, Bronks. Pozvati potporučnika Hola Nikolsa!

– Ostanite na aparatu!

Sekunde su prolazile kao večnost. Na ekranu se završila sedma runda. Masa je urlala. Big Trel se teturao u uglu. Kertis nije mogao da vidi Bili Stavrosa.

Džon se zakloni iza šanka. Ona druga dvojica, koji su pre toga pili, dogovarali su se očima – nemo. Plavojka se nije pomerila sa svog mesta, ali nije skidala pogled sa tipa koji je ležao na podu. Iz kabine, Kertis mu je video noge. One su počele da se pomeraju polako. Nešto nagnut iz kabine, držeći u ruku telefonsku slušalicu, inspektor je video da se nešto sprema protiv njega.

– Ako je ovaj na podu vaš prijatelj – reče Kertis oštro – pazite na njega, inače ćete svi zajedno stradati...

Niko nije odgovorio niti se pomerio. Čovek na podu naslonio je lakat i potegao rukom u zadnji džep od pantalona.

Inspektor ispusti slušalicu i izađe iz kabine. Snažno je udario čoveka na podu karate udarcem i on ponovo klonu.

– Osmu rundu je otpočela...

Osmu rundu! Ostalo mu je još tačno jedanaest minuta, ako se meč održi do kraja. Ali kako je sada izgledalo, malo je bilo izgleda za to. Crnac je očigledno bio u prednosti a belac – grogi...

U slušalici se čuo glas telefonistkinje:

– Njujork možete dobiti tek za jedan čas. Linije su preopterećene!

Majkl Kertis prigušeno opsova:

– Odmah mi treba veza. U pitanju je ubica...

Na televizijskom ekranu beli bokser bio je ponovo oboren na pod. Da li će sudija prekinuti ovako neravnopravnu borbu?

Na ekranu se ponovo pojavila reklama.

U istom trenutku naglo su se otvorila vrata i u lokal je ušao mladić u kožnom kaputu.

Odmah je povikao na plavušu:

– Šta je Beti? Zašto je telefon bio stalno zauzet kada sam hteo da ti javim...

– Pazi se, Lere! – upozorila ga je devojka. – U telefonskoj kabini je jedan policajac!

Ler spazi čoveka na podu i prenese pogled na inspektora Kertisa, koji ga je hladno i energično merio, držeći još uvek pištolj u ruci.

– Ne verujem da će Big Trel izdržati ovu rundu! – brbljao je spiker. Bio je već jednom na podu. Levo oko mu je zatvoreno...

– Ne pomeraj se sa mesta! – naredi Kertis pridošlici.

Međutim, druga dva gosta stala su uz Lera i obrazovala polukrug oko telefonske kabine.

– Ko je ovaj tip, Beti? – upita Ler sa omalovažavanjem.

– Kaže da je iz njujorške policije i mora da govori sa gradom...

– Slušaj mladiću! – umeša se inspektor. – Ne znam ko si ti. I ako si nešto skrivio, to me ni najmanje ne interesuje...

– Oduvao je Olivera na pod – pokazala je plavuša na oborenog.

– Telefon mi je potreban za službeni razgovor. Upozoravam vas...

Ler skoči, ali ne na inspektora, već u zaklon iza šanka. Kertis, koji je u jednoj ruci držao slušalicu a u drugoj pištolj, nije ga više video.

– Baci oružje! Inače ću izrešetati telefonsku govornicu – zapreti Ler.

Glas iz slušalice izgledao je Kertisu neobičan i jak.

– Alo! Imate vezu...

– Big Trel je potisnut u ugao. Padali su teški udarci – čuo se glas iz televizora.

– Ovo je moja poslednja opomena! Baci oružje ili ću pucati – besneo je Ler.

– Trenutak molim – javi se opet telefonistkinja.

– Pucaće! – povikala je plavojka razrogačenih očiju.

– Neka sačeka jedan trenutak – reče inspektor mirno. – Ne poznajem ga i nemam ništa protivu njega. Njegove provale me ne interesuju...

– A odakle znate za njih? – zaurlao je Ler.

– Pretpostavljam. Ali to mi je svejedno. Potrebna mi je samo veza, gonim jednog ubicu...

