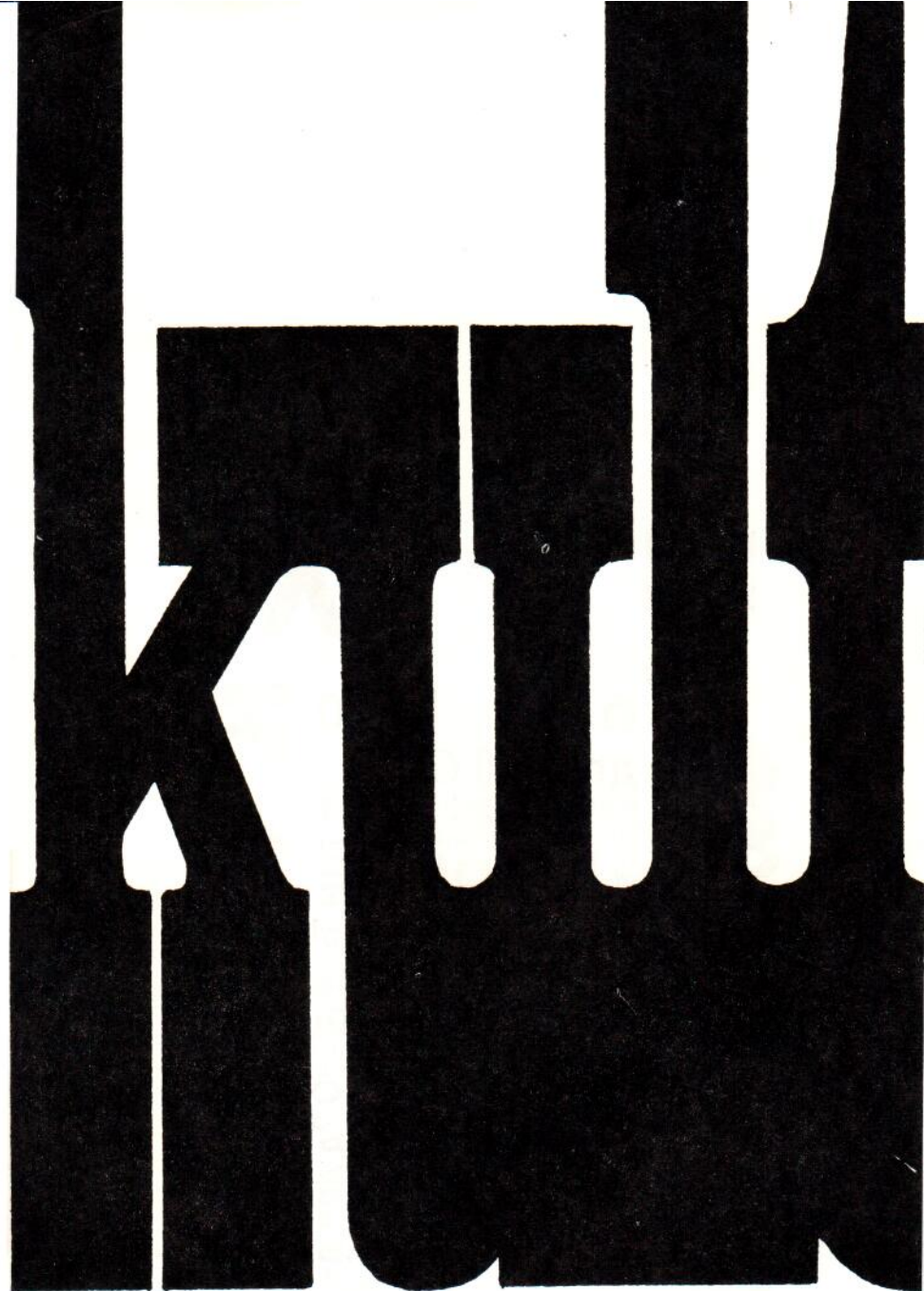


Культура







Teorija

**ČASOPIS ZA TEORIJU I
SOCIOLOGIJU KULTURE
I KULTURNU POLITIKU**

KULTURA

REDAKCIJA

RANKO BUGARSKI
RADOSLAV ĐOKIĆ
SVETA LUKIĆ
SLOBODAN MAŠIĆ
RANKO MUNITIĆ
MILOŠ NEMANJIĆ
(odgovorni urednik)
MIRJANA NIKOLIĆ
RUŽICA ROSANDIĆ

OPREMA

BOLE MILORADOVIĆ

LEKTOR

ILIJA MOLJKOVIĆ

CRTEŽI

SINIŠA VUKOVIĆ

METER

DUŠAN KNEŽEVIĆ

Izdaje: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka,
Beograd

Redakcija časopisa »Kultura«, Beograd, Nemanjina 24,
II sprat. Telefon 656-869.

Izlazi četiri puta godišnje. Cena jednog broja 15 din.
Godišnja pretplata 40 din, za ustanove 60 din, za ino-
stranstvo 120 din. Pretplata se šalje na adresu: Zavod
za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, Nema-
njina 24/II. Žiro račun 60806-603-8836 s naznakom »Za
časopis Kultur«.»

Rukopise slati u dva primerka s rezimeom.

KULTURA-Review for the Theory and Sociology of
Culture and for Cultural Policy (Editor in Chief, Miloš
Nemanjić), Beograd, Nemanjina 24/II, tel. 656-869. Publi-
shed quarterly by Zavod za proučavanje kulturnog raz-
vitka, Beograd, Nemanjina 24/II. Single copy U.S. \$ 3
— Annual subscription U.S. \$ 8 should be sent to
Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd,
Nemanjina 24/II. Account c/o Beogradska banka
608II-620-16-1-320091-02090 Please send all contribution in 2
copies with a summary.

Stampa grafičko preduzeće »Slobodan Jović«, Beograd

SADRŽAJ

Televizija danas

Vera Horvat-Pintarić
SREDSTVO I POSREDNIŠTVO
10

Donald M. Kaplan
PSIHOPATOLOGIJA GLEDANJA TELEVIZIJE
25

Razgovor u redakciji
O TELEVIZIJI
36

Edgar Moren
NOVE TENDENCIJE U PROUČAVANJU MASOVNIH
KOMUNIKACIJA
112

Anri-Pjer Žedi
UMETNOST I SISTEMI KOMUNIKACIJA
143

Nada Korac
DETE I TELEVIZIJA
159

Teme

Mikel Difren
ARHEOLOŠKA EPISTEMOLOGIJA
166

Marija Hopfinger
INTERSEMIOTIČKE KONFIGURACIJE
176

Milan Ranković
DILEME KULTURNE POLITIKE
193

Osvrti

Ranko Munitić
OSTALO JE CUTANJE

204

Dokumenti

Zdravko Kučinar
MARKSISTIČKA LITERATURA U IZDAVAČKOJ
DELATNOSTI U SR SRBIJI 1970--1973.

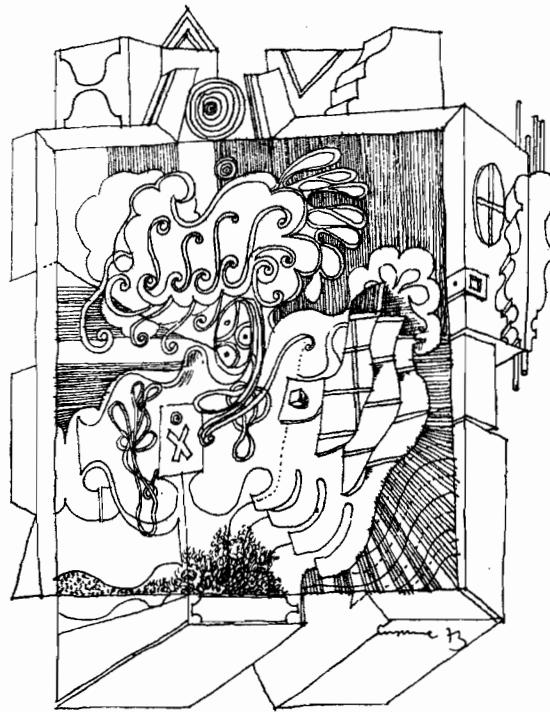
208

Organizacija televizije, struktura televizijskog programa, jezik i funkcija televizije — značajne su teme koje stalno privlače pažnju istraživača različitih struka. To posebno važi za zemlje u kojima televizija ne samo što još uvek doživljava ekspanziju već neprekidno traži nove puteve i preispituje svoju društvenu i stvaralačku funkciju.

Pojava dvobroja časopisa 8/9 BIT, pod naslovom »Televizija danas«, sa priložima najpoznatijih svetskih i domaćih teoretičara televizije i istraživača vizuelnih medija komunikacija, koji je priredila Vera Horvat-Pintarić, svedoči o nesmanjenom interesovanju za fenomene televizije.

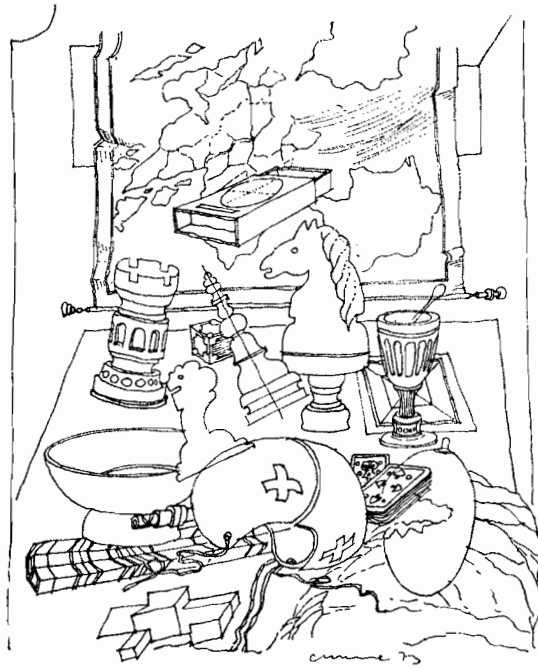
Podstaknuta ovim brojem BIT — a i vrlo provokativnim člankom Donalda M. Kaplana »Psihopatologija gledanja televizije« objavljenom u časopisu »Performances«, redakcija »Kulture« organizovala je razgovor na tu temu. Na ovaj razgovor bila je pozvana i dr Vera Horvat-Pintarić, autor antologije, koja na žalost nije bila u mogućnosti da se i odazove pozivu.

Pored razgovora koji je vođen u redakciji, u ovom broju objavljujemo i najinteresantniji deo iz teksta Vere Horvat-Pintarić (koji je objavljen u BIT-u »Televizija danas«), kao i prevode tekstova Donalda M. Kaplana, Edgara Morena i Anri-Pjer Žedija, koji proširuju pristup razmatranoj temi.



I DEO

TELEVIZIJA DANAS



SREDSTVO I POSREDNIŠTVO*

Prvi uvjet za uspješnu upotrebu nekog sredstva ili medija jest poznavanje prave prirode tog sredstva. Kako se ovdje radi o televizijskom sredstvu namijenjenom masovnom auditoriju, ta priroda medija trebala bi biti u središtu pažnje teorijske refleksije (istraživanja) i televizijske proizvodnje ali isto tako ona bi trebala biti dobro poznata i njegovim korisnicima. Kao što danas nije moguće zamišljati bilo kakav napredak ili usmjerenost mijenjanje u umjetnoj urbanoj okolini u kojoj čovjek živi bez razvijene okolinske svijesti čovjeka u mjeri kolektiva, tj. bez njegovog sudjelovanja u toj okolini, isto tako nije moguće zamisliti promjene i poboljšanja u komunikacijskoj okolini bez razvijene svijesti o tome kako djeluje televizijski medij, što posreduje i kako posreduje. *Ta medijska svijest jedan je od temeljnih uvjeta za uspješno i usmjerenost posredovanje u razmjeru velikog broja.* Baš zbog toga namjeravam iznijeti nekoliko zapažanja o tom kako se ta medijska svijest očituje u teorijskim istraživanjima, kako kod tzv. široke publike, a kako u samoj televizijskoj proizvodnji.

Zaboravljen pogled u budućnost

U istraživanjima okoline (tako na primjer u istraživanjima svih onih okolinskih slojeva koji čine cjelinu umjetne okoline u kojoj živimo) danas se operira tezom da čovjek postaje svijestan postojeće okoline tek onda kad ona počinje nestajati, kad je već razara i nadomješta nova i njoj suprotna okolinska struktura. Ta tvrdnja nije u potpunosti točna promatra li se današnji svijet u kom razmaci između starog i novog postaju vremenski sve manji a stalno mijenjanje i preobražavanje razvija u čovjeku i

* „Kultura“ prenosi deo iz istoimenog teksta objavljenog u br. 8/9 časopisa „BIT INTERNATIONAL“, Zagreb 1972, str. 172—186.

veću osjetljivost za promjene. Što se tiče medijske okoline i samog medija koji je stvara, moramo podsjetiti na to da su neki istraživači, tek što se televizija pojavila, odmah uočili što to novo sredstvo predstavlja za sadašnjost i budućnost čovjeka i što ono u njegovoj psihosocijalnoj okolini mijenja. Tako je, na primjer, istraživač vizualne percepcije i teoretik kinematografske umjetnosti Rudolf Arnheim već 1935. godine u kratkom napisu »Pogled u budućnost« zabilježio još danas važeću listu svojstava novog medija pa i upozorio na otvorena pitanja i probleme koji se javljaju s pojavom televizije.¹⁾ Oko dvadesetih godina Arnheim je razmišljao, kako sam navodi, o osnovama jedne moguće teorije medija ili materijala (*Materialtheorie*). Pema toj teoriji »prikazi se stvarnosti u umjetnosti i u znanosti javljaju u takvim formama koje su više uvjetovane svojstvima upotrebljenog medija ili materijala negoli samim predmetom (prikazivanja)«²⁾ Polazeći od otkrića berlinske gestaltističke škole (M. Wertheimer, W. Kohler), koja je u to vrijeme stvarala temelje teorije gestalta, Arnheim je u njima našao potvrdu za uvjerenje da »i umjetničko djelo nije samo imitacija ili selektivno udvostručenje stvarnosti«, da ono predstavlja »preobražavanje opaženih svojstava (stvarnosti) u forme određenog medija.« Promatrajući djelovanje novog medija koji je tek stavljen u opticaj, Arnheim je u navedenom članku »Pogled u budućnost« utvrdio slijedeće: da je »televizija posljedni i možda najvažniji pronalazak koji služi smanjenju neravnoteže koja postoji između raspona čovjekova interesa i granica njegovih osjetila«. Imajući na umu dvokanalni (audi i video) televizijski sistem saopćavanja, on odmah upozorava i na različitu građu, na različito funkcioniranje naših slušnih i vidnih prijemnika. Rodaka automobila i aviona televizija je sredstvo kulturnog saobraćanja, jednostavni instrument prijenosa, koji po mišljenju Arnheima ne pruža mogućnosti za umjetničku interpretaciju stvarnosti poput filma ili radija. Ali, usprkos tim ogradama, isti autor naglašava da »kao i sva sredstva saobraćanja koje nam je poklonilo prošlo stoljeće tako i televizija mijenja naš stav prema stvarnosti«. Ona nam omogućuje da »bolje upoznamo svijet a posebno nam daje utisak mnogostrukosti stvari koje se zbivaju istodobno na različitim mjestima. Prvi puta u povijesti čovjekova napora da nešto shvati, on sad može iskušavati *simultanost kao takvu*, a ne više u vremenskom slijedu. Nismo više ograničeni polaganošću naših tijela i nedostatnošću naših očiju. Učimo

¹⁾ R. Arnheim, *Vedere lontano* u *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960.

²⁾ Nota personale, op. cit.

shvaćati da je mjesto na kojem se nalazimo jedno od mnogih pa tako postajemo mnogo skromniji i manje egocentrični. Jer pomoću novog sredstva »svijet u svom prostranstvu ulazi u našu sobu«. Pa budući da u prijenosu informacija i događaja nisu više potrebni verbalni opisi, »barijera stvorena jezičnim razlikama počinje gubiti važnost«. A zbog tog što goleme mase svijeta gledaju iste programe, to doprinosi izvjesnoj »unifikaciji gledanja i mišljenja« a »izmjena programa može poslužiti zbližavanju naroda«. Nadalje, putem televizijskih prijenosa građanin se može prisnije povezati s onim što se u njegovoj zemlji zbiva naročito u političkim događajima; čak, štoviše, »bežičnom participacijom« svakog građanina može se utjecati na praksu političke vlasti. Ali isto tako Arnheim upozorava i na slijedeće: da te važne promjene ne izaziva samo tehnički uređaj, televizijski aparat po sebi. Da time što televizija prenosi sirovu građu života ona će biti od koristi samo onom koji zna gledati, a da će drugu vrstu gledaoca i slušaoca ekranska slika zbunjivati i očaravati prevelikom različitošću vizualnosti i on se neće mnogo mijenjati. Da stoga ne bi valjalo precjenjivati ulogu naših osjetila, jer se stvarna priroda svijeta koja se prenosi u sirovu stanju ne otkriva neposredno oku i uhu. Tako se neki politički događaj ili neki oblik vlasti, kaže Arnheim, ne ispoljava uvijek jasno u manifestacijama koje se mogu zorno zapažati. Da bi zato u prenošenje te sirove građe valjalo uključiti »selektivan princip i kritičko rasuđivanje«. Arnheim pridaje tu ulogu glasu komentatora jer »riječ nam mogu izraziti opći koncept kad se gleda nešto pojedinačno, one nas mogu suočavati s uzrocima kad se predočuju posljedice«. Pa kolikogod, po Arnheimu, ta prostorno-vremenska pobjeda, koju čovjek ostvaruje putem novog medija, predstavlja »izvanredno obogaćivanje našeg perceptivnog svijeta ona isto tako razvija kult osjetilnih poticaja svojstvenih stavovima u kulturi našeg doba«. Čovjekova slika svijeta postaje posredstvom televizije kudikamo točnija i potpunija nego što je bila ikad u prošlosti, ali istodobno taj nov medij »sužava područje misaone djelatnosti«. Pa budući da je, po Arnheimu, »područje govornog i pisanog jezika područje misli« a »upotreba jezika prisiljava ljudski um da stvara pojmove«, on zaključuje da »koliko naša sredstva neposrednog iskustva postaju savršenija toliko lakše podliježemo iluziji da se zorno opažanje može izjednačiti sa spoznavanjem i shvaćanjem. Jer da bi se stvari opisale, kaže Arnheim, potrebno je odabirati, uspoređivati, misliti. A kad se komunikacija odvija pokazivanjem prstom, usta uče šutjeti, ruka prestaje pisati a duh zakrčljava. Zbog svega toga televizija je, po mišljenju Arnheima, teška pro-

ba naše mudrosti. Uspijemo li zavladatai novim medijem, on će nas obogatiti ali isto tako on može uspavati naš duh. Jer kolikogod televizija unosi u javni život neki obiteljski i privlačan ugođaj, ona ipak ne omogućava dokidanje granica između aktivnih i pasivnih sudionika, ona ne daje priliku za stvarno sudjelovanje poput onog što se događa kad čovjek stvarno prisustvuje nekom grupnom ili javnom događaju. Taj se doživljaj, po mišljenju autora, neće moći nadomjestiti elektronskim sredstvima. Čak, što više, zaključuje Arnheim, na potpuniji način negoli radio, televizija će zamijeniti stvarno, fizičko prisustvo čovjeka i baš zbog toga pojedinac će se osjećati usamljeniji u svom pribježištu. Samim tim bit će poremećena ravnoteža razmjene: stvarat će se golem priliv materijalnog bogatstva, ali to će biti potrošnja bez razmjene. I konačni proizvod stoljetnog razvoja bit će »melankoličan pustinjač« koji je od »logorske vatre, tržnice i arene premješten u samoću zatvorene sobe u kojoj se odvija potrošnja spektakla«. (Sve dijelove teksta podcrtala VHP.)