Urnebes iz televizijskog aparata najavio je da je i ova runda završena. Dolažila je deseta, poslednja. Još tri minuta ako Big Trel izdrži toliko.

– Poslednja runda – uzviknu spiker patetično.

– Alo! Je li to potporučnik Nikols?

– On nije prisutan. Govori serdžent Gardner...

– Ovde Majkl Kertis. Pozovite Nikolsa i ostale. U prvom redu A, pored ringa, naći ćete Bila Stavrosa! Poternica zbog ubistva Kolina Kera!

– U redu!

– Big Trel se nalazi na podu. Ne podiže se više. Sudija broji... – uzbuđivao se spiker.

Posle toga, inspektor Kertis izađe iz telefonske kabine. Nije gledao ni levo ni desno. Pogled mu je bio uperen na ekran televizijskog aparata. Sudija je brojao belom bokseru.

– Osam, devet, gotov!

Masa je urlala i napuštala arenu. Pobedilac je skakutao u svome uglu s noge na nogu. Hvatajući ga, kamera je pokazivala i jedan deo gledalaca koji su se podizali sa svojih mesta. Ponovo, poslednji put, ugledao je Kertis lice omrznutog Bili Stavrosa. A zatim, kao da su iz zemlje iznikli, stala su dva snažna, visoka policajca iza ubice i uhvatila ga pod ruku.

Inspektor Kertis se osećao kao da je tek sada došao u ovaj bar. Osmehivao se i njegove oči gledale su ljubazno na zbunjene goste. Kada je video Lera kako još uvek drži pištolj u ruci, rekao je prijateljski:

– Ukloni to. Sada bih hteo nešto da popijem...“²

K R A J

„RTV TEORIJA I PRAKSA, BR. 23, LETO 1981, STR. 90–104

² *Televizijski prenos*, „Zeleni dodatak“, br. 251, 1. IX 1969, str. 51–53, serija „Svetac je izabrao za vas“.

ČITANJE TELEVIZIJE

Miroљub Radojković

Pogovor knjige Zorice Jevremović *Spotovi nostalgije* počeo bih zapažanjima koja se nalaze u epilogu. Kao što kaže autorka: „Čitanjem mi otkrivamo ponešto što nas vezuje za ljude koje smo voleli u vremenu kad se odvijao televizijski prizor taj i taj, i naše misli su upućene svima koji su se dana tog i tog, u časovima tim i tim našli pred istom slikom sveta“ (strana 149). Dakle, ova knjiga je intimna hronika „čitanja televizije“ u godinama od 1978. do 1981. koja je objavljivana u tada popularnom časopisu „RTV teorija i praksa“. Tada je autorka zasnovala jednu novu formu TV kritike koja nije bila sputana zahtevima dnevnog novinarstva. Štaviše, ponudila nam je da sada, uz ovu knjigu, i sami prizovemo u sećanje svoje utiske iz vremenu kada smo bili, neki više, a neki manje, prilježni TV gledaoci. Mnogih „heroja“ ondašnjih TV prizora nema više na ekranima. Mnogih nema više ni među živima. Ali, televizijski ekrani i dalje svetlucaju a ova knjiga bori se protiv opšteg zaborava njihove hladne svetlosti.

Zorica Jevremović je napisala svojevrsnu hronologiju jedne male sekvence iz istorije domaćeg TV medijuma. Pred nama se sada nalazi knjiga koja govori o dve različite evolucije.

Prva se odnosi na televiziju i svedoči o tome kako je ona „rasla“ i postajala civilizacijsko obeležje i na ovim prostorima. Uz pomoć *Spotova nostalgije* čitalac će se lako setiti kako se brzo menjao kvalitet TV signala s jedne, i kvalitet sadržine u tim rojevima ikoničkih znakova koje podrazumevamo kao TV program, s druge strane. Predmet kritičkih osvrta Zorice Jevremović bila je (za mnoge tada) televizija bez kolora, bez kablovske distribucije, bez interaktivnosti, bez podeljenog ekrana, sa retkim satelitskim prenosima. Tada smo gledali JRT, što znači TV poslenike iz svih centara (Zagreba, Sarajeva, itd), kako bi rekli jugonostalgičari, „lepe naše domovine“. Za te četiri godine hroničarčinog rada televizija se veoma brzo menjala.