Promatrajući ulogu novog medija Arnheim tad još nije iskoristio sve prednosti svoje teorije materijala ili medija pa nije opisivao kako se vrši mijenjanje sirove građe života onda kad je ona prenošena elektronskim medijem. Osim toga, njegove tadašnje ograde od tog da poput radija i filma televizija ne pruža mogućnosti za »umjetničku interpretaciju stvarnosti« kao i neke druge, u potpunosti su razumljive. Televizija se tek pojavila, ali promatrajući njezino djelovanje Arnheim je točno uočio osnovne prednosti tog sredstva kao i negativne posljedice njegove upotrebe u životu čovjeka. U njegovu opisu »učinaka« televizije već je sadržana kasnija McLuhanova teza da je medij poruka, jer Arnheim shvaća televiziju kao sredstvo pomoću kojeg se produžuju i proširuju čovjekova osjetila, kojima se mijenja naš odnos prema stvarnosti i obogaćuje se naš perceptivni svijet. On također već nazire mogućnost stvaranja jednog »globalnog sela« (unifikacija gledanja i mišljenja, dokidanje jezičnih barijera, zbližavanje naroda), ali s druge strane on upozorava na ona svojstva novog medija pomoću kojih će se zbunjivati i opčaravati televizijski korisnik; to jest, on je već uočio i opčinjavajuće, hipnotsko i oniričko djelovanje novog sredstva, a to će biti ključna misao kasnijih »sadržajnih analiza« i »sociologije učinaka«. Kad Arnheim raspravlja o problemu participacije, sudjelovanja, on već tada upozorava ne na onu vrstu participacije koja se ostvaruje na razini retiničke, optičke reakcije (učinkom ekranske površine) nego razmišlja o mogućnosti i nemogućnosti ostva-

rivanja takve participacije koja se odvija na razini društvenosti. Kad se to novo sredstvo pojavilo, on je smatrao potrebnim da promotri sve njegove prednosti i štetnosti u vezi s *budućnošću* samog čovjeka pa zato i upozorava na potrebu uvođenja »selektivnog principa i kritičkog rasuđivanja« i naglašava da će nam novo sredstvo koristiti samo onda ako njime zavlada. Takav cjelovit »pogled u budućnost« izražen u jednom kratkom članku, rijetko je bio prisutan kao temeljno polazište u kasnijim televizijskim istraživanjima (iako je u njima svijest o utjecaju medija na čovjekovu okolinu prisutna), a još manje se on može nazrijeti u samoj televizijskoj proizvodnji. Barem mi nije poznato da neka televizijska stanica zamišlja, razrađuje i ostvaruje takve programe koji nastaju na temelju razvijene svijesti o tom kakva sve mijenjanja i kakve sve utjecaje vrši televizijski medij i što se sve postiže ili bi se moglo postići u procesu mijenjanja. Polazeći sa stanovišta da je medij poruka i da je poruka istodobno medij — kao što pokazuje sveukupna povijest međuljudskog saobraćanja — trebali bi se na osnovu istraživanja stvarati takvi programi koji bi bili usmjereni na mijenjanje postojeće komunikacijske stvarnosti, i koji bi bili okrenuti k sutrašnjici, k oblikovanju budućnosti. Pitanje o neophodnosti stvaranja tako zamišljene televizijske proizvodnje trebalo bi se postaviti najprije tamo gdje zato, u načelu, postoje društveni uvjeti: *u našem samoupravnom socijalističkom društvu.*

Da li smo, međutim, razmišljali o tom kako je razvoj komunikacijske tehnologije omogućio da dodemo u posjed takvog medija kojim je moguće vršiti *usmjerena posredovanja i mijenjanja postojećeg* u razmjeru društvene zajednice? Da li smo shvatili da je televizijski medij po sebi, po svojim medijskim svojstvima, najprikladnije sredstvo pomoću kojeg bi se mogao razvijati *kontinualan i dugotrajan proces kulturne revolucije koji je preduvjet za ostvarivanje društvene odnosno samoupravne revolucije?* Da bismo odgovorili na to pitanje dovoljno je promotriti našu televizijsku proizvodnju, naše programe i način njihova ostvarivanja.

Potcijenjeni korisnik

Pesimistička stajališta koja se često javljaju u kritikama masovnih medija i masovne kulture temeljena su uglavnom na uvjerenju da se svako sredstvo masovnog saopćavanja, baš zbog toga što je masovno, mora po svojim sadržajima prilagodavati masovnom korisniku. Pa kako se u procesu emisije i recepcije, tj. odašiljanja i

primanja poruke, treba uvažavati »srednja razina« (prosječan korisnik), zajednički i povezujući kod, a to je uvjet za uspješno odvijanje komunikacije, čini se kao da iz tog zatvorenog kruga nema izlaza. To uvriježeno pravilo »ponude i potražnje« rasprostranjeno i u našoj sredini zahtijeva međutim temeljito preispitivanje. U teoriji komunikacija već se danas mnogo pažljivije razmatraju tri ključna dijela komunikacijskog procesa: izvor, kanal i odredište. Kad se unutar tog jednostavnog komunikacijskog modela započne s nešto složenijim ispitivanjem svakog dijela te tročlane sprege, može se odmah uočiti koliko mogućih alternacija i varijabli posjeduje onaj komunikacijski događaj koji nazivamo porukom. Već je uočeno to da se značenje jedne poruke pomiče, mijenja pa i obrće na prijemnom »ekranu« primaoca u njegovoj svijesti budući da pri tom djeluju gotovo neizbrojivi faktori koji čine tu individualnu prijemnu okolinu. Međutim, i sam kanal, prijenosnik poruke, ima u tome određujuću ulogu jer i on ne samo da aliterira nego i bitno utiče na konstituiranje sadržaja poruke i na njezin prijem. Pa kad se u pristupu komunikacijskom procesu započne s razmatranjem *funkcije kanala*, kad se pri tom uključi medijska posebnost i kad se retroakcija, promatra u odnosu na djelovanje kanala, može se uočiti kako se mijenja odnos izvor—odredište; kako u procesu komunikacije nastaju razlike između predajnih i odredišnih kodova. Ne jedanput mogli smo na primjer na televizijskom ekranu primijetiti kako se kanal (naročito putem vizualnih kodova i kodovima »bezglasnog jezika«) okreće protiv izvora; kako mijenja sadržaj poruke na štetu isporučitelja bez obzira da li je pri tom izvor poruke ličnost ili društveni sistem. Zato bi zbog važnosti funkcije kanala trebalo u okviru opće teorije komunikacija utvrditi i razraditi posebne teorije medija. Točno je da još nemamo razrađenu ni teoriju vizuelnih komunikacija, a televizijska komunikacija koja je po svom osnovnom karakteru kompleksna, miješana i procesna komunikacija zahtijeva također tome odgovarajuću zasebnu teorijsku razradu koja se zasad tek nazire. Međutim ipak su dovoljno poznata osnovna svojstva kanala, opća priroda sredstva, pa bi se već na temelju takvih saznanja mogla provesti diverzija uobičajenih pravila o odnosu emisije i recepcije, koja se prakticiraju u televizijskoj proizvodnji.

U tom smislu želim upozoriti na dvije stvari: na uvriježeni koncept »sadržaja« i isto tako duboko uvriježeni koncept »prosječna proizvodnje«, tj. »prosječnog« korisnika. Podjela na takozvane »teške« i »lagane« sadržaje — podržavana upravo »sadržajnim analizama« — postoji i u na-

šim televizijskim kućama. Da bi se to pokazalo nije potrebno upozoriti samo na satnicu programa ili na komentare televizijskih »proizvođača«, tako u emisiji TV pošta. Treba pogledati i kakva je »srednja« razina i samih »teških« sadržaja, odnosno tzv. ozbiljnih emisija naročito s područja kulture. Osim toga na temelju takve podjele stvoreni su i opći programski koncepti. Ta podjela kojom se operira u televizijskoj proizvodnji izvedena je iz vrijednosnih kriterija predtelevizijske kulture verbalnog medija, a naročito iz antitetičkih kategorija masovne i elitne kulture. Pri tom se zaboravlja da je televizijski medij po sebi, po svojim temeljnim medijskim svojstvima u mogućnosti da posreduje i »teške« sadržaje na razumljiv i »prosječnom« korisniku prihvatljiv čak i vrlo uvjerljiv način. Ali takav stav pretpostavlja dobro poznavanje prirode sredstva što bi omogućilo i takvu upotrebu sredstva koja bi bila sukladna njegovoj osnovnoj prirodi. Međutim, upravo parcijalan, tj. »sadržajni« pristup televiziji pokazuje nepostojanje razvijene svijesti o samoj prirodi sredstva. To je dovelo i do novog vida društvene segregacije, do informacijske i komunikacijske segregacije »masovnog« korisnika.

Svijet je i u nas podijeljen na informatore i informirane, na komunikatore, vlasnike sredstava komunikacijske proizvodnje i u proizvodnju neuključene korisnike. Odnos koji postoji unutar te nove podjele, između vlasnika i »razvlaštenih« u sferi informacijske i komunikacijske okoline trebao bi biti, barem u socijalističkom društvu, predmet najvažnijeg društvenog i znanstvenog interesa. Opasna »potrošnja bez razmjene«, na koju je već upozorio R. Arnheim, predstavlja vrlo složen društveni problem. Ali to stanje pogoršava i činjenica što se ništa u nas ne mijenja na samom izvoru, kod upravljača komunikacijskom proizvodnjom, jer uvažavanje tzv. »prosječna potražnje« nije samo nedemokratski nego i nazadan stav. Takav stav odobrava postojeće, ne otvara mogućnosti nikakva mijenjanja a osim toga on zapravo predstavlja potcjenjivanje samog »masovnog« korisnika iako mu se prividno podređuje.

Što se tiče tog ključnog pojma »prosječnog« korisnika, u sociologijskim su istraživanjima dosad stvorene njegove vrlo razgranate klasifikacije, po društvenim i društveno-kulturnim klasama. Ali kad se u komunikacijsku situaciju pri ispitivanju tipova korisnika uvedu u različite varijable, kao npr. varijable izvedene iz psihologije ličnosti, ipak pri provjeri takvih klasifikacija stalno se iznova nalazimo na nesigurnom tlu neodređenosti. S tim problemima suočavaju se svi oni istraživači koji uz teorijsku refleksiju

pokušavaju i provjeravati teorijske modele u komunikacijskoj praksi. Tako je na primjer Pierre Schaeffer u svom radu došao do uvjerenja da bi trebalo početi stvarati klasifikaciju široke publike po »mentalnim klasama« a ne po socijalnim ili socio-kulturnim klasama. Na temelju snimljenih retroakcija, tj. neposrednih svjedočanstava, on je pokazao i u svojim seminarima stalno pokazuje, kako je prijem »teških« sadržaja kod »neupućene« publike vrlo dobar a ponekad izvanredan; u slučaju, na primjer, glazbenih emisija taj je prijem ponekad neposredniji i bogatiji negoli kod »upućene« publike iz koncertne dvorane. Što se tiče televizije, najveći nesporazum i najveći problem koji se pojavio u vrednovanju publike jest po mišljenju P. Schaeffera u tome, što se publika i njezina reagiranja uvijek ispituju na temelju postojećeg televizijskog programa. Na taj način korisnik je ograničen u svojim procjenama, on se može osloniti samo na ono što mu televizija pruža pa je time već unaprijed u svom ponašanju kondicioniran, da ne kažem manipuliran. Kako se taj krug zatvara, može se dobro vidjeti kad se u nekim našim emisijama dovode na ekran gledaoci, tj. publika i kad se s njom vodi razgovor o pojedinim serijama (tako na primjer razgovor o »Gradiću Pejtonu«). Predmet o kom se raspravlja, sadržaj i način postavljanja pitanja tad zorno pokazuju kako se oko korisnika steže taj odrazni обруч i kako je on onemogućen da se iz njega probije kritičkim ponašanjem na bilo kojoj opazljivoj ili kognitivnoj razini. A što se tiče poznate dileme, tj. pitanja što raditi, da li zadovoljavati ukuse publike ili putem televizije vršiti kulturnu misiju, Pierre Schaeffer je u svom izvještaju u okviru Service de la Recherche de l'O.R.T.F. još 1967. godine istakao da takvo postavljanje pitanja predstavlja lažnu dilemu. Po njegovu mišljenju oba su puta čorsokaci; odnos između televizije i publike, što se tiče kulture, ne može se svesti na jednostavno zadovoljavanje potreba po načelu kupnja—prodaja. Taj je odnos »apprentissage et participation«, kaže Pierre Schaeffer; to znači to je takav interakcijski odnos u kom se provodi naukovanje (učenje) i uspostavlja se sudjelovanje. Takav koncept uloge televizije kao i iskustva koja stječemo u neposrednoj praksi dovoljan su razlog za preispitivanje svih dosad utvrđenih tipova korisnika po socio-kulturnim klasama; držim da bi takav postupak doveo i do potpune revalorizacije »prosječnog«, tj. »masovnog« korisnika. Jer općenito prihvaćeno stajalište o »prosječnom« korisniku opovrgavaju sami takvi korisnici na jednom drugom području, ne tako udaljenom od televizijskog. To je područje čiste estetske komunikacije prisutne u onim ostvarenjima današnje umjetnosti koja su usmjerena na neposrednu aktivizaciju

gledaoca i koja su procesna i otvorena preobražajima. Pri susretu s takvim djelima neupućena se publika ponaša mnogo otvorenije i aktivnije negoli ona koja se naziva upućenom. Do tog zaključka može se doći promatra li se ponašanje korisnika, naročito u environmentalnim tvorevinama koje su izvedene s miješanim medijima. Kad neupućen i »prosječan« korisnik ulazi u takav procesan, promjenljiv i preobražajima otvoren prostor, on bez ikakvih zapreka slijedi ponuđen izazov, neposredno se prepušta igri iznenađenja, odmah prihvaća sudjelovanje i brzo otkriva kako sam može utjecati na ono što se oko njega zbiva. Ukratko on neposredno uočava kako postaje nosilac događajnosti i kako može mijenjati, obogaćivati i personalizirati ono što se oko njega stvara. Za razliku od tog mnogi se »upućeni« korisnici teže snalaze ili pak jednostavno odbijaju svako sudjelovanje uvjereni da su uvriježeni i na djelima prošlosti izgrađeni koncepti o umjetničkom, kao i iz njih izvedeni vrijednosni kriteriji, nepromjenljivi i vječni. Ta zatvorenost prema novoj vrsti estetske komunikacije i ta nemoć u prihvaćanju sudjelovanja u većoj mjeri se javlja i kod profesionalnih tumača umjetnosti negoli kod »široke« publike. Zanimljivo je također da su u suočenju s problemom velikog broja i projektanti makrourbanih struktura (tako Y. Friedmann) u svojim istraživanjima došli do uvjerenja da kategorija »prosječnog« korisnika naprosto ne postoji, da je takav korisnik nepoznat i da, bude li se i nadalje oslanjali na tu apstrakciju, nikad neće moći zadovoljiti posebne potrebe nijednog korisnika. Na temelju dosad promatranih reagiranja »široke« publike pri novoj vrsti ostvarenja plastičke umjetnosti, kao i u primjeru otvorenih i fleksibilnih mikromodela budućih makrourbanih struktura, može se zaključiti da smo na području estetske komunikacije došli u posjed takvih sredstava i takvih responzivnih prijenosnika poruka pomoću kojih je moguće izravno uspostavljati aktivne međudnose između izvora i odredišta, između pošiljaoca i primaoca poruke. Potreban povezujući kod pri tom osigurava samo sredstvo, kanal, njegova komunikacijska persuazivnost i otvorenost, a ne razina »sadržaja« poruke, ono što je u njoj opće poznato i za »široku« publiku prihvatljivo. Uspostavljanje »veze« između nivoa emisije i nivoa recepcije započinje pri tom s neposrednim reagiranjem primaoca, s njegovim uključivanjem. *Responzivna komunikacijska okolina* stvorena na kanalu (ili kanalima pomoću kojih se odvija prijenos) izaziva sudjelovanje, ona omogućuje oslobodanje i razvijanje sustvaralačkog ponašanja. Mnogo puta su autori takvih novih sredstava iznenađeni očitovanjem čovjekove invencije, njegovim sakrivenim i dosad

potcjenjivanim stvaralačkim mogućnostima. Polazeći od uvjerenja da je umjetnost potrebno demokratizirati i socijalizirati, stvaratelji takvih novih medija estetske komunikacije ni u kom slučaju ne snižavaju razinu sadržaja, razinu poruke na samom izvoru; kao istinski stvaraoci i otkrivači oni nisu zarobljeni konceptom prilagođavanja. Oni istražuju i pronalaze načine putem kojih se stvara takva komunikacijska okolina koja čovjeku omogućuje da izmjeni svoju ulogu: da umjesto pasivnog promatrača postane aktivni sudionik svijestan svojih stvaralačkih mogućnosti. Te važne promjene pokazuju kako se na »elitarnom« području umjetnosti počinju razvijati demokratski i napredni komunikacijski modeli koji bi mogli poslužiti kao usmjerujući primjer masovnim medijima i »masovnoj« kulturi, u kojoj se još uvijek prakticiraju nedemokratski i nazadni modaliteti komunikacije. Istina je, u televizijskoj proizvodnji zasad još ne možemo ostvariti one vrste i mogućnosti participacije koje danas postoje u estetskim medijima; ubrzani razvoj televizijske tehnologije tek ih nagovještava. Ali u današnjoj situaciji zaboravlja se često i to da je televizijski medij po svojoj prirodi takav medij koji djeluje trenutno, neposredno i uvjerljivo; da kao i svaka druga procesna, kinetička i prostorno-vremenska komunikacija temeljena na mijenjanju i preobražavanju i televizija omogućuje prijenos »teških« sadržaja na najlakši način. Toliko više što ona raspolaže mješanim jezicima, što se služi i mimetičkom slikovnošću koja je najizravniji i najuspješniji sprovodnik iz poznatog u nepoznato, iz neposredno osjetilnog u sferu kognitivnog. Pa kad bi se ta medijska posebnost uvela kao određujući činilac u ispitivanje i stvaranje komunikacijskog procesa emisije i recepcije, tada bi se kategorizacija »lakih« i »teških« sadržaja kao i uvriježena predrasuda o »prosječnom« korisniku morala odbaciti.