Druga evolucija fiksirana na stranicama ove knjige odnosi se na mišljenje kritičara. Sada se vidi šta je o menama TV medijuma i njenih heroja napisala, i za budućnost ostavila, ova autorka. Njena zapažanja su odmerena i sa distance, a iz broja u broj tada časopisa (odnosno, iz poglavlja u poglavlje sada knjige) takođe su rasla u kritičkom naboju i po-

kušajima da fenomen televizijskog programa (autorka bi rekla prizora) zahvati ispod površine zavodljivog TV ekrana. Drugim rečima, i kritičarkina svest i pronicljivost su se, takođe, brzo menjale.

Poznavanje TV opštita se dobro vidi već u uvodnoj glavi – „Ledena opereta“ – koja je opravdano izabrana da posluži kao uvod. Tekst povodom tada popularnih prenosa umetničkog klizanja spaja sport, igru, modu i TV (uz neizbežnu Milku Babović). Ta kritika više je nego recenzija jednog programskog fenomena. Ona prerasta u esej o neverbalnom komuniciranju: „Uzbudljivost ovde proizilazi iz volumena slobodne, nesputane usklađenosti klizačevog tela sa ledenom pločom i zvučnom pratnjom koja intonira klizačevo posvojenje ‚zaleđenih‘ opasnosti“ (strana 9). Citat dobro pokazuje svojevrsan stil TV kritike Zorice Jevremović. I više od toga, zbog univerzalnosti i stručne zasnovanosti, njeni zapisi opravdavaju poduhvat da ranije kritike „sa trake“ budu „primirene“ i sačuvane u formi knjige.

Univerzalnost procena, koja je pomenuta, dozvoljava nam da ukažemo i na druge TV pojave koje su razmatrane, a gledamo ih na TV ekranu i danas, skoro tri decenije kasnije.

Razmišljanja autorke o TV programu su svojevrsan ogled o „televizičnosti“. Jevremovićeva nas upozorava da se dejstvo TV medijuma ne može procenjivati na „parče“. Jer, televizijski program je neprekidna bujica audio-vizuelnih formi koja potapa „usamljenu gomilu“ i u njevoj svesti ostaje kao nejasan utisak. Invazija televizije na čula je tolika da se od traženja smisla programa, na kraju, odustaje. Kritika „Čežnja za dodirom“ prerasta u esej o nastanku i funkcionisanju TV likova, od tog vremena već „TV zvezda“. Svođenjem ljudskog tela na samo dve dimenzije, i njegova percepcija putem samo dva čula (audio-vizuelno) „proizvodi“ TV lik kao nedovršen entitet. On stoga pobuđuje kod gledaoca zov da bude dovršen, da se izloži još jednom čulu, najtraženijem od svih, čulu dodira. I zbog toga nastaje, rekli bismo komunikološki, efekat intimizacije, zabluda gledalaca da se TV likovi obraćaju baš i samo njima pojedinačno.

Povodom emisije *Kino-oko* napisana je kritika koja vrvi tačnim zapažanjima o različitoj prirodi filma i televizije. Već tada se zapaža da sve veća upotreba filma kao TV sadržaja briše specifične razlike i derogira umetničke vrednosti filmskog medijuma. Tako je (na)pisala Jevremovićka već početkom devedestih godina. Šta reći o filmu na TV danas? Kao zločesti zmaj iz legendi koji se održavao u životu jedući device, televizija danas „proždire“ po nekoliko igranih filmova dnevno da bi „popunila“ programsku šemu. Šta više, za nove generacije film je postao televizija (ono što je na televiziji) ili kompjuter (DVD disk).

Možda najbolju metaforu o radu televizije autorka je našla u kaleidoskopu. Kao što ta igračka „stvara“ slike obrtanjem i ustrojavanjem komadića obojenog stakla, tako se i televizijski program stvara poput