Zanemareno sredstvo

Ali na potrebu mijenjanja stava prema tzv. »širokoj« publici ne ukazuju samo primjeri s područja estetske komunikacije, na to nas navode i reagiranja publike na naše televizijske emisije, mnoge primjedbe koje, ne znam zbog čega, ne dopiru do onih koji su za programe i odgovorni. Iz mnoštva takvih primjedbi, nasu-mce zabilježenih, može se zaključiti slijedeće: da televizijski korisnici, i to oni iz »široke« publike, mnogo puta točno uočavaju koja su osnovna svojstva televizijskog medija. Tako na primjer veliko zanimanje koje su izazvale kao i dobar prijem (naročito prvih) emisija

»Malih noćnih razgovora« nije uvjetovan prisustvom »lakih sadržaja« nego prije svega načinom kako se prenose i »laksi« i »teški« sadržaji. Uspješno posredovanje postignuto je ispravnim televizičnim ponašanjem trojice voditelja, njihovom sposobnosti da stvore dojam trenutnosti, neposrednosti i uvjerljivosti, da stvore utisak kao da se radi o izravnom prijenosu razgovornog događanja a ne o unaprijed napravljenom emisiji. Ta neposrednost i prirodnost u ponašanju voditelja, u načinu postavljanja pitanja, u stvaranju akcionog međudodosa voditelja i sugovornika (voditelja koji tu ima ulogu znatizeljne »publike«) učinila je i »teške« sadržaje izvanredno prihvatljivim i komunikacijski djelotvornim. Naknadno prepričavanje i kritičko tumačenje, na primjer, razgovora vođenih s ponekim znanstvenim radnicima u nekim od tih emisija pokazalo je kako je ta inače podosta potcjenjivana publika sposobna da reagira i na razini kritičke refleksije, i to ne samo na ono što je rečeno nego i na to kako je nešto rečeno. Ne bi trebalo zaboraviti da je baš tzv. »široka« publika i drugim vrstama (napose slikovnih) masovnih medija osposobljena za neposredno razumijevanje audiovizualnog i miješanog jezika, da ona nije opterećena predrasudama stvorenim u elitarnoj kulturi verbalnog medija. Takva se publika s lakoćom uključuje u sve ono što se putem video-kanala stvara kao komunikacijska okolina. To su neposredni, nekontrolirani i slučajni iskazi koji se prenose putem »bezglasnih« jezika, a njima i tako saobraćamo u svakodnevnom životu. No oni su još k tome pojačani i istaknuti ekranskom komunikacijom. I u tom smislu emisije »Malih noćnih razgovora« mogu poslužiti kao primjer u nas rijetko ostvarene televizičnosti. Visok posrednički učinak u njima je postignut upravo prirodnom i neposrednom upotrebom takvih »bezglasnih« jezika. Uvjerljivost i sugestivnost razgovornog toka ne odražava se samo glasovnom prisnošću i intonacijskim izmjenama (uspit spomenimo da svaki od voditelja ima i vlastitu intonacijsku »dramaturgiju« koju je vrlo zanimljivo pratiti). Djelotvornost razgovornog događaja ostvaruje i ona interakcija koja se u ponašanju dvaju sugovornika odvija u video-polju: gestom lica, pogledom, nekom kretnjom, promjenom položaja tijela, pomakom u prostoru. Kad nastaje slučajna stanka ili zastoj u govoru, tad takav bezglasni govor uvodi napetostne odnose, on otkriva, upozorava na govorom neiskazan sadržaj, unosi nepredviđeno. I u tome svaki od triju voditelja (u najuspjelijim razgovornim seansama) razvija zasebnu vizualnu dramaturgiju koja proizlazi iz vlastitog, i na ekranu prisutnog individualnog ponašanja. No oni također izazivaju i

ponekad pospješuju prirodno ponašanje i kod svojih sugovornika. Ta razina televizičnosti postiže se kojiput i u nekim drugim emisijama, ali se ne može reći da je takva praksa proširena u našoj televizijskoj proizvodnji. Naprotiv, najčešće i najoštrije kritike publike mogu se čuti u vezi s najslušanijom emisijom vijesti. One se mogu svesti na slijedeće primjedbe: u emisiji vijesti vlada prilična oskudica u stvarnim obavijestima, napose onima koje se izravno prenose vdeo-kanalom. Nadalje te se obavijesti ne odašilju neposredno i bez zastoja, jer smetnje pri tom stvara ne samo monotona čitačka tehnika nego i ukočeno, izvještačeno i neprirодно držanje čitača-spikera. Zanimljivo je da publika odmah uočava i razlike koje postoje između neprirodnog, ukočenog i pseudodostojanstvenog ponašanja profesionalnih TV govornika, komentatora i intervjuera i neposrednog, prirodnog i stoga komunikacijski djelotvornog ponašanja neprofesionalnih voditelja i komentatora koji se prigodno pojavljuju na ekranu (tako na primjer, poznatog stručnjaka za svemirske letove koji se kao voditelj emisije javlja na zagrebačkoj televiziji). Takve i mnoge druge primjedbe publike mogle bi nas navesti i na tvrdnju da je svijest o svojstvima televizijskog sredstva mnogo prisutnija kod publike negoli kod onih koji su vlasnici tog sredstva, koji njime upravljaju i vrše komunikacijsku proizvodnju.

Ne može se naime sa sigurnošću tvrditi da je većina naših emisija stvarana na temelju usvojenih spoznaja o posebnostima televizijskog medija ni na osnovu dobrog poznavanja mogućnosti njegova djelovanja i djelotvornog posredovanja. Istraživanje Ive Škarića »Televizijska od sintetičkog govora do razgovora« pokazuje kako na audio-kanalu još uvijek nije postignuta usklađenost s televizijskim sredstvom. Naši spikeri (i mnogi profesionalni TV komentatori) nisu samo tehničari-čitači koji čitaju tekstove koji su zamišljeni ne za govor nego za pismovni medij, kao što je utvrdio Ivo Škarić; oni se isto tako suprotstavljaju sredstvu na vdeo-kanalu, i to u drugim vrstama »govora« facijalnom, gestovnom, odnosno kinezijskom, a njima se također saopćavaju neke poruke, i što je još važnije oni utječu na stvaranje prikladne ili neprikladne komunikacijske okoline. Jer govornik koji se pojavljuje na ekranu postaje sastavni dio tog kanala, on je važan činilac u procesu saopćavanja, pa o njegovu ponašanju, koje ekranska komunikacija ističe, ovisi i prijem, tj. djelotvornost neke poruke. Odsustvo prirodnog i neposrednog ponašanja, strah od grešaka i slučajnosti doveo je do stvaranja stereotipnog ponašanja TV govornika koje publi-

ka naziva stilom »lažne dostojanstvenosti i otmjerenosti«. (Taj »stil« vjerojatno je nametnut izvjesnim pravilima o ponašanju, jer u protivnom bi TV spikeri i govornici vjerojatno i sami došli do tog kako se valja na ekranu ponašati). Ta ukočenost i jedmoličnost stvara na ekranu od živih ljudskih bića stereotipizirane likove iz kojih je isključen faktor neposredne osobnosti, lične različitosti kao i širok raspon varijabli koji iz tog proizlazi. I to ne samo s obzirom na osobu spikera ili komentatora nego s obzirom i na ono što je saopćavano, što predstavlja poruku. A ipak, osnovno je svojstvo televizijskog medija neposrednost, uvjerljivost, izravnost i trenutnost, a to bi trebalo doći do izražaja i u ponašanju onih koji su (naročito u emisijama vijesti ili u komentarima aktualnih događaja) jednim dijelom nosioci procesa saopćavanja.

Iako se televizija prilično razlikuje od kinematografskog medija, upravo je film razvio u »širokoj« publici veliku osjetljivost za »bezglasne jezike« koje televizija podosta zapušta. Kao što smo istakli, svaki se čovjek njima služi u neposrednoj životnoj stvarnosti, tako u face-to-face komunikaciji, pa s lakoćom uočava razlike i značenja poruka kodiranih ne samo putem govorne intonacije nego i u izrazu lica, u gesti ruku, u držanju i položaju tijela. Kad se u televizijskoj komunikaciji isključe ili do stereotipa »pročiste« takvi »bezglasni« jezici, tad na video-kanalu nastaju smetnje u »protoku« obavijesti (koliko puta skidamo pogled sa ekrana da ne vidimo govornika) tada se poruka osiromašuje, a ponekad i mijenja ili oštećuje u svom sadržaju.

Kako je video-kanal onaj kanal na kom se može najizravnije posredovati, i kako na njemu baš »bezglasni« jezici mogu postati djelotvorni činioци u prijenosu, to jest pri komunikacijskoj obradi poruke, tom bi području valjalo posvetiti posebnu pažnju. Pri tom bi nam mogla poslužiti ne samo neposredna, empirijska nego i znanstvena iskustva. Danas se već razvijaju zasebne znanstvene discipline koje proučavaju područja facijalnog, gestovnog, i općenito kinezijskog jezika i otkrivaju njihovu ulogu i izvanredan značaj u međuljudskom saobraćanju. Tako je na primjer antropolog E. T. Hall pokazao da se u načinu kako se pojedine etničke ili društvene grupe u svakodnevnom životu služe neverbalnim jezicima (tako jezikom prostora i vremena), mogu identificirati komunikacijski sistemi koji ujedno otkrivaju i različite kulturne sisteme.³⁾ Kako su neverbal-

³⁾ E. T. Hall, *The Silent Language*, 1959, Fawcett World Library, New York 1969.

ni jezici manje svijesno manipulirani i mnogo manje podložni distorzijama negoli verbalan jezik, njima se često, prema mišljenju stručnjaka, mnogo jasnije i sugestivnije saopćavaju poruke; štoviše, istraživanja u kinezijskoj signalistici pokazuju da se takvim neverbalnim jezikom izražavaju i skriveni podsvijesni sadržaji. Komunikolog i istraživač facijalnog jezika R. Harrison pokušao je utvrditi rječnik i sintaksu slikovnog koda u facijalnoj komunikaciji, jer po njegovu mišljenju saopćavanje putem izraza lica čini glavni kanal u face-to-face komunikaciji. Kao što Harrison ispravno primjećuje, facijalna komunikacija u kontekstu verbalne poruke stvara metakomunikaciju koja daje upute o tom kako da se tumači ono što je rečeno. Među ostalim on je pokazao koliku ima važnost »facijalni intervju« (the facial interview) i općenito neverbalna komunikacija u suvremenom žurnalizmu.⁴⁾

Televizija pak predstavlja danas najmasovniji žurnalizam koji obuhvaća stalno rastući broj onih koji »čitaju« slikom. Kad se putem video-kanala odvija face-to-face komunikacija, kad nam se izravno s ekrana obraća govornik koji isključuje ili umrtvljuje »bezglasne« jezike, u tom slučaju izostaje metakomunikacija, gube se vizualni komentari, video-obrada verbalne poruke. Tad nastaje ne samo semantičko osiromašivanje poruke nego i poremećivanje komunikacijske okoline. Ako na primjer kod takvih govornika isključimo zvuk i promatramo samo sliku, lako ćemo uočiti odsustvo varijabli u vizualnim kodovima: sve je bezlično, nema promjena ni urazličavanja. Kad o tom govorim, ne mislim da bi trebalo razvijati neku ekspresivnu mimiku ili gestiku (što ekran ne podnosi) nego naprotiv želim istaći da prirodna i neposredna korelacija između verbalnog i neverbalnog jezika mora biti uspostavljena. Kod dobrih televizijskih govornika ona se očituje u minimalnim ali rječitim izmjenama vizualnih signala, u njihovoj individualizaciji u skladu s onim što se govorom saopćava. Krupni plan malog ekrana tad otkriva kako je »bezglasni jezik« sastavni, komplementarni dio govornog jezika i kako se njime nenametljivo provodi dodatna semantizacija poruke, tj. proširuje se i obogaćuje njezin sadržaj. U tom slučaju kažemo da je govornik prislan, uvjerljiv i neposredan, a to tele-

⁴⁾ R. Harrison, *Pictic analysis: toward a vocabulary and syntax for the pictorial code; with research on facial communication*. Ph. Dissertation., Department of Communication, Michigan State University 1964. *Non-verbal Communication in the Gathering and Presenting the News*.

Some implication of recent basic research on facial and pictorial communication Departement of Communication, Michigan State University.

vizijski medij i zahtijeva. Baš zbog tih osnovnih zahtjeva ekranske komunikacije trebalo bi u okviru televizijskih istraživanja naročitu pažnju posvetiti ispitivanju međuodnosa govornog i »bezglasnog jezika«, tj. novom području semilogije ekranskog ponašanja. Ali takvo istraživanje može se provesti samo interdisciplinarnom suradnjom koja u nas još nije razvijena.



DONALD M. KAPLAN

PSIHOPATOLOGIJA GLEDANJA TELEVIZIJE

Od početka pedesetih godina naovamo napisan je veliki broj studija o uticaju komercijalne televizije na život u Americi. To su uglavnom bile ekonomske i sociološke studije o tome kako televizija utiče na potrošnju, na slobodno vreme i kako organizuje porodičnu aktivnost, kako utiče na ponašanje, modu i modne ludosti, kako oblikuje dečje iskustvo. Pa ipak, nisu vršena nikakva klinička istraživanja psihopatologije gledanja televizije, ono što ću za trenutak nazvati »televizijska narkomanija«. Indeks u Američkom priručniku za psihijatriju ne pominje psihopatologiju gledanja televizije, niti je taj problem obrađivan poslednjih dvadeset godina u standardnim stručnim časopisima kao što su Tromesečnik za psihoanalizu, Časopis Američkog udruženja psihoanalitičara, Psihoanalitička proučavanja deteta. Jedino se u pojedinim slučajevima, uz put, pominje gledanje televizije. Pojavio se jedan kratak rad pod naslovom »Opčinjenost televizijom i apatija« u Časopisu za nervna i mentalna obolenja 1954. godine, ali to je bio komentar od stranice i po, u kome nije rečeno ništa više od onog što je navedeno u naslovu. U usmenim prikazima pojedinih slučajeva, u poslednje vreme, sve češće slušam o pacijentima koji provode izuzetno veliki broj časova gledajući televiziju, zanemarujući svoj život, na sličan način kako to čine alkoholičari; ali u tim prikazima prelazi se na druge vidove kliničke slike, jer je neurotično gledanje televizije samo jedna manifestacija šireg nesvesnog neurotičnog konflikta.

U ovoj studiji ja bih se zadržao na psihologiji tog stanja opčinjenosti televizijom. Pošto proučavanje psiholoških simptoma osvetljava i takozvano normalno ponašanje, to će nam širenje TV-narkomanije nešto više reći i o odnosu šire

javnosti prema komercijalnoj domaćoj televiziji. Možda ćemo uz put i nešto više saznati o samom medijumu televizije.

Ponašanje koje je tipično za simptom, nije naročito neobično. Kod simptomatičnog gledanja televizije, pacijent — obično usamljen — gleda upaljen televizijski ekran a ne neke određene programe, veoma dugo protiv svoje volje. Njegovo gledanje televizije nadjačava njegovu nameru da obavi čak obične poslove kao što su odgovaranje na pisma ili telefonske pozive. Slično se dešava i sa njegovom namerom da spava u određeno vreme. Ne postoji ni jedan dovoljno jak unutrašnji motiv koji bi prekinuo takvo ponašanje. Samo nešto što dolazi spolja moglo bi ga prekinuti — kao što su zakazani sastanak, telefonski poziv, itd. Inače, takvo se ponašanje završava snom. Pri detaljnijem proučavanju mogu se otkriti i sekundarni simptomi. Kod nekih pacijenata neurotično gledanje televizije praćeno je nletima osećanja krivice i anksioznosti. Kod drugih, povećana je konzumacija hrane, cigareta i alkohola; rekao bih da postoji visoka korelacija između ovog simptoma i povećanja telesne težine. Kod ostalih, nailazimo na stanja tuposti, osećanja dezorijentisanosti i nerealnosti.

Kao i kod svake druge »zavisnosti«¹, zbog povlačenja u sebe i zanemarivanja okoline, neurotično gledanje televizije počinje da potkopava pacijentovu prilagođenost sredini. Jedan moj kolega nedavno je prikazao slučaj pacijenta koji je morbidno zaokupljen televizijom. Pacijent je pričao kako mu je prešlo u naviku da gleda vesti u 23h sa kauča u dnevnoj sobi i da posle nastavi da gleda televiziju satima, pošto mu je žena već odavno legla. Pacijent je više voleo da zaspri na kauču između tri i četiri sata ujutru. Sledećeg jutra žena bi ga nalazila kako čvrsto spava, potpuno obučen, pred televizorom još uvek uključenim. To se dešavalo bukvalno svake večeri skoro dve godine. Taj simptom uticao je na njegov dnevni program. Sa radom je počinjao sve kasnije i kasnije, tako da je morao da izmišlja svakojake izgovore radi poslovnih prijatelja. Konačno je i žena pokrenula brakorazvodnu parnicu. Nema sumnje da su seksualni sukobi bili uzrok ovakvog manifestovanog ponašanja u odnosu na televiziju (uz put budi rečeno, u prikazu tog slučaja mnogo se više i govorilo o seksualnim sukobima nego o televizijskom simptomu). Najbolji dokaz nesavladivosti ove manifestacije je to, da uprkos rešenosti, pacijent nije mogao da se odrekne gledanja televizije, čak ni pod pretnjom razvoda i neuspeha u poslu.