mozaičke strukture iz malog broja žanrova koji se neprekidno smenjuju. „Figura u novoj varijanti biva čitana kao produžena slika iste poruke. Vizuelna neuroza se pojačava: gledalac prelazi preko značaja gotove figure i pažnju usredsređuje na samo nastajanje, razrastanje oblika“ (strana 58). Dakle, to je uzrok onog hipnotičkog dejstva TV ekrana, ili tajna njegove privlačnosti, ponuđena u kritici pod naslovom „Šta televizija stvarno radi narodu“. Na drugim mestima u ovoj knjizi, tematizovana je još jedna metafora o televiziji kao zameni za ognjište, koje je bilo nekadašnji centar privatnog, porodičnog života. Ovaj medijum razara primarne, porodične veze između ljudi i stvara od njih „usamljenu gomilu“ razasutu u svakodnevicu koja je nepregledna. „Ono što teritorija porodičnog ognjišta (porodica, susedstvo, ulica, kraj u kome se odraste, živi) kodira kao primarno – mogućnost izražavanja vlastitih sposobnosti i manjkavosti – na teritoriji vlasti mnoštva, kakva je televizija, nalazi odraza minimalno, najčešće nikako“ (strana 105).

Nije pohvalno za TV poslenike kada možemo da konstatujemo da zapis o načinu na koji taj medijum tretira kulturu važi i nakon i tri decenije. Naime, Zorica Jevremović je povodom „emisija o kulturi“ početkom devedestih godina napisala da nisu mnogo odmakle od stadionsko-folklornih svečanosti. Naravno, „kulturnih svečanosti“ je tada bilo možda više jer su služile i kao politički rituali. Ali, TV prikaz kulture ostao je veoma sličan. Nakon „slikanja“ nekog umetničkog dela emisija se svodi na ankete u kojima se traga za „namenskim mišljenjima o kulturi“. „Oni koji ih pitaju za mišljenje čine sve da izdrže ovaj radni zadatak. Presretati ljude kojima jeste do kulture, ali ne i do ,namenske potražnje njihovog mišljenja' nije nimalo zavidan posao“ (strana 130). Pravljenje ovako tipiziranih kulturnih emisija takođe nije nimalo zavidan posao. Kao i pre, on se i danas pravda istom pričom – nedostatkom sredstava da se snime kvalitetnije emisije. Slično tome, tanušan doprinos televizije umetnosti putem žanra TV drame takođe je sparušen. Šta više, reklo bi se da smo ranije gledali mnogo više TV drama. Jer, za njih je postojao redovan termin u JRT programskoj šemi koji su popunjavali svi TV centri. Po pravilu, on je bio odmah nakon *TV dnevnika* i tako je, po mišljenju autorke, nastajao intrigantan kontrapunkt između drame svakodnevnih zbivanja i fikcije televizijske drame.

Interesantno je da je u kritikama pisanim do 1982. godine bilo malo reči o manipulaciji. Samo u jednom poglavlju Zorica Jevremović je oštro protestovala protiv narcisoidnosti TV poslenika koji je pokušao da gledateljstvu poturi ranije snimljeni insert (intervju u Njujorku) kao formu direktnog, satelitskog uključenja u program. To je učinio jedan od istaknutijih TV novinara (N. Vitorović) pokušavajući da fascinira publiku u vreme kada je satelitski tehnika prenosa TV signala bila retkost i zaštitini znak uspešnosti TV stanice koja ga koristi. Naravno, danas niko više i ne potpisuje (s ponosom, kao nekad) satelitski prenos

jer je on postao sasvim normalan, svakodnevni način rada. No, i nadalje ostaje pitanje kako izgledaju manipulacije u TV medijumu, kada novinar može sedeti u beogradskom studiju a virtualnim okruženjem fingirati prenos emisije uživo sa Tajms Skvera! Da li smo u stanju da prepoznamo manipulaciju? Da li savremeni TV kritičari treba da budu ti koji će nam pomoći da prepoznamo simulakrume? Šta bi na sve ovo rekla Zorica Jevremović danas?