¹) Pod „zavisnošću“ prevodilac podrazumeva zavisnost od upotrebe ili uzimanja nekog sredstva: tablete, duvan, alkohol. (I ostala objašnjenja u fusnotama su prevodićeva.)

Drugi pacijent, 38-godišnja neudata žena zaposlena u vlastitom uredništvu, upalila bi televizor čim se probudi i buljila u njega do predveče, okružena praznim konzervama piva i sudovima koji bi se nakupili za nedelju dana. Uz herojske napore uspela bi da se otrgne od televizora — a da ga ne ugasi — i da u krizi i očajanju obavi minimum produktivnog rada. Konačno bi zaspala ispred televizora. Mada ne želim da ulazim u detalje, rekao bih da je ovaj pacijent bio na putu kliničke depresije baš usled tog stalnog odvajanja i ponovnog vezivanja za jedan primitivan predmet — u ovom slučaju televizijski aparat. I u ovom slučaju potpuno je nevažno koje su emisije na programu.

Trebalo bi sam simptom dijagnostički odrediti, jer možemo više saznati o samom simptomu na osnovu onoga što se zna o kategoriji kojoj pripada. Ponašanje ova dva pacijenta liči na ponašanje kod kompulsivne neuroze², pa ipak, ima značajnih razlika između ova dva ponašanja. Pre svega, prisilno obavljene radnje su svesne i planske, zatim olakšano je izvršenje namere i ostvarenje cilja. Osoba koja ima kompulsivnu potrebu za pranjem ruku na primer, ne može da učini ništa pre nego što opere ruke. Izvršenje prisilne radnje dovodi do rasterećenja i popuštanja unutarnje napetosti, posle čega je osoba sposobna da obavlja posao koji je naumila. Prisila je prethodnica određenom zadatku.

Televizijski simptom nije ni oblik zavisnosti. Zavisnost, po pravilu, počinje uživanjem u nečemu, s tim da se vremenom razvija zavisnost koja postaje uslov egzistencije. Pušač se, na primer, oseća normalno ako puši. Apstinencija, u svim slučajevima kada se razvije zavisnost, dovodi do telesnih i psihičkih tegoba koje se mogu umanjiti ponovnim uzimanjem sredstva. To važi i kod upotrebe amfetamina, alkohola i heroina: zavisnost od sredstva oštećuje opštu sposobnost za izvršavanje zadataka — iz više razloga, uključujući i umanjenu motivisanost — a ipak se pojedinac nada suprotnom. Kod neurotičnog gledaoca televizije to nije slučaj, jer on zna da njegovo ponašanje odlaže a ne olakšava akciju.

Simptomatsko gledanje televizije je po kategoriji srodno kompulzijama i zavisnostima, ali ipak među njima postoji bitna razlika. Ova kategorija naziva se poremećaj impulsa, ili još tačnije, pasivno-impulsivno, za razliku od pasivno-submisivnog ponašanja. Pasivno-impulsivno ponašanje znači predati se unutrašnjem iskušenju (a ne spoljnjem pritisku kao kod pasivno-submisivnog ponašanja). To prepuštanje doživ-

²) Prisilna (kompulsivna) neuroza — prisilno izvršenje radnje, koje se obavlja ili bez ili suprotno volji osobe koja je izvršava.

ljava se kao suprotstavljanje vlastitoj volji. Za dijagnozu nije važna sama aktivnost već subjektivni doživljaj te aktivnosti. Pasivni impuls izvršava se protiv vlastitih namera i odudara od vlastitih stremljenja i ciljeva. Kod ovog doživljaja sloma volje, pasivno-impulsivno ponašanje razlikuje se od igre, razonode i opuštanja, koji također nisu orijentisani ka nekom cilju, ali koji ne uključuju sukob namera. Impulsivnost nije napuštanje ciljeva; to je paraliza volje da se oni ostvare.

Štaviše, ova vrsta impulsa o kojem mi govorimo nema za cilj uživanje koliko popuštanje napetosti. Često su ti motivi — uživanje i popuštanje napetosti — pomešani kao kod impulsivnog kockanja, seksualne perverzности i narcomanije. Kod pasivno-impulsivnog gledanja televizije, međutim, prevashodan je motiv popuštanja napetosti a ne motiv uživanja. Niko nije otkrio da ima posebnog uživanja kod impulsivnog gledanja televizije, već samo da postoji smanjenje napetosti sa povremenom anksioznošću koja prati ono šta se dešava. Napetost potiče iz sredine koja pritiska svojim očekivanjima; olakšanje se nalazi u izbegavanju koje pruža gledanje. Kao da se očekivanja sredine odlažu pacijentovom potpunom nedostupnošću, ne samo u smislu određene usamljenosti već i potpune degradacije svesnih psihičkih procesa, izazvane delovanjem televizijskog ekrana. Teško je zamisliti ijednu drugu aktivnost koja do te mere anulira svesne psihičke procese — čak i zurenje u prazno omogućuje, štaviše podstiče sanjarenje.

Uticaj televizije na suzbijanje mašte može se videti i kod školske dece i adolescenata koji imaju običaj da rade domaće zadatke ispred televizora. U ovom slučaju televizija čak olakšava koncentraciju, regulišući seksualne fantazije koje odvrćaju pažnju kao i nagone koje one izazivaju; ona funkcioniše slično kao nekada radio kod mladih, tj. kao kočnica mašte. Dečji analitičari uočili su ublažujući uticaj televizije na maštanja predškolske dece. Ketrin Riz (Katherine Rees), izvrstan dečji analitičar koja je ranije radila na »Anna Freud's Hampstead Clinic«, utvrdila je da je za poslednjih deset godina normalna maštovitost dece postajala sve stereotipnija. Gospođica Riz pripisuje osiromašenje u originalnosti dečjih maštarija dugotrajnom izlaganju televizije. Slike se direktno prisvajaju preko vizuelnih stimulusa u maštu, bez one naporene transformacije koja je potrebna kada se slike primaju auditivnim ili pismenim putem.

Izgleda da se ni na jedan drugi medijum ne reaguje takvim saznavnim slepilom kao na televiziji. To dokazuje i činjenica da se veoma ret-

ko slike i događaji, viđeni preko televizije, pojavljuju u snovima ispitanika. (Ovde mislim na pacijente koji nemaju neurotičan odnos prema televiziji, i koji dakle gledaju emisije sa većom kritičnošću i budnošću nego »televizijski impulsi«.) S obzirom na broj časova provedenih uz televizor — a to su časovi pred spavanje — čudno je da ono što se dešava između gledaoca i televizijskog ekrana veoma retko daje materijal za snove. Mada je svakodnevni život osnovni izvor snova, razni mediji mogu biti značajan izvor nesvesnih sukoba u snovima. Filmovi to jesu često, kao i knjige i časopisi. Čak i stripovi bivaju uključeni u snove, u ovom smislu. Ali pacijenti retko povezuju sadržaj televizijskog programa sa svojim snovima. Implikacija toga jeste da televizija kao medijum ne postavlja gledaocu tako reći nikakve zahteve za tumačenjem. Iskustvo stečeno gledanjem većine televizijskih programa retko se poklapa sa bilo čijim ličnim konfliktima. To ne znači da televizija ne zadovoljava psihološke potrebe. Svakaako da ona to čini. Te potrebe, međutim, u vezi su sa oslobađanjem od strukturisanih stimulusa i vraćanjem na nestrukturisano, pre-konfliktno stanje. Televizija se uvlači u nervni sistem sa minimumom aktivne korespondencije između subjekta i objekta.

Teško je reći kako televizija zadovoljava ove potrebe bolje od filmova. Ja pravim poređenje sa filmom stoga što se televizija kao medijum često izjednačuje sa flimom jer su oba audiovizuelna; međutim, psihološki to su sasvim različiti mediji. Svakako da sredina u kojoj se gleda televizija doprinosi regresivnim reakcijama. Odlazak u bioskop, još uvek, jeste društveni događaj. Stalno prekidanje televizijskog programa reklamama³ stvara jedan ritam, jednu predvidljivost koje nema u bioskopu. Ali ono što bih ja rekao da je najvažnije — a to naglašava Džonatan Miler (Jonathan Miller; *The New York Review of Books*, 7. oktobar, 1971) — jeste specifičan tehnički problem televizije, što ona mora da registruje slike na nekih 500 elektronski osetljivih linija koje sačinjavaju površinu cevi. Ovakva elektronika ozbiljno ograničava ono što se može projicirati. Mali predmeti i predmeti na velikoj udaljenosti biće prikazani malim brojem linija, pa će otuda biti toliko nejasni da se neće moći prepoznati.

Bioskopski ekran, međutim, prima slike putem emulzionog procesa, pa može verno da prikaže, na primer, konja i jahača kako se kreću na udaljenom horizontu, a to je nešto što se ne može prikazati na televizijskom ekranu. Televizija je ograničena na krupne predmete i male uglove, tj. na gro-plan: velike glave, natrpane

³ Misli se na američki TV-program.

slike, skućene kretnje, — samo jedan pogrešan korak i izvođač ispada iz kadra. Iz tih razloga, filmovi toliko gube kada se prikazuju na televiziji. Iz tih istih razloga osnovni televizijski metodi su razgovori u gro-planu, statična komedija, i kamerna melodrama. Spektakli, priroda i ples, nikada ne uspeavaju na televiziji.

Sem ukoliko se ne razvije neka nova tehnologija koja bi znatno povećala tih 500 linija, televizijski medijum mora i dalje sve da smanjuje prema opsegu svojih kamera na jednoličnost koja sada preovlađuje. (Tehnički razvitak bio je usmeren na razvitak televizije u boji, koja ne doprinosi oslobađanju medijuma vizuelnih ograničenja.) Kada neko upita »Šta radiš?« — odgovor će pre biti »Gledam televiziju« nego »Gledam šou Doris Dej«. Znam da pacijenti, ležeći na otomanu kod psihijatra i nastojeći detaljno da opišu šta su radili, skoro nikad ne imenuju televizijske emisije koje su gledali prethodnog dana. Njima kao da se čini dovoljnim da kažu da su gledali televiziju nekoliko sati, kao da to samo po sebi označava određenu aktivnost i doživljaj. Šta god da broj televizijskih pretplatnika predstavlja, on svakako nije mera kognitivne aktivnosti.

Upotrebljavam reč kognitivno u njenom običnom značenju, u kome označava proces saznanja koji obuhvata svest i sud. Nisu svi procesi saznanja kognitivni. Postoje vidovi saznanja koji su visceralni, ili su sublimni ili intuitivni — vidovi saznanja koji manje-više isključuju svest i sud. Ali kognitivna aktivnost je jedini način uspostavljanja i potvrđivanja osećanja realnosti. (Ja ne mislim na shvatanje šta je to realnost; to je filozofija. Mislim na osećanje realnosti koje je psihološko.) To je zbog delovanja procesa vrednovanja, što ćemo kasnije videti. Ono što je u ovom trenutku važno, jeste da televiziju učini tako popularnom aktivnošću u slobodnom vremenu baš to što joj se gledalac može prepustiti bez veće kognitivne aktivnosti, što mu omogućuje najlakše opuštanje od osećanja realnosti. Alternativa osećanju realnosti nije uvek osećanje nerealnosti, ali, kao što sam već pomenuo, ima pacijenata kojima se poremetilo osećanje realnosti posle dugotrajnog, simptomatskog prepuštanja televiziji.

Ova specifična mogućnost oslobađanja od kognitivnih aktivnosti čini televiziju, više od bilo kojeg drugog medija, pogodnom za formiranje simptoma koji sam počeo da nazivam *drogiranošć televizijom*. Međutim, treba nešto više reći o impulsivnosti kojom televizija može lako da uzvratiti. Impulsi se ne smišljaju unapred, i odsustvo predumišljaja kod ovakvog ponašanja je ono što ublažava osećanje krivice i dozvoljava *grehe*

i protiv naređenja vlastite savesti. *Kriv sam ali bez predumišljaja* je vrlo ubedljiva tvrdnja, koja ublažava inače vrlo strogu savest. Da bi obezbedio to »bez predumišljaja«, čovek mora da se preda impulsima brzo i bez svesne odluke, u trenutku dok poriče sve »ono tamo«. To čini veliki deo iskustva impulsivnog televizijskog gledaoca. Koliko god on redovno gledao televiziju, uvek će na isti način opisati početak tog impulsivnog čina: Zaista nisam imao nameru da gledam išta više od vesti; uključio sam aparat samo za trenutak, i pre nego što sam shvatio... itd. Donošenje odluke o gledanju televizije mnogo je jednostavnije nego privajanje stvari jednom kleptomanu. Kao medijum, televizija je idealna po tome kako odgovara i kako malo daje otpora ovakvoj impulsivnosti.

Iako različite impulsivne aktivnosti imaju neke zajedničke osobine — na koje sam ukazao: slom volje, paralisnost namere, nedostatak *predumišljaja*, one se međusobno i razlikuju po svom podsvesnom značaju. Impulsivno kockanje, na primer, izraz je podsvesnih nagona za masturbiranjem, dok izvesne seksualne aberacije, kao što je fetišizam, regulišu podsvesna strahovanja o telesnom integritetu. Televizijska impulsivna aktivnost, koliko ja mogu da shvatim, umiruje primitivnu anksioznost od odvajanja, stvarajući ponovno vezu sa ranim predstavama majke. Ja ovo zaključujem na osnovu mirnoće ponašanja i njegovog pasivnog hipnotičkog kvaliteta. Uporedite ovo ponašanje sa uzbuđenjima i velikim rizicima kockanja ili seksa. Gledanje televizije nije čak ni voajerističko: na ekranu se nikad ne može videti nešto pornografsko. Štaviše, homogenost televizijskog programa, ulivanje jedne emisije u drugu, stvara doživljaj opijanja.

Pored ovih fenomenoloških razloga, ima još jedan koji me navodi na zaključak da ovakvo doživljavanje televizije predstavlja vraćanje na stanje pre odvajanja od majke. Vraćam se ponovo ideji o saznanju i osećanju realnosti, i još konkretnije, psihoanalitičkoj teoriji o razvoju rasuđivanja. Moć rasuđivanja počinje da se javlja dosta rano, sa rudimentarnom sposobnošću razlikovanja onoga što se nalazi u nama od onoga što je izvan nas. Naša prvobitna iskustva postojanja sastoje se isključivo od registrovanja nadražaja i zahteva tela. Pošto nema razlike između unutarnjeg i spoljnog, ne postoji ni mogućnost za psihološku interakciju sa sredinom. Dojka se doživljava kao produžetak odojčevog apetita. U toj fazi kaže se da je odojče integrisano sa dojkom. Doživljaj postojanja ne uključuje ideju o svesti.

Rasuđivanje počinje kada shvatimo da se lični apetit ne nadovezuje na ono što ga zadovoljava.

Postoji ono što je unutra (apetit) i ono što je spolja (mleko), i to su odvojena carstva. Kao posledica ovakvih primitivnih saznanja, rađa se osećanje odvojenosti od sredine i sposobnost interakcije sa sredinom bilo ljudskom bilo neljudskom. Saznanje počiva na ontogenezi razlikovanja subjekta od objekta, koje počinje sa psihološkim odvajanjem od majke i poimanjem majke kao osobe za sebe.

Sazrevanje nervnog sistema odvija se paralelno sa psihološkim razvojem. Ako funkcionalni odnos između korteksa i subkorteksa⁴⁾ predstavimo kao odnos između viših interpretativnih funkcija (cortex) i nadražaja za koje je potrebno tumačenje (subcortex), mogli bismo doći do zaključka da je podela koja će zahtevati sve veću integraciju prisutna čak i u strukturi nervnog sistema. Ta podela između aktivnosti u mozgu koja tumači i koja je tumačena, nije prisutna pri rođenju, već sazreva tokom detinjstva. Ja uzimam ovaj primer da bih naglasio koliko je za osećanje realnosti važna podela funkcija i podela domena unutarnjeg i spoljnog, apercipije i percipije, interpretativnog i interpretiranog.

Izvesne okolnosti, hemijske i druge, mogu privremeno umanjiti podvojenost i opasnost koju ona donosi (opasnosti kao što su alijenacija, muke samouzdržavanja i suočavanje sa znanjem koje predstavlja teret i izaziva traume). Stvarno, sve kulture pružaju mogućnosti da se izbegne odvajanje, putem doživljaja ponovnog spajanja sa oralno-materinskom slikom često preko droga koje utiču na odnos između kortikalne i subkortikalne aktivnosti, ili posredstvom rituala koji obezbeđuju osećanje pripadanja i ispunjenja, a da nije neophodno rešavanje problema. Takve su mogućnosti obično ograničene na specijalne prilike.

U našoj kulturi, televizija pruža takvu mogućnost ali bez ograničenja. Za taj medijum je potrebno toliko malo rasuđivanja i tumačenja da se nikad ne postavlja pitanje unutarnjeg ili spoljnog, da li se prima preko oka, uha ili prosto preko neke varijante usta; iz ovih razloga, doživljavanje pomoću tog medijuma treba svrstati među primitivne oblike doživljavanja, kao što sam ranije već predložio. Isto tako, nije teško videti zašto gledanje televizije može da bude blagodat onima kod kojih tumačenje i sama svest koja iz njih proizlazi izazivaju anksioznost, neposrednu traumu i ličnu krizu.

⁴⁾ Cortex — kora velikog i malog mozga. Subcortex — ostrva sive moždane mase.

Moglo bi se pomisliti da bi velika rasprostranjenost ovog medijuma mogla dovesti do pandemije simptoma na koje se žali moja mala populacija neurotičara. Postoji veći broj studija koje pokazuju da je najpouzdanija varijabla kod epidemija narkomanije jednostavno — pristupačnost droge. Kada bi se morfijum mogao slobodno kupiti preko tezge kao alkohol, drogiranje morfijumom postalo bi pandemija koja bi prelazila preko svih granica.

Da li je dostupnost televizije sa svojim regresivnim uticajem i vraćanjem na stanje pre odvajanja od majke, dovela do pandemije pasivno-impulsivne simptomatologije? Ima znakova da jeste, a meni se čini da je ta pandemija na subkliničkom nivou — tj. postoji, ali se još uvek ne oseća.

Nisam bihejviorista. U principu ja ne postavljam dijagnozu na osnovu ponašanja već prvenstveno na osnovu ličnog doživljavanja koje prati to ponašanje. Kada postavljam pitanje o tome kada televizija prestaje da bude razonoda a postaje neka vrsta morbidnosti — ne mislim na činjenicu, koliko god ona bila sama za sebe ubedljiva, da televizija danas okupira više sati — sa eventualnim izuzetkom sna — od skoro bilo koje druge pojedinačne aktivnosti. Ja u stvari mislim na sve veće osećanje krivice, i čak očajanja zbog uzaludnosti svega toga.

Džojns Mejnard (Joyce Maynard), 18-godišnja bruceškinja sa Univerziteta u Jelu, je u *Sunday Times*-u (23. april, 1972) iznela svoja razmišljanja o razvoju tokom dve decenije. Pominje televiziju: »*Da sam provela za klavirom časove koje sam provela uz televizor, svakog onog popodneva kad sam dolazila kući, posle škole, ja bih sada bila vrstan pijanista. Ili da sam igrala, čitala ili slikala ... Ali umesto toga, ja sam uključivala televizor svakog dana, svih proteklih godina, uvaljivala se u staru zelenu fotelju prepunjenu perjem, sa kesicom prženog krompira pored sebe i šoljom mleka, i suočavala se sa životom i smrću zajedno sa dr Kildare-om ... Kada se sada osvrnem na sva ta popodneva, pokušavam da ubedim sebe da ih nisam protraćila ... Pet hiljada časova moga života otišlo je u ovu kutiju.*« — Obratite pažnju na reči: *Ali umesto toga ja sam uključivala televizor.* Ovo je otkriće pasivne-impulsivnosti. Na drugom mestu gospođica Mejnard nam kaže da su sve emisije bilo koje serije bile iste, a da ih je zbog toga gledala: *dosadno ponavljanje je samo po sebi jedan ritam — ujednačen puls bljeska znaka Koka-kole, Makdonaldovih zlatnih lukova i Hovard Džonsonovih krovova.* Nije bilo ništa što bi se moralo tumačiti. Očigledno da gospođica Mejnard govori u ime veoma velike populacije.

Dokaz o tome kako se doživljava televizija može se naći i na filmu. Filmska scena u kojoj se pojavljuje televizija, odmah nam se predstavlja kao simbol okvira našeg nacionalnog provoda. Takvoj sceni nisu potrebne nikakve ulepšavajuće primedbe, jer se može računati da će filmska publika odmah shvatiti sve patetičke implikacije koje televizija ima za one ličnosti koje je u filmu gledaju. U istom trenutku znamo da su ličnosti koje gledaju televizijski ekran paralisane sazajno i emocionalno, da bi imale pametnija posla, ali da ne mogu sebe da nateraju da ih obavljaju. Oni su osuđeni. Mislim da je i prezir prisutan u našoj reakciji. Preziremo ih zbog njihove slabosti.

Ima i drugih posledica ovakvog stanja stvari. Ranije sam naveo ekstreman slučaj pacijenta čija je žena tražila razvod delimično zbog njezove televizijske navike. Ali ima bezbroj manje ekstremnih slučajeva domaćih nesporazuma zbog toga što jedan partner oseća nedostatak ličnog kontakta sa drugim koji stalno gleda televiziju. Do tih nesporazuma uopšte ne bi došlo kada bi taj isti partner u samoći čitao knjigu, slušao muziku ili čak meditirao. Sukobi oko televizije vrlo često su jasno motivisani bekstvom. Mene je takođe impresionirao prizvuk stida kod ljudi koji priznaju da gledaju televiziju i po dvanaest časova nedeljno. Često pacijenti govore o porastu gledanja televizije, da bi počeli da ukazuju na neki problem koji je do tada bio nepoznat u njihovom životu. Stepem i količina morbidnosti koji okružuju ovaj medijum, zaista je zastrašujući.

Voleo bih da mogu da zaključim nekim preporukama o tome kako se stvari mogu popraviti. Na žalost ne mogu. Problem o kome sam govorio je rasprostranjen, ali, za razliku od mnogih drugih, još nije priznat kao važan. Zagađenje čovekove sredine ima bolje izgleda za rešenje, ako ni zbog čega drugog onda zbog toga što je označen kao krizni problem.

Samo je estetika komercijalne televizije priznata kao nacionalna sramota. Niko ne sumnja u činjenicu da je televizija točenje homogene tekućine. Mada ponekad izazove poneku primedbu, ona nikad nije predmet prave diskusije. Čak ni dnevna štampa, na koju se može računati da će uveličati i najtrivijalnije događaje, nikad nije uspela da probudi stalno interesovanje za televiziju; štampa to prepušta *TV-Vodiču*, koji na do sada objavljenih milion stranica još nije uspeo da štampa ni jedan jedini vredan pasus o tom medijumu. A Savezna komisija za komunikacije već godinama reaguje sa uznemi-

renjem (i na tome se svršava) na pustoš koju su komercijalni programi napravili od televizijskog medijuma.

Televizija je ne samo traćenje vremena već i opasnost. Nema sumnje da bi unapređenje estetske strane televizije smanjilo njenu toksičnost za publiku, jer do morbidne regresije dolazi upravo zbog toga što nema nikakvog sadržaja koji bi angažovao um gledaoca. Međutim, ako se gleda na televiziju iz drugih uglova sem estetskog, medijum kao takav ne može se promeniti; estetika prosto naprosto nije uverljiva osnova za društvenu akciju. Televizija je jednostavno samo industrija, što znači da su njeni osnovni problemi u vezi sa kapitalom, profitom i opstankom. Ja nisam ravnodušan prema planovima sve moćnije Nacionalne Obrazovne Televizije (National Falucation Television) i njenih varijacija. Ali to ne bi ni načelo problem zdravlja o kome sam govorio. Komercijalna televizija bi uvek bila prisutna u svoj svojoj veličini i neodoljivosti. Nijedna industrija koja zarađuje onoliko koliko televizija, ne bi se dobrovoljno odrekla ili izmenila ono što joj donosi novac. Jedino vladine batine dovode do popuštanja uboda kandži te industrije u meso publike, a do takvih batina dolazi samo kada je meso bez sumnje već iskidano. Ideja da je televizija već izderala meso nije se još ni rodila. Na televiziju se gleda danas kao na nešto potpuno bezopasno, kao god što je stanovništvo Engleske devetnaestog veka gledalo na opijum i morfijum koji su se tada stavljali u sirupe za kašalj.

Ja čak nemam ni neki lekarski savet da dam. Prodajte aparat? Koristite ga samo umereno i oprezno? Ja lično imam najmanji mogući Sony-televizor, zaturen na polici među knjigama, u antreu bez stolica. Tako moram da stojim dok gledam poslednju četvrtinu ragbi-utakmice. Nemate pojma koliko malo ima drugih stvari na televiziji za koje vredi stajati.

»Performance«, New York, 1972. 3, 21-29.

(Prevela s engleskog
OLGA BAMBIĆ)

RAZGOVOR U REDAKCIJI

O TELEVIZIJI

U prostorijama redakcije 10. aprila 1973. godine održan je razgovor o problemima televizije. U razgovoru su učestvovali: Aleksandar Antić, Slobodan Canić, Igor Leandrov, Stevan Majstorović, Ilija Moljković, Ranko Munitić, Miloš Nemanjić, Olivera Pavić, Prvoslav Plavšić, Raša Popov, Dušan Radović i dr Tomislav Sedmak. Objavljujemo autorizovane diskusije učesnika:

MILOŠ NEMANJIĆ

Pre nego što dam reč drugu Ranku Munitiću, inicijatoru ovog razgovora — njegova je ideja bila da se povodom teksta Kaplana, koji smo vam poslali, i povodom specijalnog broja »Bita« organizuje ovaj razgovor, — hteo bih kao urednik časopisa »Kultura«, i u ime Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka, da izrazim zadovoljstvo što ste se odazvali našem pozivu, i što ćemo zahvaljujući vašem učešću imati, nadam se, jedan interesantan razgovor.

S druge strane, hteo bih da kažem još nešto. Taj tekst koji smo vam poslali, i koji je bio prvobitni povod, i ovaj specijalni broj časopisa »Bit« određuju našu poziciju. Naime, mi ovaj razgovor ne vodimo zbog nekog antitelevizijskog stava (takav stav je izražen u tekstu Kaplana). U isto vreme, mislim da nema ni potrebe, ni razloga, da se redakcija jednog časopisa koji organizuje razgovor postavi u odbranu nekog medijuma, posebno televizije. Hoću da kažem da je naš stav potpuno otvoren i da želimo da se ovde vodi otvoren razgovor o svim problemima televizije.

Ostaje ipak pitanje tematske usmerenosti razgovora. Namerno nismo hteli kad smo se dogovarali, da ovaj razgovor omeđimo. Međutim, neki od učesnika su postavili pitanje: o čemu ćemo da vodimo razgovor, o kom aspektu problema televizije — da li će to biti uloga televizije u svakodnevnom životu ljudi, uticaj televizije na te ljude, na ponašanja ljudska, itd. Za »Kulturu«, kao časopis, svakako da bi ovaj aspekt bio jedan od najzanimljivijih — aspekt funkcije

televizije. On je interesantniji od onih aspekata koje bih mogao da nazovem usko specijalističkim, koji se odnose na problem jezika televizije, organizacije televizijske službe, itd.

Međutim, vaše je — tako je, uostalom, u pozivu i naznačeno — da odaberete onaj aspekt, s obzirom na priloge u časopisu »Bit«, koji će vama najviše odgovarati da o njemu razgovarate.

Smatram da, kao glavni urednik, ne bih smeo više da uzurpiram vaše vreme, te dajem reč drugu Munitiću, kao voditelju, i vama svima, kao učesnicima.

RANKO MUNITIĆ

Kad smo dobili poslednji broj »Bita«, odnosno, knjigu dr Vere Pintarić-Horvat »Televizija danas«, nama se u redakciji »Kulture« učinilo da bi bilo zanimljivo organizovati jedan širi razgovor na tu temu, i to iz čitavog niza razloga od kojih je Miša već neke spomenuo. Ja ću navesti još nekoliko.

Knjiga »Televizija danas«, sigurno, se pojavljuje kao prva, zaista ozbiljna i stručna rasprava o televiziji na našem jeziku. Kao takva, ona, sigurno, nudi koliko prednosti i otkrića, toliko možda i nedostataka. Važnije je, međutim, da njeno prisustvo nameće razgovor o problemu pisanja, razmišljanja i proučavanja tog medija uopće, proučavanja, naravno, u našoj sredini. U poređenju s filmom, štampom i drugim medijima, nije teško ustanoviti da se baš o televiziji najmanje piše i govori (na stručnom nivou). Ovo je, na neki način, bio formalni alibi za naš sastanak.

Drugo — učinilo nam se da je reč o materijalima koji se nameću kao sasvim određena prolegomena svakom kasnijem, daljnjem istraživanju televizijskog medija, i, pored toga, kao sasvim određeni (po mom mišljenju — veoma visoki) minimum vrednosti koje takvo buduće istraživanje u nas mora posedovati. Utoliko više što se u sredini kojoj pripadamo prečesto s dosta prezira gleda na slične pokušaje: postoji, zaista, teško objašnjiva inertnost na tom planu, čak i izvesni oblici otvorenog animoziteta u odnosu na stručno, argumentovano i slojevito istraživanje televizijskog medija. To se, na vrlo određen način, moglo videti i u izvesnim reagovanjima koja je »Televizija danas« pobudila. Bilo je, naime, mišljenja da je ta knjiga do te mere suhoparna, kabinetska, apstraktna, intelektualistički napisana — da sre-

dini kao što je naša, koja se, ipak, nalazi u prvoj fazi razvitka na planu televizijskog komuniciranja i kreiranja — može samo naškoditi, odnosno, inhibirati je nepotrebnim i suvišnim kompleksima manje vrednosti. Ukratko, govorilo se (a ponegde i pisalo) reč je o studiji koja aktuelnoj situaciji može više štetiti nego koristiti. Bez obzira koliko je (možda nepotrebno ističemo) takav stav netačan, na svoj način, on je veoma karakterističan za naša ustaljena reagovanja: nedostatak izvesnih informacija odnosno odsustvo višeg teoretskog nivoa u raspravljanju pravda se ispraznošću i pomanjkanjem prave potrebe i za informacijama i za nivoom njihovog teorijskog, znanstvenog konstituisanja.

No »Televiziju danas« možemo proglašavati bilo čim samo ne apstrakcijom. Dovoljno je prelistati antološku zbirku materijala da bi se videlo koliko je veoma konkretnih, prisutnih, važnih i nezaobilaznih problema našlo svoje mesto i ekspertizu na tim stranicama. Televizijski jezik, struktura televizijske poruke, dejstvo televizijske komunikacije na gledaoca itd. — zar su apstrakcije, zar su intelektualizirani, izmišljeni problemi?

Na primer, dr Vera Pintarić-Horvat raspravlja u svojoj studiji o veoma slojevitom fenomenu prilagođavanja koji se ustaljuje na našoj televiziji, o fenomenu dakle koji se svesno ili nesvesno nameće gledaocu, pa se, na taj način, svesno ili nesvesno vrši određeni utjecaj na njegov duh, stanje i dispoziciju. Televizija tako postaje, prema (po mom mišljenju ispravnom) uverenju dr Vere Pintarić Horvat — sredstvom zapravo jednog nehotičnog uspavlivanja i otupljivanja, umesto da bude upravo suprotno: sredstvo kreativnog animiranja, sredstvo dijaloga, angažmana, sredstvo za provođenje nečeg što bismo (kao i autor) mogli nazvati kulturnom revolucijom. Ona čak navodi jedan duhovit poredbeni primer: ako, recimo, Amerikanci uspevaju angažiranjem televizije izabrati za predsednika ovog a ne onog kandidata — zašto mi, određenim usmeravanjem i kreativnim intenziviranjem televizijske komunikacije ne bismo mogli doprineti širem podizanju kulturnog nivoa u nas?

Raskorak između televizijske teorije i prakse (ovaj primer to lepo potvrđuje) nije dakle ni izdaleka tako veliki kao što se nekima čini: u stvari, teško je prihvatiti da raskorak uopšte postoji — bez obzira na činjenicu da nam (ne naviklim na nivo teorijskog raspravljanja) ta teorija ponekad može izgledati artificijelna i lišena stvarnog uporišta. Odatle i dvostruko os-

mišljenje odnosno dejstvo »Televizije danas«: bez obzira koliko smo spremni saglasiti se sa rešenjima i problemskim impostacijama iznesenim na njenim stranicama, teško je ne složiti se s neophodnošću onog nivoa u raspravljanju kojeg ta antologija nameće. A to, čak i da je reč isključivo o tome — već je veoma mnogo.

Drugo je pitanje, naravno, koliko tu i takvu teoriju treba još usavršavati, razvijati, produbljivati, koliko je ona zasad neelastična i koliko nedostataka ima: problem se može postaviti i inverzno, pa ustanoviti da je naša televizijska praksa sigurno daleko nepotpunija, siromašnija i kruća. Problem napretka, dakle, jeste i problem sinhronizovanja odnosno usaglašavanja tih dvaju koloseka: nemoguće je delatnost poput televizijske razvijati isključivo na bazi teorije, čak i najsuperiornije, ali, isto tako, njen razvitak ne sme se prepuštati neodgovornim »praktičnim« vrludanjima kakvim baš naš mali ekran zaista obiluje. Ne smatramo, naravno, da smo time izrekli nešto novo i nepoznato: ali nije zgoreg prisetiti se čak i notornih istina pošto razgovori na tu temu prečesto vređaju individualne sujete, privatne ambicije i lične predrasude.

I baš radi toga, kao što reče Miša, mi namerno nismo zadavali nikakvu posebnu temu za ovaj razgovor. Naprosto, čini nam se da bi bilo dragoceno kad bismo svi, ovako — ex abrupto, iz fundusa svog vlastitog razmišljanja, izvukli za ovu priliku stav ili misao koja nam se čini najadekvatnija odnosno najprimerenija celini problema. Nismo dakle ovaj razgovor organizovali da bismo došli do nekog definisanog, jedinstvenog, celovitog i doradenog sistema vrednosti, nikako da bismo probleme zauvek rešili, već, ako hoćete, da bismo ih možda barem načeli na novi način, da bismo ih barem pokušali precizirati i prepoznati kao probleme.

Računamo dakle na spontanost i otvorenost u razgovoru više nego na nešto drugo: nema odatle razloga da odmah ne krenemo, zaista neformalno i neopterećeno. Pa — dokle stignemo!

RAŠA POPOV

Ja bih mogao da iznesem ono što je meni časopis »Bit« dao kao temu za razmišljanje. Naime, baš ovaj prvi autor, Pjer Šefer, je već u tom prvom tekstu napravio jednu finu razliku između *moći prenosa* i *moći predstavljanja*. I mislim da je to ono što bi baš moglo da nas, ovako različite ljude, ujedini oko zajedničke

teme. Baš bih voleo da saznam, recimo, od našeg prijatelja psihijatra o toj moći prenosa, i da li je ona možda jača od predstavljačkih stvari na televiziji — ako on ima neka iskustva ili neke nedoumice u vezi s tim.

Ja bih rekao da je ta moć prenosa, za nas iz Obrazovne redakcije vrlo ozbiljno i bolno pitanje. Naime, kad god smo pokušali da *prenesemo* govornika koji u školi normalno drži predavanje, on se na televiziji pokazao kao suviše rasplnut, kao digresivan, kao ekstenzivan. Međutim, u direktnom kontaktu, na predavanju, taj čovek uvek ovlada publikom. — Zašto? O tome bi drug Sedmak, kao psihijatar, mogao najbolje da nam kaže. — Pre svega, zato što u direktnom predavanju postoji i kontakt očima, prenošenje misli očima, — »hipnotički« jedan odnos, ona sugestivnost. Međutim, čim mi to snimimo, čim kamera dođe kao treće telo, kontakt se preseče. I to se ovde, u časopisu »Bit«, i pomnije na jednom mestu: da ima razlike između difuzije i komunikacije. To je rekao Abraham Moles: »Svjetlosna slika je jednosmjerna«. To je difuzija. Kad se na ekranu pojave čak i neki značajni ljudi, moguća je svaka vrsta nepoštovanja. Znači, tu nema onog hipnotičkog odnosa. A ako smo mi direktno pred jednim predavačem ili govornikom, obično ne možemo ispoljiti nikakve znake nepoštovanja. Ali, pošto je kod difuzije televizijske slike ta jednosmernost uspostavljena, i pošto ljudi u kuhni ili u svojoj sobi, uglavnom mogu da se ponašaju dosta slobodno, onda niko živi ne može da ih spreči, osim tetke, strine, generacijskih tih slojeva, da na najučćeniju glavu ne reaguju s nepoštovanjem.