Osim nabrojanih autorkinih zapažanja koja su izdržala probu vremena, postoje i delovi *Spotova nostalgije* koji su manje zanimljivi. One kritike koje su isuviše vezane za neke konkretne emisije i voditelje imaju „slabiju snagu privlačenja“ čitaočeve pažnje. Jer, mnogi od (budućih) čitalaca knjige nisu gledali, ili se više ne sećaju, slike i govora na koje se kritika odnosi. To je mana starih tekstova koja se nije mogla izbeći. Jer, kritičar je pisao o TV programu sa kratke vremenske distance i stoga nije bio dužan da prepričava sadržinu emisija. Time bi kritika postala dosadna. Sa velike vremenske distance pak, teško se evocira predmet na koji se refleksije autorke odnose. Pošto je sadržaj o kome su pisane kritike bio u vreme ono radudansa, na nju se nije trošilo mnogo reči i prostora. Ali, pošto je sada taj sloj „poznatog“ ishlapeo, neka od poglavlja predstavljaju tekst koji je manje komunikabilan, koji preti da sklizne u dosadu. Tačke oslonca da mu se to i ne dogodi nalaze se u pominjanju poznatih ličnosti sa TV ekrana (O. Vels, L. Novaković, M. Marković, Lj. Tadić, A. Dedić, D. Radović, E. Varhol, D. Babić, itd) koje smo, između ostalog, (za)pamtili po neizbežnoj TV auri.

Ovog nedostatka je bila svesna i autorka. Zato je vispreno, u poslednjem poglavlju, vratila priču na početak, na kritiku u kojoj konstatuje da TV i dalje radi kao „etički lonac“. U njemu vri burna replika političke i svake druge svakodnevice (afere, ratovi, kriminal, itd). Tu nalazimo i rečenicu koja u potpunosti opravdava nastanak ove knjige. „Obrazlaganje sopstvenog doživljaja određenog televizijskog trenutka neopozivo je istovremeno est/etičko pojašnjavanje smisla sopstvenog života. To je kreativan proces u kome se sva poznata pravila etike i estetike pretaču u čin pristajanja na uklanjanje u koordinatu individualnih čulnih učešća svih bližnjih Makluanovog Sela“ (strana 148).

MIROLJUB RADOJKOVIĆ

INDEKS IMENA

- Antonioni, Mikelandelo / 32
Arsić Ivkov, Marinko / 143
Babić, Dragan / 39, 88–90
Babović, Milka / 6, 8, 11–13
Bart, Rolan / 11
Baukar, Mladen / 72
Bazen, Andre / 43
Beker, Žak / 152, 154
Belan, Branko / 100, 101, 106–108
Berček, Aleksandar / 41
Bihalji-Merin, Oto i Pavle / 41, 42, 44
Blondi, ... / 62
Bobek, Stjepan / 123
Bogdanov, Branka / 64
Boneti, Gordana / 43
Bošković, Dragana / 86
Božičković, Olga / 137
Božović, Ratko / 129, 130
Brando, Marlon / 121, 122
Braun, Rej / 33
Brunclik, Zorica / 59
Čebinač, Zvezdan / 122
Češljarov, Stevanka / 67
Čolaković, Rodoljub / 119–121
Čolić, Zdravko / 123
Ćimić, Esad / 45, 46
David, Filip / 142
Dedić, Arsen / 27, 62, 78
Delić, Mladen / 122
Den Sjao Ping / 134, 135
Dereta, Miljenko / 18, 127
Dimitrijević, Branislav / 78
Dišan, Marsel / 48
Dorfles, Đilo / 118
Drašković, Boro / 135, 136
Đurković, Vladimir / 122
Đuherić, Nedim / 19
Đukelić, Nebojša / 127, 128
Đukić, Andrija / 86
Đuričin, Rada / 100
Đurković, Dejan / 47
Đurković, Milorad / 124
Eko, Umberto / 118
Eržišnik, Nela / 61, 62
Fabijanić, Nenad / 73
Frederik, Andre / 83
Frojd, Sigmund / 43
Georgijevski, Ljubiša / 144, 145
Gligorić, Svetozar / 43, 44, 123
Globočnik, Tin / 65
Gustinčić, Jurij / 98
Habermas, Jirgen / 11
Hetrih, Ivan / 126
Hičkok, Alfred / 12, 36
Hol, Edvard / 104, 150
Horvat-Pintarić, Vera / 49
Huserl, Edmund / 46
Ilić, Milovan / 29
Inđić, Dragan / 5
Ivanjicki, Olja / 90
Jančić, Mirjana / 19
Janković, Marko / 78
Jevremović, Zorica / 102
Jevtović, Miroљjub / 5
Jevtić, Dragan / 113
Josić Višnjij, Miroslav / 142, 143
Jovan Pavle II / 116, 133
Kalajić, Dragoš / 47, 48
Karanović, Srđan / 142, 143
Karaulac, Miroslav / 143
Kari, Džon / 12
Karpov, Anatolij / 43
Kerol, Luis / 69
Keli, Džin / 114
Kičić, Branko / 78
Klarić, Kazimir / 145, 146
Kokto, Žan / 21
Kolumbo, Furio / 104
Komaneči, Nada / 116
Komanin, Žarko / 111
Komatina, Miljan / 96–98
Korčnoj Viktor / 43
Kostić, Vojislav / 144
Kostić, Zvonimir / 143
Kovač, Mirko / 41, 44
Kovačević, Dušan / 144
Kundrat, Vera i Oldrih / 9
Kušan, Ivan / 66
Kusturica, Emir / 144
Kotevska, Ana / 82, 83
Lakan, Žak / 43, 148
Leda, Gavino / 22, 23
Lonsdejl, Mišel / 40
Lotman, Jurij / 139
Lukić, Sveta / 143
Majnhof, Urlika / 93
Makluan, Maršal / 31, 36, 48, 106, 148, 150