Evo u poslednjem broju »TV-revije« jedan čitalac kaže da je prvi put video jednog književnika na ekranu, da je on uvek verovao da su književnici velik magovi misli, etičnosti, i svega, — međutim, on sad vidi da je književnik jedan sasvim drukčiji čovek, maltene da nije hipnotizer, da nije čarobnjak, da nije vrač, — i on je razočaran. Očigledno, razgovor sa tim piscem nije imao karakter živog predavanja pa je taj gledalac, sedeći na kauču, verovatno o piscu svojoj porodici govorio raznolike vrste nepoštovanja. A kad je pisca čitao u knjizi, tad nije video čulnu sliku autora, i zato se divio golim, posrednim idejama. Prenos bez TV-predstavljanja ne daje ideje, već čulni lik čoveka i to na posredan način. Umesto posrednih ideja iz knjige, ovde na ekranu se vidi posredna čulnost. *Prenosom*. Zato je nužno ovladati i *predstavljanjem* da bi ljudi preko ekrana mogli da pruže i nešto više od svog baburastog nosa ili buljavih očiju.

Sefer kaže da je televizija svoje najjače trenutke imala, u zapadnom svetu, kad je bilo krunisanje engleske kraljice, — da je tad porasla kupovina televizora. Pomenio je i olimpijade. — Ja lično sam kupio televizor posle Olimpijade u Japanu. To je bio jedan azijski *spetacolo*, veličanstveno sve, — golubovi lete, pa vatra gori, pa stotine hiljada ljudi, sto nacija, uopšte jedna turistička atrakcija — a skoro kao da si prisutan. To jesu bili živi, čulni ljudi na *prenosu*, ali su učestvovali i u *predstavi*! Još nešto: kad god odem na fudbalsku utakmicu, vidim da je to mnogo jače nego kad gledamo takozvani *prenos* fudbalske utakmice. Naime, moja konačna poenta je tu, da je i ta moć prenosa televizije, prenosa događaja, ograničena. Stvarnost je jača od nje, uvek.

Mi smo bili dugo u fazi crno-bele televizije. Moj sin prvi put je otišao na fudbalsku utakmicu, baš u vreme kad smo gledali na ekranu prvenstvo sveta, ono iz Engleske. Ja sam ga tad odveo na utakmicu Crvena zvezda — Bilbao. Lepo jesenje sunčano popodne, zelena trava, crveni dresovi, rozikasti mermer na tribinama — ko parizer, ljudi u čudnovatim šarenim majicama, — i mali mi kaže, kad smo ušli: — Tata, pa ovo je u boji!

Ja ne mislim da će boja, — boja je dobra, ona će sigurno moć prenosa uvećati, ali ne mislim da će ona uspeti da stvori iluziju stvarnosti. — Iako nas ubeđuju da su to najlepše stvari za televiziju, ti prenosi, ja naprotiv tome mislim, da pošto je ta moć prenosa *ipak* ograničena, znači ograničena i kod sportskog, a pogotovu ograničena kada prenosimo intelektualna predavanja — što sam već napred rekao — da bi onda za nas, moć predstavljanja ipak trebalo da bude osnovno pitanje. Jer prenosi nekako stihijski i dolaze, i prolaze, ali moć predstavljanja mislim da je daleko važnija za jedan razgovor.

To sam hteo kao uvodno pitanje, moje nedoumice izvesne, da iznesem.

TOMISLAV SEDMAK

Čini mi se da treba ići od šireg ka užem, od opštih socijalno-psiholoških aspekata televizije kao medijuma. Sigurno je da u određenom stepenu televizija mora da ostane u okvirima već postignute i ostvarene prakse. Na osnovu već postignutog se tek može ići u nadgradnju.

Svaki pokušaj da se prevaziđu potencijali televizijskog medijuma, ili da stvaraoci na tele-

viziji iskoriste medijum suviše ciljano, namećući samo sopstvene predstave i ideje podrazumevajući i sadržaj i način saopštavanja, ostaće bezuspešan. Jer, postoji »ona druga strana«, a to su gledaoci.

Tako se praktična realizacija mora svoditi na relativno usaglašavanje između onoga koji stvara, onoga što je stvoreno i onoga koji to prima. Usaglašavanje se postiže na određenim zajedničkim nivoima, iako je sigurno bolje da to bude na što višem nivou. Ukoliko do ovakvog usaglašavanja ne dođe, nastaje distanca između onih koji stvaraju i onih kojima je to stvaranje namenjeno. Ukoliko je distanca veća, uzajamno neshvatanje na obe strane postaje sve veće, pa time i odbacivanje postaje sve veće. U ovakvom tumačenju postaje mi razumljivija dilema Raše Popova, pošto obrazovna redakcija na televiziji ima i najviše aspiracije, pokušavajući da prenese i složena i vrhunska naučna ostvarenja.

Smatram da je televizija u nas povezana sa pitanjem slobodnog vremena. Međutim, i za svako naše sudelovanje u slobodnom vremenu potrebno je da postoji određeni stepen napetosti, da bi to sudelovanje osmislili i doživljavali kao sopstvenu autentičnu delatnost. Ukoliko nema napetosti onda je naše sudelovanje minimalno, usputno, ili degradirano, bez obzira o kakvoj se emisiji radilo.

Grupno posmatranje televizijskog programa mislim da je u nas još uvek veoma često. Grupa se prema televiziji može odnositi kao prema sredstvu koje im pomaže da poboljšaju komunikaciju među sobom, da bi pojedincima bilo lepše što su zajedno, a ne da bi svako od njih uspostavio isključivo individualni kontakt sa programom. Tako oni u grupi rešavaju pitanje slobodnog vremena i, eventualno, pitanje nedostatka tema. Sigurno je da i u grupnom gledanju postoji skala sudelovanja. U grupi postoje i oni koji bi želeli da se čuti i oni koji stalno nešto komentarišu, pa čak i jedva čekaju da se ugasi televizor da bi mogli da razgovaraju. Iako ovakav način gledanja televizijskog programa ukazuje na smanjeno poštovanje onoga što se prikazuje, ipak ne treba zaboraviti pozitivno socijalno značenje baš ovakvog odnosa prema televiziji kao medijumu, jer se time doprinosi socijalizaciji, a osujećuje se alijenacija, ta velika dilema naše sadašnjosti.

S druge strane, može postojati pojedinac, usamljenik koji gleda televiziju. Pojedinac koji pristupa televiziji sa namerom da gleda određenu emisiju, u određeno vreme, on već una-

pred poseduje takav stepen napetosti i pripremljenosti da se može reći da se u ovakvoj situaciji postiže maksimum televizijske efikasnosti. Gledalac sa svoje strane donosi određeno poštovanje za ono što se prikazuje, čime se u najvećem stepenu gratifikuju ideja i trud stvaralaca. Istovremeno ovakav pristup televiziji prevazilazi, ili predstavlja ekstrem načina kako se shvata i koristi slobodno vreme. U ovakvom susretu se postiže maksimalna osmišljenost svega što je obuhvaćeno fenomenom televizije.

Pojedinac koji posle paljenja televizora ostane za njega prikovan sve dok se na ekranu menjaju neke slike može predstavljati drugi ekstrem u pristupu televiziji. Iako se može reći da je Kaplan (Kaplan, Donald M.: Psihopatologija gledanja televizije) preterao, sigurno je da ovakav posmatrač niti oseća programom uslovljenu napetost, niti sudeluje u tome šta se odigrava. Ovakav gledalac samo produbljuje svoje osećanje praznine i alijenacije.

U ovom slučaju bi bilo idealno, praktično terapijski efikasno, kada bi televizijski program uspeo ovako ekstremnog posmatrača da pokrene sa mrtve tačke prema napetosti, prema doživljaju sopstvene delatnosti, do što potpunijeg sudelovanja u onome što se odigrava u tom vremenu.

Posebno pitanje televizijskog programa je određenost u vremenu i izvesna neponovljivost. To u sebi nosi blage oblike prisile, što je u manjoj ili većoj meri u suprotnosti sa punim doživljajem slobodnog vremena. Da bi se gledala željena emisija, mora se organizovati i vreme. Ukoliko se propusti prilika, praktično se gubi mogućnost da se ta emisija vidi. Po ovome se televizija veoma razlikuje od štampe i bioskopa, gde je veća sloboda u iskorišćavanju vremena. Novine se mogu čitati kada to čitaocu odgovara, u bioskop se može otići posle sat-dva, ili posle dan-dva pa se time u slobodnom vremenu doživljava veći stepen lagodnosti i neobaveznosti.

Televizija postavlja pred gledaoca veliki zahtev organizovanja vremena, što se ne može baš uvek opravdati sadržajem prikazanog programa.

Pretpostavljam da većina gledalaca u nas prihvata televiziju kao sredstvo za komotno i opuštено ispunjavanje svog slobodnog vremena. Takvim opuštanjem se osposobljavaju za sutrašnji rad. S tačke gledišta prosečnog zdravlja ovo je povoljan način prihvatanja televizije. Zbog toga, mislim, ne treba se ljutiti na

gledaoca što se tako komotno odnosi prema televizijskom programu.

Nadam se da će biti prilike da kažem, kasnije, nešto i o primeni psihijatrijskih tema na televiziji.

RAŠA POPOV

Pomenuli ste »rasejanu pažnju« gledalaca. Da li to znači da ako gledaocu koji ima »rasejanu pažnju«, napravimo programe gde su sve strašno važne činjenice naređane jedna za drugom, velikom brzinom, — da u stvari takvi programi koji bi mogli dobiti ocenu da su jako naučni, jako intenzivni i »visoki«, da li to znači da oni ne bi stigli do publike? Ili bi gledalac koji ima »rasejanu pažnju« tu ipak »požnjeo« ono što mu treba? Da li bih mogao to tako da pitam? To je problem svih ljudi koji prave televizijske emisije. Da li može da stane pedeset jakih činjenica u emisiju, sedam jakih činjenica, da li to treba razrediti, zgusnuti?

DUŠAN RADOVIĆ*

Ja bih pre svega pokušao da nešto kažem o pitanju koje je Raša postavio, — ono je vrlo zanimljivo. Ja nemam odgovarajuće obrazovanje ni mogućnosti da lako te stvari formulišem, ali ću pokušati onako kako umem.

Meni se čini da jedino što na televiziji postoji, i što bi trebalo da postoji, to je *način*. Mislim da je *način* jedino pravo sredstvo uticanja. To bi neko sigurno umeo bolje da obrazloži, ali mislim da je sva veština i sva sugestivnost u načinu. Ja čak mislim, — biću malo slobodniji pa ću reći da se čak i »lažne« činjenice, i neistine, mogu podrediti jednom pravom načinu, ili kao što jedan moj prijatelj kaže: — Sve što se lepo kaže, to je istina. I mislim da je televizija pod velikim opterećenjem da hoće da govori istine, — naravno, do njih nije teško ni doći, — a mislim da je veoma mnogo zanemarila *način*. Ja pretpostavljam da psihološki, intelektualno, svejedno kako, samo se načinom može vršiti presija na ličnost, na gledaoca, i samo se jednom magijom, sugestivnošću, može on na najbolji način uključiti u proces određenog mišljenja, bez obzira na rezultat. Mislim da bi to bilo veoma važno, kao što je, pretpostavljam, kod dece veoma važno *aktivirati* ih, ne misleći odmah na rezultat, odnosno, moglo bi to aktiviranje gledalaca već da bude jedan rezultat kojim bismo mogli da budemo zadovoljni.

* Diskusija Dušana Radovića nije autorizovana.

S tim u vezi smatram, da imamo čitave komplekse programa u kojima ništa nema od načina, a ima mnogo od istina, i mislim da su to najdosadniji programi, i programi s najmanje efekta.

Ja sam pokušao da čitam ovu knjigu; ona me je impresionirala. Onoliko sam je shvatio koliko sam mogao; ona mi se veoma sviđa. Međutim naravno, malo sam se uplašio od tolike stručnosti, malo sam se osećao kao pred psihijatrom, jer sam radio na televiziji, razmišljao o televiziji, bavim se televizijom, i tu sam mogao i o sebi kao uredniku, ili autoru, da saznam neke stvari koje nisam znao.

Jedna od stvari koju bih hteo da kažem jeste: čoveku se savetuje da ne govori kada nema šta da kaže. I bilo bi veoma dobro i korisno kad bismo imali i takvu televiziju: da ne postoji onda kad nema šta da kaže. Međutim, vi znate kako televizija počinje, — ona počinje time što je izmišljena tehnika, a ona, opet nije izmišljena, recimo, povodom odlaska čoveka na Mesec — što bi moglo da bude odličan povod da se izmisli televizija, nego je ne vezujući se baš za neki povod, u datom trenutku tehničkog napretka ona nastala. E sad, znači, imamo tehniku, imamo vreme, imamo ljude koji rade na televiziji. To je, eto, taj osnovni razlog da postoji televizijski program. S jedne strane, mislim; s druge strane, imamo gledaoce.

Dakle, što televizija vrlo često nema *razloga*, i nema *šta* da kaže — mislim da to stvara bolesti o kojima govori ovaj Kaplanov tekst. Tu nam se televizija pojavljuje kao industrija, — to ne može niko zaustaviti, ali verovatno da se nad tim problemom može razmišljati.

Jer, pazite, — da malo jasnije kažem. Najinteresantnije stvari na televiziji bile su *izvan* postojećeg programa, ono što smo najlepše gledali na televiziji, bilo je *izvan* postojeće šeme — počev od prenosa sa Meseca, do pojedinih fudbalskih utakmica, do nekih neplaniranih događaja društvenopolitičkih, itd. Znači, sve što smo videli na televiziji, ono što nas je najviše uzbuđivalo, bilo je *izvan* postojeće šeme. A postojeća šema, to je, u stvari, činjenica da televizija postoji i da ona *mora* da govori, i da postoji i onda kad za to nema nikakvog razloga.

Vidite, sastanu se ljudi u redakcijama, ili u kolegijumima, i sad treba da *izmisle* televiziju. I sad je, stvarno, pitanje sreće, ili individualne sposobnosti, ili dobrog sastava ekipa, da se stvarno nađu pravi razlozi za televiziju. A mogu lako i da se ne nađu. Ako se ne nađu razlozi za televiziju, onda mora gledalište da *oboli*.

Ta dokolica, mislim, taj nedostatak: nemam šta da ti kažem, ali ajde, kad si tu već... Kao što u vozu od Beograda do Zagreba sa saputnicima moramo da razgovaramo, da nam prođe vreme, — tako i televizija, uglavnom, ovakva kakva je, postoji zato da nam prođe vreme.

Ja bih naveo neke primere. To su najčešće tzv. serijske emisije. Serijske emisije su veliko opterećenje televizije, jer se njima vrlo često ne zna ni povod, a još češće, ne vidi im se kraj. Tu ne postoji logika, kad će se one završiti. Recimo, ja ću da uzmem jednu emisiju, ne želeći ni o njoj ništa loše da kažem. Mnogo puta sam, naime, gledao emisiju Televizijska pošta; to je jedna ustaljena emisija. — Ja veoma cenim (prisutnog) kolegu Plavšića, stvarno veoma ga cenim, i sa pažnjom ga slušam; međutim, mislim da tu imamo primer jedne iznuđene emisije, — iznuđene emisije u tom smislu što ona *nema* uvek pravog povoda. Naravno, o televiziji se može razgovarati na mnogo načina, i prema tome, bilo bi neke logike u tome da se o televiziji svakog dana može razgovarati. Međutim, onako kako sam ja pratio i doživljavao tu emisiju Televizijske pošte, meni se nije uvek činilo da za nju ima razloga.

PRVOSLAV PLAVŠIĆ: — Ima termin.

DUŠAN RADOVIĆ: — Ima termin, dabome.
Ima termin.

S tim u vezi treba napomenuti i to da tzv. planirane emisije imaju svoje trajanje, a to trajanje nije uvek usklađeno ni sa sadržajem ni sa metodom. Prema tome, o televiziji bi moglo zanimljivo da se razgovara i *dva sata*, ali TV—pošta ima — koliko? — *polu sata*. Ona, opet, ima nekih razloga koji nisu uvek jasni, da tu pozove predstavnike raznih televizijskih ili društvenih struktura, ili profesionalnih, pa možemo već da pogađamo koliko će ko reći, a nije teško pogoditi ni šta će reći.

I tako, to je posao koji se otaljava bez strasti, bez gorčine, bez otkrića, — mislim, to je jedna od emisija koje spadaju u program za koji ja, ovako uslovno hoću da kažem da nema povoda.

I mislim da je to opasno.

Pazite, s druge strane, televizija je, naravno, isprovocirala čak i mene, da napišem neke televizijske emisije, i tu je njena velika šansa, pored svega ostalog. Da ne govorim o tim dokumentarnim televizijskim emisijama, o prenosima itd., — što je, mislim, izvan ovog razgovora. To je isuviše jasno i očigledno. Ali, mislim ova

pravljena televizija, ona je pod velikim znakom pitanja, zato što njeni koreni, njeni osnovi nisu razjašnjeni.

Recimo, vi ste mogli komotno da kažete da ne treba emitovati televizijski Dnevnik kad nema vesti. I narod bi to odlično primio. Recimo, ja sam od onih koji pasionirano gledaju televizijski Dnevnik. Pa ipak, možda bismo mi voleli da čujemo senzacije, ali me mislim da se radi samo o senzacijama, nego bismo voleli bilo šta da čujemo što ne znamo a što bi moglo da bude za nas zanimljivo. Međutim, najčešće je televizijski Dnevnik emisija koja mora da nas razočara. E, u tom smislu mislim da ne bi trebalo emitovati televizijski Dnevnik kad nema šta da se kaže. Drugim rečima, to bi trebalo da bude neka vrsta upozorenja televiziji, ili da se potrudi da ima šta da kaže, ili da se prihvati ovo — iako bi sigurno bilo senzacionalno — pa da se kaže: Izvinite, danas neće biti Dnevnika. Jer oni otprilike to i kažu. Recimo, kad dođe subota i nedelja oni kažu: Danas nije bilo nekih zanimljivih događaja. — Naravno, oni su stvar mnogo upostili, — zna se šta oni misle pod »zanimljivim događajima«. I onda, iako nije bilo događaja, oni nam pričaju o nekim događajima.

Mislim, dakle, da je velika veština i velika mudrost otkriti razloge televizijskom programu.

Sad, naravno, notorna je stvar da ako nam je gledalište uspavano u ovom smislu, i bolesno, očigledno da je neko za to »kriv«, — verovatno su to oni koji su autori televizijskog programa. E sad, onoliko koliko su uspavani televizijski gledaoci, morate pretpostaviti koliko su u nekom *pravom* smislu uspavani i kreatori televizijskog programa.

Ja vam mogu reći kao urednik — i mislim da se to ne odnosi na Beogradsku televiziju, nego na televiziju uopšte — mogu vam reći, kao urednik i član kolegijuma kulturnog sektora gde sam radio, da *nema te sile* koja nešto u programu može promeniti. Mislim, najmanje logika i najmanje argumentacija tu mogu da utiču. Postoji neka sila u samoj televiziji koja je jača od svake logike i svake argumentacije. Mislim, da ne govorimo sad o tome da li će ići kviz Lole Đukića ili kviz Miće Orlovića, ili će ići zagrebački kviz, — u tom smislu je moguće birati, i te dileme se na televiziji rešavaju.

Ali, televizija je činjenica strašno tvrdoglava, čelična, jer je očigledno da se ljudi na televiziji *toliko* bave tim *komplikovanim* mehanizmom realizacije programa, a pošto su oni istovremeno

i na neki način autori programa, i pošto je to tako, onda se vi osećate bespomoćni, ako imate nekih želja i ideja, i isto tako gledate pred sobom neke bespomoćne ljude.

Hoću da kažem da se televizija *strašno* sporo i teško može menjati. Bilo bi zanimljivo otkriti zašto je to tako, i istovremeno otkriti, postoji li neki način da se ona brže menja. Kad kažem teško menja, to ne znači da ja optužujem te ljude da oni nisu za promenu, nego oni nemaju moći da se tako ponašaju, oni nisu toliko slobodni da bi mogli jedan argumentovan podatak ili činjenicu da prihvate.

Mislim da je vrlo zanimljiva još jedna tema, naime pitanje odnosa prema televiziji. Prosto je neverovatno koliko se ignorantski, nestručno, laički itd. celo društvo odnosi prema televiziji, počev od najviših političkih vrhova, pa do intelektualaca. Teško čoveku, koji bi hteo da se bavi nekim problemima naroda, ili problemima umetnosti ili ne znam čega, ako je toliko gadljiv da ne gleda televiziju, ili nema vremena da gleda televiziju. Po tome kako se rešavaju neka kadrovska pitanja, pa onda po tome ko o televiziji piše u novinama, po tome vidite da je to jedna degradirana kategorija uprkos tim užasnim matematičkim ciframa o tome koliko ima televizora i koliko ljudi gleda televiziju itd. Vi vidite da je veća drama u našem društvu kad se bira direktor Jugoslovenskog dramskog pozorišta nego kad se bira direktor Televizije. Kad se bira direktor Televizije tad uopšte ne primećujete da nekoga interesuje ko će biti direktor Televizije. Međutim, uzmuti se čitav grad, mnogi društveni slojevi se uzmute kad se postavi pitanje ko će biti direktor Jugoslovenskog dramskog pozorišta, jer se smatra da je to *važno*, da ima razloga da se o tome brine itd.

Međutim, televizija je čudna stvar, ona se računa, ovako, kao zabavna štampa.

U tom smislu u našem društvu postoji neki čudan elitizam, u pravom smislu reči: da se društvena i intelektualna elita ne bavi *najvažnijom* stvari u oblasti intelektualnog opštenja. Ja ne vidim važniju stvar nego što je televizija. Vi biste sad, recimo, mogli da ređate imena niza naših intelektualaca koji su veoma aktivni na nekim planovima društvenog života, međutim, oni se nikad nisu izjašnjavali o televiziji. I verovatno da bismo imali *bolju* televiziju, odgovorniju, nešto savesniju itd., da postoji velika društvena pažnja u odnosu na televiziju i njen program. Izuzev nekog dnevno-političkog čistunstva, da tako kažem, na koje se veoma mnogo obraća pažnja, — pre svega na televizijski Dnevnik, pa na neke emisije koje

se dotiču tekućih političkih zbivanja, u odnosu na druge probleme ne postoje nikakve analize, nikakva pažnja se televiziji ne posvećuje. Nije se još desilo da na televiziji bude skandala u vezi sa televizijskim programom, a rekao bih da je moglo da ih bude. To je za mene neverovatna stvar.

Kao što je cela situacija televizije paradoksalna, tako mislim da bi, recimo, novinska kritika mogla da ima *najvećeg* uticaja na televizijski program. Ne forumi, ni naučnici, ni časopis »Kultura«, ni bilo ko drugi, već novinska kritika. Ona je otprilike na istom nivou, ona »barata« sa istim ljudima kojima se televizija obraća. A isto tako, mislim da su televizijski autori, i šefovi, najosetljiviji na novinsku kritiku, i uveren sam, ma koliko to paradoksalno zvučalo, da bi novinska kritika mogla da ima najveći uticaj na televizijski program. Međutim, ona je gora nego što je televizija. Vi niste mogli u našim novinama pročitati neku analizu, jedan prikaz vremenskog trajanja, postojanja televizije. Niko od njih ne vodi beleške ni takve kakve vode sportski novinari. Vi ne biste mogli od jednog novinskog kritičara da dobijete podatke, recimo analizu programa televizijske drame, ili analizu kvizova za poslednjih sedam godina. To sportski novinari rade; međutim, novinski kritičari televizije se takvim »stvarima« ne bave. Žao mi je što tu nisu kolege novinari, vrlo rado bih im to rekao. Mislim da je naša novinska kritika gora od televizije, pogotovu što je nekada navijačka, neprincipijelna, kompromisna itd. A smatram da bi ona mogla da bude vrlo efikasna.

Najzad, jedna notorna stvar, to je monopolizam televizije u ovakvim društvenim uslovima kakvi su naši. Naša televizija je *osuđena* na neke ljude, ti ljudi osuđuju program na sebe, i tu takođe ja ne vidim nikakvog rešenja. Vi nemate mogućnosti da brzo i efikasno otklanjate sa programa ljude za koje se brzo utvrdi da ne umeju da rade, da otklanjate istrošene ljude, da otklanjate ljude koji se ponavljaju itd. Oni su *službenici* televizije, svaki od njih mora svake godine biti zadužen za određen broj emisija.

Ja, na žalost, nisam na nivou ove knjige; govorim vam kao jedan redov sa fronta, nemam nikakav profesionalni čin. Mislim, naime, da bi nešto krupno moralo da se desi u organizaciji same televizije da bi ona mogla tog balasta da se oslobodi. Bilo bi neukusno navoditi ljude koji televiziju opterećuju svojim prisustvom, — a oni su *neminovni*. Oni se ne mogu ukloniti, nemoguće im je oduzeti pravo da rade, a pošto rade, to se iskazuje u određenim rezultatima.

To nije slobodan aranžman, još uvek se televizijski program ne kreira na osnovu *ponude* ideja, i autora. On se pravi na osnovu zatečenih ljudi i onoga što oni misle da bi trebalo raditi uz neke dogovore. I mislim da velika opasnost postoji od ovakve činovničke televizije kakva ona sada mora biti. Sama bi televizija, po mom mišljenju, morala da se *brani* od toga.

Naravno, i ona se nalazi pred nekim socijalnim problemima, ne zna šta će da radi sa ljudima itd., ali ipak, bilo bi neke logike u tome da se vidi šta ćemo da radimo sa tim milionima ljudi koji nas gledaju, pa da malo zanemarimo tih desetak ili dvadesetak ljudi čije bi probleme trebalo rešiti.

PRVOSLAV S. PLAVŠIĆ

Budući da nije mesto ni vreme da se upuštamo u neke pojedinosti u raspravi o televiziji, pokušaću da skrenem pažnju ovog skupa na nekoliko, po mojem mišljenju, važnijih opštih određenja televizije, a sve to uz dužno poštovanje ostalih mišljenja i uz nadovezivanje na zanimljive opazaje Duška Radovića.

Osećam potrebu da ponajpre pohvalim potez časopisa čiji je jedan specijalan broj dospeo u povod ovog razgovora izražavajući svoje zadovoljstvo što se neko i na taj način pozabavio televizijom makar i deceniju i po pošto je ona u nas zasvetlela. Nažalost nevelik je broj domaćih autora koji su je sagledali ovde kao sasvim naročit socijalni fenomen našeg vremena kao što je i inače mali broj ljudi koji se bave televizijom na donekle uopšteniji da ne kažem teorijski način.

Pozvani smo da govorimo o *televiziji danas* ali to me upravo i navodi da već na početku podsetim da je televizija kao ideja pa i u smislu elementarnog tehničkog rešenja relativno stara — možda i starija od nekih drugih savremenih opština koja su se ipak brže i ranije razvila od televizije, mada se baš ona uvek uzima kao primer burne ekspanzije jednog medijuma. U čemu bi onda bila novost televizije i zašto je ona fenomen današnji? Rekao bih da se on sastoji gotovo isključivo u njenoj *socijalnoj prirodi* i začuđujućoj sinhronizaciji sa značajnim segmentom potreba modernog čoveka. Pre više decenija ona nije ni mogla dobiti takvo *društveno ubrzanje* ni tako ozbiljan i tajnovit *smeštaj u životu pojedinca*. Mislim, dakle, da televizija nije nekakav luksuz savremene civilizacije već jedna istorijska tačkica u razvoju ljudskih civi-

lizacija uopšte. Nije se ona rasprostrla zato — kao što pokušavaju da objasne neki autori — što se u određenom trenutku nagomilavanja tehničkih predznanja omogućava pojava takvog »trotačkastog medija« koji prenosi izvanredno brzo, bez posrednika, na velike daljine i velikom broju ljudi izvesne poruke, već stoga što je ljudska potreba za opštenjem sve više uzimala maha pobuđujući savremenog čoveka na reorganizaciju svojeg bitisanja. U tu potrebu duboko verujem a saznanje o njenom daljem rasplamsavanju me ispunjava radošću. Bio bih spreman da se živo zauzmem za ovu pobudu u jednom razgovoru o tome kakve će biti ljudske komunikacije kroz jedan vek ili nešto više. Čini mi se da će upravo ta potreba za opštenjem, koja je imanentna ljudskoj prirodi, dovesti do razvoja novih, sve savršenijih opština, koja će, međutim, po mojem mišljenju, morati da imaju sasvim drugačiju ulogu nego neka sredstva koja danas koristimo.

Ovako intenzivna potreba za komunikacijom, koja je svojstvena svakom čoveku, a još se ojačava u procesu socijalizacije i u toku razvoja individue, ako se nekontrolisano izivljava — što donekle omogućuje današnja televizija (ovde ne govorim o pojmu »nekontrolisanosti« u smislu društvene kontrole, naprotiv) — može dovesti do jedinstvene *implozije komunikacija* u ljudskom društvu. Eto nas tako na ivici socijalne patologije. Zalažem se za *psihološke dimenzije kontrole* koja ostavlja ličnosti dovoljno slobode koja je opet u skladu sa samoaktualizacijom osobe a ova je nezamisliva bez opštenja. Televizija je danas stigla dotle da najčešće preporučuje svojim gledaocima da u slučaju neslaganja sa njenim programom isključe prijemnike što je najbesmislenija varijanta, podjednako neprihvatljiva i za one koji bi mogli da isključuju kao i za one koji bi mogli biti isključeni. Obe strane, zahvaljujući najviše baš saznanju da se komunikacija mora nastaviti, kao da prete jedna drugoj. Ostavimo za sada po strani otkuda to da se javljaju »dve strane« (u opštenju uvek postoje dve strane, ali ovde ne mislim na njih).

Bilo bi zanimljivo kada bismo večeras mogli ponuditi nekoliko varijanti *redefinicije televizije*. Mislim čak da je to nužno i da moramo započeti s tim. To je neophodno već i stoga što bez valjanog modela i zamisli ne može da se podigne vrednija građevina za smeštaj humanih potreba. Možda je pretenciozno upoređivati to sa etikom ali neka mi bude dopušteno samo da ukažem da u moralu uvek imamo pred sobom određeni lik kojem težimo uz nastojanje da nađemo saglasje između elemenata društvenog zahteva (»morati«) i činilaca sopstvene odluke i pobude (»hteti«).

Za sada kod televizije je najizvesnija njena *institucionalnost* i ja u stavovima nekih sagovornika večeras prepoznajem da i oni misle o njoj. Televizija je, dakle, institucija u užem smislu reči, i tu činjenicu ne bismo smeli izgubiti iz vida. U nekim neobaveznim i šali sklonim razgovorima ja sam prikazivao televiziju kao jednog ogromnog dinosaurusa, sa malom glavom i velikim telom, koji je odnekuda stigao a svet se skuplja oko njega da ga bolje vidi, a on, zbog male ali visoko dignute glave, gazi sve oko sebe i ide neznano kud kroz tu masu. Svetina se, međutim, i dalje skuplja mada u travi ostaju crveni tragovi krvi. Ovde su pominjani i neki formalni činioci te institucionalnosti, koje ne treba zaobići makar i stoga što se iza nje kao iza kakvog imaginarnog ali stvarno moćnog tenka kriju neki od par hiljada ljudi okupljenih npr. oko RTB, pripucavajući povremeno ali ne promaljavajući glavu pritom. Primetio sam da ima tu i onih koji se primetno identifikuju sa takvom institucijom braneći je i onda kada se ona ponesu drugojačije od onoga što oni smatraju ispravnim. Trenutak je da pomenem i opasku da televizija, iako institucionalizovana, omogućava demokratizaciju opštenja ali — dodaću i to — postoji i »avaj-odgovor« — kakva je to demokratizacija u kojoj jedan za mikrofonom stoji nasuprot miliona.

Jedna druga dimenzija čini mi se da nudi znatne šanse televiziji u njenom razvoju — to je njena *funkcionalnost* (nasuprot nefunkcionalnosti kojim je takođe zasićeno ljudsko opštenje). Malopre je ovde bila pominjana serija a ona je, po mom mišljenju, tipična izmišljotina televizije. Postojale su serije i u drugim sredstvima masovne komunikacije, ali televizija je potvrdila seriju kao nešto veoma specifično i svojstveno njoj samoj. To dolazi otuda što je televizija nužno i prirodno, možda i na svu sreću, fenomen svakodnevice kao što je i opštenje neprekidno mada se njegovi vidovi smenjuju. Kao što čovek želi da svako jutro vidi svojeg suseda i rekne mu »dobro jutro, komšija«, tako on prihvata sličan aspekt funkcionalnosti televizije i svako veče želi da kaže »dobro veče Buludža... (ili Alison, Maklaude, gospodine Foka, majstor-Lale...), da se sretne ponovo sa svim junacima popularnih i banalnih serija. Možda zato neki i kažu da je televizija »banalna stvar« što nije bez određenog smisla. S druge strane možemo zapaziti da savremena komunikacija, čak i ona interpersonalna, postaje sve više »funkcionalna« jer se gube mnoge veze koje nemaju tu dimenziju. Ne znam da li ćete se složiti sa mnom ako primetim da danas čovek često odlazeći kod prijatelja ne kaže »Evo, došao sam malo da vidim šta radiš i kako si« nego uzme put pod noge ili

telefon u ruke da bi uspostavio vezu sa onim sa kojim nešto radi, dogovara se i sl., dakle onda kada treba nešto (funkcionalno) da obavi. Tu vidim jednu od opasnosti ovakve civilizacije, u kojoj značajno mesto zauzima televizija, opasnost od izvesne *dehumanizacije* u kontekstu svođenja veza među ljudima na tipično funkcionalne veze. Ovo je, ipak, samo jedna od uzgrednih opaski i bolje je da se ona osporava nego da se izgubi iz vida. Smatram da svako opštito mora poći korak dalje od usko definisane funkcionalnosti ubacujući se više u psihološke prostore učesnika u komunikaciji.

Ako u ovom pravcu zamislimo (re)definiciju televizije, pridajući takvom pristupu poveći značaj, naći ćemo se na tragu nešto drugačije *upotrebe televizije*. Govorio sam i pisao nedavno o potrošnji kulturnih dobara, smatrajući i televiziju delom te kulture, a mislio sam pritom da i apercipcija i potrošnja takvih kulturnih dobara odnosno »življenje« tom vrstom kulture veoma mnogo zavise od toga kako je locirana televizija u socijalnom kontekstu. Dodacu odmah da smatram da je ona i kod nas kao uostalom na mnogim drugim mestima, čak u većini zemalja, pomalo ili podosta pogrešno locirana i bar za nijansu *pomerena od osnovnih pravaca interesovanja individue i njegovog sistema vrednosti*. Gledaoci bi uvek želeli da vide na televiziji mnogo od onoga što inače vole i u životu svojem sreću i meretko se čude zašto televizija insistira baš na onim porukama koje oni mahom i ne očekuju.

U lošoj upotrebi televizije vidim jednu od opasnosti i za nju samu i za čoveka jer ona, iako nastala zbog komunikacije, u izvesnom trenutku postaje i nešto drugo, nešto kao hobi. Ima već i kritičara i člankopisaca koji smatraju da je gledanje televizije nekakav hobi smešten u slobodnom vremenu i uporediv npr. sa pečenjem, štrikanjem, sakupljanjem salveta... Mnogi gledaoci i sami poneti ovakvim tretmanom televizije stavljaju svoj kontakt sa njom u isti rang sa ovakvim aktivnostima. U svojim upitnicima neki istraživači komunikacija čine to isto. Pitaćete zašto naglašavam da ima onih koji već sada televiziju trpaju u hobije. To mi je palo u oči zato što mi se učinilo da je neprirodno da se stvara odnos prema samoj televiziji iako je očekivano da će se pre svega vaspitavati odnos prema sadržajima i prema nosiocima neke komunikacije. Televizija to zna pa se i ona nekad javlja u ulozi društvenog arbitra.