- Maksimović, Duška / 27, 28
 Malčić, Branka / 141, 142
 Mander, Džeri / 50
 Mandić, Aleksandar / 32, 131, 143
 Mandić, Igor / 8, 112
 Manojlović, Miki / 109–111
 Marasović, Zdenko / 72
 Marković, Marko / 75, 76
 Markuze, Herbert / 134
 Martinović, Moma / 54
 Mez, Kristijan / 33, 34
 Milićević, Branko / 66
 Miljković, Boris / 78
 Mišima, Jukio / 93
 Mitević, Dušan / 134, 135
 Mitić, Svetolik / 18, 119
 Mitić, Rajko / 123
 Mol, Abraham / 6
 Montan, Iv / 153
 Munitić, Ranko / 73, 126
 Mutapčić, Midhat / 132, 133
 Nešković, Nikola / 136
 Nikić, Jasmina / 43
 Nikitović, Dragan / 122
 Nikolić, Rade / 119
 Novaković, Lola / 74, 75
 Novaković, Slobodan / 50
 Njumen, Pol / 41
 Obradović, Boško / 83
 Olujić, Grozdana / 123
 Orlović, Mića / 49
 Orvel, Džordž / 150
 Palah, Jan / 93
 Palinkoš, Olja / 72–74
 Pantelinac, Časlav / 18
 Parlov, Mate / 52
 Paskaljević, Goran / 143
 Pata, Nenad / 21, 73, 126, 127
 Pavić, Olivera / 63
 Pejatović, Prvoljub / 68
 Pele, Edson Arantes do Nascimento / 52
 Perić, Valter Vladimir / 123
 Peterlić, Ante / 73
 Petrović, Branislav / 109, 110
 Petrović, Čedomir / 131
 Petričić, Dušan / 80
 Pinter, Tomislav / 85
 Pikaso, Pablo / 74
 Plaović, Raša / 76
 Popov, Raša / 113
 Popović, Aleksandar / 145
 Popović, Vasilije / 110
 Predić, Zoran / 119
 Prlja, Aleksandar / 98
 Prohić, Kasim / 45
 Protopopova, Irina / 12
 Putnik, Radomir / 143
 Radivojević, Miloš / 41
 Radojčić, Miroslav / 123
 Radović, Dušan / 80
 Rašković, Fern / 31
 Ristić, Jovan / 83
 Ristić, Ljubiša / 27, 135
 Ristić, Nada / 41
 Rogoz, Zvonimir / 26
 Ršumović, Ljubivoje / 66, 67, 89
 Sadat, Anvar al / 15, 16
 Savić, Pavle / 64
 Samer, Dona / 123
 Selenić, Slobodan / 27, 28
 Silobričić, Dobroslav / 26, 85
 Simeon, Rikard / 34, 103
 Simjanović, Zoran / 142
 Sinjore, Simon / 152, 154, 155
 Srejšević, Dragoslav / 39
 Stanisavljević, Miodrag / 143
 Stanojević-Bajford, Ljudmila / 67
 Stejn, Getruda / 108
 Stjepanović, Bora / 64
 Stojaković, Vladanko / 122
 Stojanović, dr Dušan / 47, 127
 Stojanović, Velimir / 45, 144, 145
 Subota, Minja / 29
 Surio, Etijen / 34, 35
 Sviben, Zlatko / 145
 Šansel, Žak / 80–82, 86
 Šerbedžija, Rade / 27, 28
 Šekularac Dragoslav / 74, 122
 Šijan, Slobodan / 143, 144
 Šomlo, Ana / 5
 Šoškić, Milutin / 122
 Špišić, Zvonko / 66
 Štih, Bojan / 98
 Šumonja, Bojana / 67
 Tadić, Ljuba / 76, 77, 78
 Tarner, Tina / 60
 Tavijani, Paolo i Vittorio / 22
 Timotijević, Duda / 111
 Tirnanić, Bogdan / 111–113
 Tomić, Živorad / 127
 Travolta, Džon / 86
 Trifković, Sava / 49
 Valensa, Leh / 121
 Vasić, Pavle / 40–42
 Vejvoda, Ivo / 76
 Vels, Orson / 72–74
 Vidmar, Josip / 26
 Vince, Ratko / 100, 112
 Vitorović, Nikola / 97–99, 135
 Vlajčić, Milan / 40–42, 112
 Vorhol, Endi / 93, 94
 Vudvord, Džoan / 40
 Vukašinović, Bane / 61, 74
 Zalar, Živko / 142
 Zdravković, Miodrag / 39
 Zelepugin, Saša / 43
 Zlatar, Zoran / 73, 126
 Žilnik, Želimir / 120
 Živojinović, Bata / 41
 Žižović, Budimir / 83

MEDIJSKA BIOGRAFIJA

Zorica Jevremović (1948). Diplomirala dramaturgiju. Na drugom i trećem stepenu Fakulteta dramskih umetnosti slušala deset semestara teorije filma i semio-logiju kod prof. dr Dušana Stojanovića. Od 1972. objavljuje fenomenološke i intermedijalne analize o filmu, stripu, televiziji, pozorištu, animiranom filmu, plesu, sportu.

Pisala za različite profile televizijskih gledalaca tokom sedamdesetih i osamdesetih godina u rubrikama: „Mladost“ (studenti), „Treći program Radio Beograda“ (intelektualci), „Zdravo“ (tinejdžeri), „RTV teorija i praksa“ (kritičari masmedija), „Bazar“ (žene), „TV novosti“ (građani).

Dva puta radila u projektima televizijske dramaturgije stvarnosti: „Putevima AVNOJ-a“ (radni naslov) u režiji Aleksandra Mandića (1981) i prenos proslave šestogodišnjice Kosovske bitke na Gazimestanu u realizaciji Mome Martinovića (1989).

Iz oblasti medija objavila dve knjige: „Raspad sistema“ (2000) i „Semiološki krugovi“ (2001).



SADRŽAJ

UMESTO UVODA	5
SPOTOVI NOSTALGIJE I	
Etički lonac	15
O skrivenim slikama života	18
Kako u film	20
Gost u studiju	25
Odavde do nešvila	28
SPOTOVI NOSTALGIJE II	
Kako pratiti televizijski program	33
Iz prvog i drugog programa JRT na dan 30. septembra 1978. od 17.45 do 23.20	40
Tekst o televiziji kao spot na dan 4. septembra 1978.	44
SPOTOVI NOSTALGIJE III	
Čežnja za dodirom	47
Od gestualnog do sportskog	51
Ka televizijski lepom	54
SPOTOVI NOSTALGIJE IV	
O kaleidoskopskoj televiziji ili šta u stvari televizija stvarno radi narodu	58
Deci od stiropora treba oduzeti izumitelje	63
TV Post Scriptum	67
SPOTOVI NOSTALGIJE V	
Raspust	69
Stripovski junak gleda televiziju	70
Vidno je a nit se vidi, nit govori	72
Sve smo to već doživeli	74
Oko informacije	75
Lirova brada a ljubine oči	76
Fotelja ko splav	78
Polifem gleda televiziju	79
Veče s Anom Kotevskom	81
Rad žirija preko interne televizije	83
SPOTOVI NOSTALGIJE VI	
Kad konjunktivitis skine svoje naočare	85
O TV prizoru	86

Periskop umesto dvogleda	88
Izranjanje štiglica međ' mirtom, drugi put	90
Folija za ličnu upotrebu	92
Neočekivano lepo vreme za ovo doba godine izmamilo je na desetine hiljada beograđana na ulice	94
Halo, Njujork	96
SPOTOVI NOSTALGIJE VII	
Čovek je čovek je čovek	100
SPOTOVI NOSTALGIJE VIII	
Muškarci dolaze?	109
Lično iskustvo	111
Verovali ili ne	113
Ka srcu	113
SPOTOVI NOSTALGIJE IX	
Kaljinka u zaprezi ili film o životu pape	114
Snovi, fotografije, razglednice	116
O prekaljenom borcu, mom tati	119
Ekserbod: to je ono pravo!	121
SPOTOVI NOSTALGIJE X	
Kultura u nalepnicama	125
Cvet od magle i oblaka	131
Nada	132
Premijer zaklonjen kelnerom ili političar pije čaj a oni se muvaju	134
Izrazito, ili, izvesno – pitanje je sad	135
SPOTOVI NOSTALGIJE XI	
Novokomponovana drama ili kako spasiti devojački obraz našoj televiziji	138
SPOTOVI NOSTALGIJE XII	
Jara iz etičkog lonca ili ni nostalgija zlatokose nije više ono što je bila	147
ČITANJE TELEVIZIJE, Miroљjub Radojković	159
INDEX IMENA	163
MEDIJSKA BIOGRAFIJA	165

© Zorica Jevremović
SPOTOVI NOSTALGIJE

IZDAVAČ
Radio-televizija Srbije
PJ Istraživanja RTS
Sektor za izdavačku delatnost
www.rts.co.yu/cipa/izdavastvo

UREDNIK
Dragan Inđić

SLOG I KOREKTURA
Vujadin Vranić

PRIPREMA ZA ŠTAMPU
Predrag M. Popović

ŠTAMPA
Kaligraf, Beograd

TIRAŽ
300

Prvo izdanje
jul, 2006.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

654.197
659.444

ЈЕВРЕМОВИЋ, Зорица

Spotovi nostalgije : (o fenomenologiji, komunikologiji i estetici medija) / Zorica Jevremović. – 1. izd. – Beograd : Radio-televizija Srbije, 2006 (Beograd : Kaligraf). – 166 str. : autorova slika ; 24 cm. – (Edicija TV polica) (Библиотека RTV teorija i praksa. Nova serija ; knj. 3)

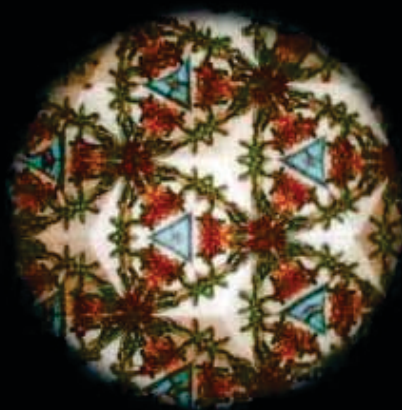
Tiraž 300. – Str. 159–162: Čitanje televizije / Mirosljub Radojković – Medijska biografija: str. 165. – Registar.

ISBN 86-81733-39-7

a) Телевизија (средство информисања) b) Телевизијске емисије
COBISS.SR-ID 132159756

Čar gledanja u kaleidoskop svodi se na traganje za onom varijantom figure koja će se najviše udaljiti od početne figure upravo po polmanju njenog „na nov način svladanog zatvorenog prostora“. Tempo okretanja kaleidoskopskog valjka postaje brži kad se pričini da je na vidiku varijanta koja će „ukinuti“ centrifugalnost prostora i svodenje njegovih ivica na „puku“ granicu sa prostorom van domašaja gledaoočeve ruke. Pritom, lepotu pojedinih varijanata (sklad spoja veličine, oblika i boja staklića u svakom pojedinačnom isečku, njihov međusobni odnos) izaziva osećanje permanentne nedostatnosti. Gledalac teži da razruši tek ispostavljenju figuru uživajući samo za trenutak u novoj varijanti pošto mu teško ba oktogonalnog prostora „ide na očni živac“.

Gledaoci našeg televizijskog programa dele zaludnu aktivnost gledaoca kaleidoskopa...



ISBN 86-81733-39-7



9 788681 733394 >