Osećam potrebu a kao psiholog i obavezu, da nastavim da raščlanjavam opštenje u ovom smislu i da ukažem da se u interakciji o kojoj go-

vorimo menja drugi član i to na taj način što sa njim uspostavljamo vezu a on nam je ustvari nepoznat. Televizija bi se mogla onda označiti i kao snažan činilac INICIJACIJE NOVIH INTERESA U INTERAKCIJI što bi već samo po sebi bilo vredno poštovanja. U najjednostavnijoj shemi komunikacije — u situaciji kada razgovaraju dva čoveka koji se međusobno vide i čuju, uvek je drugi član u shemi »poznat« (pa makar i da ne znamo ništa o njemu, on je tu). Opštenje, to je poznato, nije isključivo vezano za verbalne simbole nego se veoma često odvija neverbalizovanim znacima i to ne samo u neposrednoj komunikaciji nego i preko sredstava masovne komunikacije. Takvo sporazumevanje »poglavito bez reči«, inače veoma rasprostranjeno u našem narodu, televizija gotovo zanemaruje iako je psihološka vrednost tako odaslatih i primljenih poruka nekada i veća i trajnija od mnogih drugih. Jedan moj prijatelj, inače mlad pisac koji uvek nešto izmišlja, mesecima već posmatra program iako je ton u njegovog prijemnika pokvaren, i smatra da je to veoma zanimljivo, da to liči na ono kada čovek sa prozora posmatra ljude kako se vrzmaju okolo, pozdravljaju ili nešto vuku. Veoma stari gledaoci koji ili ne čuju ili, što je češće, ne razumeju ono o čemu se govori na televiziji, *gledaju ljude* na programu i ne dosađuju se beskrajno zahvaljujući tome što mogu da razumeju smisao njihovog opštenja ili zabavljajući se otkrivanjem njihovih veza, karaktera, namera. Televizija tada zamenjuje šetnju, pogled kroz prozor, provirivanje kroz plot. Ne bismo, međutim, smeli izvući nedvosmislen zaključak o PODSTICAJNOJ FUNKCIJI televizije u ljudskom opštenju samo na osnovu saznanja da čovek nikada ranije nije toliko i na taj način opštio sa tolikim brojem nepoznatih ljudi prema kojima do tada nije imao nikakav stav i za koje se nije interesovao. Rekao bih pre da televizija i ne razvija prava »komunikološka interesovanja« ali se javlja kao značajan činilac inicijacije takvih interesa u čoveka.

Protiveći se svodenju televizije na hobi, gde bi se ona javila kao »mašina za mlevenje vremena«, što reče neko, ponovo podvlačim da ona počiva na primarnijim pobudama ljudi. U jednoj diskusiji je primećeno da je televizija »žvakaća guma za oči« — ako toga i ima onda se tako nešto javlja iz pogrešne i nehumane upotrebe televizije za koju smo svi donekle krivi. Izražavam zato bojazan da se televizija u nekom trenutku javlja kao ULJEZNI PRODUKT MODERNE PROIZVODNJE I POVEĆANJA SLOBODNOG VREMENA koje se opet prepušta novim organizacijama pa i institucijama čiji istraživači briljantno uspešni, otkriva-

ju i najmanje pukotine i međuprostore u vremenskoj dinamici života pojedinca da bi ukazali svojim direkcijama gde se može plasirati ovo ili ono. Mnogi drugi oblici ljudskih interakcija, možda i humaniji i »kulturniji« od televizije ali slabije organizovani gube deo svojih šansi dok televizija buduću da predstavlja VEOMA SPRETAN SOCIJALNI MEHANIZAM i dobro organizovanu instituciju, uspeva da se nametne u jednom ogromnom vakuumu pa je zato pokadšto i doživljavamo kao »uljeza«.

Trebalo bi govoriti i o KULTURI TELEVI-
ZIJE uopšte. Na neki način televizija mi ustvari liči na jedan ogromni kažiprst. Ona istovremeno vodi čoveka na određeno mesto — to je jedna od njenih funkcija, doduše nedovoljno naglašena — ali, s druge strane, javlja se i kao izuzetno snažan mehanizam MANIPULACIJE. Ograđujem se odmah od dnevnog tumačenja pojma manipulacije jer ga shvatam mnogo šire i sa mnogo više psihološkog u sebi nego što se to najčešće smatra. Manipulacija ima raznih ali čim ona postoji, čim postoji neko ko treba da ocenjuje kako ljudi treba da opšte međusobno, onda postoji i artifičijelnost i element prisilnog izbora poruka i sagovornika, itd. Posmatrao sam ljude koji se tek danas intenzivno uključuju u opštenje preko modernih sredstava a spadaju možda u neke subkulturalne delove populacije, kako biraju ta opština kao INDIKATORE svojeg uključanja u savremenu kulturu (da ne kažem »masovnu kulturu« o kojoj se u poslednje vreme dosta govorilo). Tako se stvara mehanizam i posredništvo tih opština ali samo u smislu uže funkcionalnosti za postizanje DRUŠTVENOG STATUSA. Tek kada se nečiji talent, sadržaj saopštenja i sl. kvadrira ili bolje reći PONDERIŠE televizijom, pločom, radijom, javljaju se »pravi« efekti ali posle toga često nestaje i prvobitne motivacije za uključivanje u modernu komunikaciju. Drugim rečima, time bi takva motivacija bila iscrpljena a takvu situaciju bismo mogli označiti kao veliku svojevrstu i do danas nepoznatu društvenu opasnost. Istini za volju moram dodati da se takvo nastojanje ne bi smelo osuditi kao neprirodno. Ja bih čak dozvolio da ljudi dolaze pred kamere, mašu i osmehuju se svojim blišnjima otuda.

Pomenuo bih nešto i o ESTETICI TELEVI-
ZIJE, tačnije rečeno, samo o jednom elementu te estetike jer ona ima i mnoštvo drugih aspekata o kojima ja ne mogu govoriti jer su oni zapretni tako da ih samo dobri znalci mogu eksplicirati mada ih svaki gledalac naslućuje. Trenutno postavljam samo ovo pitanje — kuda nas televizija u većini slučajeva vodi i šta želi

da nam prikaže? Nesumnjivo je da ima segmenata stvarnosti kojima baš ona treba da se bavi i to na onaj način koji najviše koristi njena specifična preimućstva. Ilustrovaću to pitanje primerom iz razgovora sa jednim mladim televizijskim rediteljem koji je shvatio da npr. delo Leonarda da Vinčija možemo raznim medijima prikazati na različite načine — možemo prikazati njegov rukopis, njegove skice, slike, izgovoriti i analizovati njegove misli, zadržati se na njegovom liku. Sve to možemo učiniti i na televiziji ali ne afirmišući pravu prirodu ovog opštita jer njena je suština u POSREDNIŠTVU U OPŠTENJU i zato, nažalost, nikada nećemo moći da se suočimo sa takvim genijem kakav je bio da Vinči, nećemo moći da VIDIMO kakav je on čovek zapravo, kako govori, da li je smiren i ubedljiv ili nervozan i prek, razgovetan i prijatan, odsutan i zamišljen, itd. Čovek bi, međutim, verujem u to, veoma želeo da ga vidi baš tako, kao čoveka, onako kako to čini u ličnom kontaktu i KAKO DOBRA TELEVIZIJSKA EMISIJA MOŽE DA ČINI ako se to radi — kao što reče Duško — na PRAVI NAČIN. Spoznati taj pravi način značilo bi približiti se suštini televizijske estetike.

Televizija, prema tome, ima svoja ograničenja, koja mi obično ne želimo da prihvatimo, posebno u jednom poletu mašte o svemoćnoj prirodi prilično kompleksnog medija. Takvo ushićenje naročito je karakteristično za ljude sa televizije — oni kao da su i najviše impresionirani i okupirani snagom televizijskog fenomena pa u tom svojem poletu trpaju u tu magičnu kutiju što-šta što tu ne bi ni moglo da pripadne i što ruži i kvari estetiku televizije pa i ne pogada na pravo mesto — pravo u komunikološkom smislu.

Ima li puta ka razrešenju toga? Ja za sada vidim samo jedan idealan (zamišljen) model koji možda nije naročito podesan sa stanovišta sadašnje raspodele funkcija među opštinama i onoga što je u tom saštivu pripalo televiziji, model koji i jeste i nije teško ostvarljiv. Pitanje je, međutim, kome on treba? Najpre da istaknem da bi valjalo ustanoviti i jednu drugačiju funkciju elektronskog čvaka u našoj komunikaciji — FUNKCIJU POSREDNIŠTVA koja podrazumeva MOGUĆNOST OBOSTRANOG opštenja i odazova istim kanalom. Bez toga opštenja ustvari i ne postoji. Izvesno je samo postojanje učestalog odašiljanja a ono, s obzirom na sumaciju u psihološkom smislu, prerasta u ZASIPANJE. Predloženi model nazvao sam »MALA TELEVIZIJA« misleći na nju kao na jedan od aspekata budućnosti televizije za razliku od identifikacije njene budućnosti sa npr. video-kasetama

i sličnim dosetkama koje su na izvestan način »televizijske konzerve«, mrtve tvorevine a ja se zalažem za televiziju kao ŽIVU STVAR, kao organizam kao što je ljudska komunikacija po sebi. Sličnost modela sa interakcijom dve ličnosti kao njegovom osnovom mora bar do izvesne mere biti sačuvana. Tu treba tražiti prednosti personalizacije komunikacije bez obzira na broj učesnika. Ima autora koji poriču da se može govoriti o fenomenu publike kada se radi o televiziji, zato što ne postoji svest o prisustvu drugih, ostalih članova komunikacione sheme, ne postoji međusobna interakcija već samo IS-TOVREMENOST opštenja sa nečim.

Zeleo bih da primetim još nešto mada to izlazi pomalo iz okvira onoga o čemu smo hteli da govorimo večeras. Pre izvesnog vremena sam uočio povod za uobličavanje jedne teze proistekle iz pitanja: Kako to da listovi koji se bave isključivo televizijskim programom imaju u nas tako dobru prođu? Oni, doduše, pišu ne samo o programu u užem ili nešto širem smislu nego i o ličnostima koje se na bilo koji način i iz bilo kojih razloga vrmaju oko njega ali ostaje činjenica da im je uvek povod televizija. Samo u Srbiji izlaze dva takva specijalizovana lista sa nedeljnim tiražom od blizu pet stotina hiljada primeraka. Pomnožimo li tih pola miliona sa određenim brojem ljudi u domaćinstvima koja ih kupuju pa onda sve to sa sedam dana kolika je »trajnost« takvih listova (da i ne pominjemo ostale listove koji imaju znatne tiraže i posebne rubrike za televizijski program), dobićemo cifru od više miliona koja bi mogla da označava »broj kontakta« sa tim sadržajima. Složićete se, verujem, da to nikako nije malo a meni se činilo da je komunikološki segment, na osnovu kojeg žive ovi listovi, toliko mali da ja na kraju nisam uspeo da objasnim sebi od čega oni zapravo žive. Taj njihov život je ipak sasvim izvestan. Kako je moguće da postoje stotine hiljada ljudi koji žive samo od te malekriške komunikološke? Našao sam da je moguće objašnjenje u istiskivanju čoveka iz raznih drugih sfera psihološkog angažmana (bez obzira da li je za to kriva urbanizacija, industrijalizacija, arhitektura i organizacija prostora, itd.) bilo iz kojih razloga bitisanja, dakle, izvesno saterivanje u određene rezervate. Sve se to odvija ustvari ne »akcijom spolja« nego »namamom iznutra« pa čovek ima privid da se samostalno i slobodno odlučuje na ono što liči na »igrati se života«. Tako »psihološka realnost« može nadjačati »objektivnu realnost« ili se one mogu smenjivati. Taj fenomen »ulaska u kuće«, plavičastog svetlucanja lica sa ekrana, isključivog čitanja onih štiva koja su u vezi sa televizijom i ličnostima sa programa, i sl. ja bih

privremeno nazvao KUČEVNOST («houn-phenomen») jer tu negde nalazim ono oko čega se integrišu interesi za ovakvom komunikacijom. Otuda je možda i »Gradić Pejton« mogao biti prihvaćen ne samo kod nas nego i u drugih naroda. Jedna porodična i »mala sredina« uopšte, uspeva da zauzme važno mesto u »komunikološkoj strukturi« nasuprot tipično institucionalizovanim sadržajima kojih takođe ima dosta na televiziji. Možda bi trebalo ovaj fenomen i dalje raščlanjavati i eksplicirati postojanje takvog zatvaranja u užu krug odnošaja u kojima postoji evidentna veza sa spoljnim svetom ali takva koja gledaoca zadovoljava onim što on sam može u situaciji gde su lica »uhvaćena« u prostor koji je u njegovom posedu. Psihijatri i psihopatolozi bi mogli reći da je takav odnos izraz izvesne neurotičnosti, izvesnog poraza čoveka u svakodnevnom, savremenom bitisanju, što se sve ispoljava u njegovom nastojanju da on na svoje bunjište dovlači druge i da tek iz te pozicije komunicira sa drugim ljudima uz neujednačenost uslova za opštenje koje imaju oni u odnosu na njega.

IGOR LEANDROV

Ja bih ipak pošao od povoda ovog razgovora, od ove knjige. Ne znam da li je redakcija pokušala da kontaktira sa autorima, da bismo eventualno imali bar jednog njihovog predstavnika ovde. Mislim da je šteta što nikoga od njih nema.

Mislim da je knjiga vredan doprinos, utoliko pre, što se o televiziji — iako se mnogo piše — jako malo kaže. Imamo svega nekoliko knjiga direktno posvećenih televiziji koje se ozbiljno bave televizijom. To je prvo.

Drugo, za mene lično veoma je prihvatljiv pokušaj organizovanja ovih priloga u jedan zajednički koncept (koji odgovara i časopisu koji ga je dao), a koji polazi od teorije informacije. Ja bih tu dodao: i od kibernetike i teorije sistema. Delim mišljenje da upravo takav pristup najviše obećava u izučavanju televizije jer televizija zahteva interdisciplinarni pristup, ona zaista kao fenomen izgleda holistički, ona nosi mnoge elemente, što bi psiholozi rekli, geštalta, i otima se analizi po klasičnim disciplinama, posredstvom kojih smo navikli da razmatramo svet oko sebe.

Što se sadržaja tiče, za one koji se ozbiljno bave televizijom nema mnogo novoga, ali treba reći da su zaista istaknute one najznačajnije stvari, danas veoma aktuelne u izučavanju te-

levizijskog medijuma. Šefer nam je poznat, — pre pet ili šest godina Treći program Radio-Beograda emitovao je njegove priloge o civilizaciji slike; Abraham Moles isto tako: koncept »Mozaičke kulture« je poznat; treći autor, Krampon, daje pregled stanja pravaca istraživanja, jedan inventar, otprilike, kuda se istraživanja kreću. Uz to da kažem, da nam niste mnogo pomogli s Kaplanom čiji ste nam tekst dostavili s knjigom. On polazi od toga da je televizija samo *sredstvo* za izbegavanje neurotičnih smetnji, a završava stavom da je ona uzrok neurotičnih smetnji. Mislim da je to jedan neprihvatljiv obrt.

Drugi Šeferov prilog je isto tako vrlo dobar, jer skreće pažnju na, kako on zove — trougao, na područje koje nije nepoznato, ali koje je zaista zanemareno u našim ispitivanjima. To je onaj trougao: autor, publika i producent. Producent ne samo da nije istražen nego to je ono što nije rešeno, nije rešeno u svetu, a nije rešeno ni u nas, — jer ja ga posmatram u širem kontekstu društvenih uticaja, a ne samo profesionalnog delovanja, kako ga Šefer tamo analizira.

Ima nekoliko priloga koji ukazuju na jedno područje, u koje se tek nedavno zakoračilo. To je pitanje televizijske semiotike, televizijskog jezika, gde postoje velike mogućnosti, između ostalog i zato što se još nedovoljno zapaža činjenica da televizijski jezik *uopšte* još nije razvijen. Oblici izražavanja televizije preuzeti su sa radija i još nema *nijednog autentičnog* televizijskog oblika čije prethodnike ne možemo naći na radiju. To nije neobično, jer je i televizija vremenski organizovano sredstvo kao i radio za razliku od štampe, koja je prostorno organizovana. Na radiju možemo naći seriju, kviz, »sapunsku operu«, dokumentarnu emisiju, itd. itd.

Ako analiziramo jezik kojim se služi televizija, on još uvek nije jezik kakav mislimo da bi trebalo da bude. — Još uvek se misli o tome da se verbalni iskazi ilustruju slikom, a ne da se koristi jezik gde slika i reč imaju bar ravnopravnu ulogu.

To nije neka posebna karakteristika naše televizije, već je to prilično opšta pojava. I među najrazvijenijim televizijama nalazimo da se ljudi bave problemom ilustracija. A ilustracija nije televizijski izraz.

Ono što mi malo smeta u ovoj knjizi i s čim se često srećemo ne samo u njoj, jeste jedna opsednutost fizičkim prisustvom televizije, jedno

čuđenje nad fizičkim postojanjem televizije, nad nekim njenim spoljnim fenomenološkim osobinama. Ljudi su prosto zapanjeni, i nisu daleko od toga da televiziji pripišu nešto što je, po mom shvatanju, ipak prevaziđeno, a to je ono što se u teoriji masovnog komuniciranja naziva hipodermijski efekat. Televiziji se, naime, pripisuje da je ona tako moćno, uticajno sredstvo, da deluje kao potkožna injekcija. U odnosu na ostale medijume masovnog komuniciranja to je već tamo četrdesetih godina razjašnjeno. — A televizija, iako znatno umnogostručava dejstvo u odnosu na druge medije, nije izuzetak. Ne možemo smatrati da je ona *dovoljan uzrok* krupnih društvenih i drugih efekata. Pitanje efekata, promena itd. stvar je mnogo složenijih društvenih, socijalnih i opštih uslova u kojima ljudi žive i televizija deluje.

Televizija je nova; naročito je nova ako imamo u vidu da ona, sem u nekim izuzetnim sredinama, još uvek deluje u veoma skućenim okolnostima. Jedan do dva programa, — uporedite to recimo sa programima radija. Logično je, dok je tako mala ponuda, da su onda ljudi više vezani za ono što se emituje jer nemaju drugo da prate. Mogu vam reći da smo negde početkom pedesetih godina imali situaciju da otprilike šezdeset-sedamdeset odsto radio-slušalaca prate Veselo veče. Danas nema te radio-emisije koja bi okupila više od dvadeset odsto slušalaca.

Sličnu situaciju imamo — sada s televizijom. Ponuda je mala televizija je skupa, programa ima malo, i razume se onda dolazi do većih okupljanja oko pojedinih programa, pa nam izgleda da je to nešto posebno, što neće nikada da se izmeni, da nikad nećemo imati veće bogatstvo ponude televizijskih programa, odnosno veće mogućnosti izbora, i da je, prema tome, televizija strašna po svome dejstvu i mogućnostima uticaja i manipulisanja.

Danas više nikome ne pada na pamet da delovanje radija povezuje s nekim krupnim manipulisanjem i sudbinskim efektima. A situacija sa radijom — ne kod nas, gde je njegov razvoj tekao gotovo u isto vreme s televizijom ali, tamo gde se radio normalno razvijao, između dva svetska rata bilo je slično, kao danas s televizijom. Mnogi zabrinuti zvonili su na uzbuću. Hoću da kažem da mnogo zavisi od ponude, od mogućnosti izbora, i prema tome, opredeljivanja korisnika.

Drugi element jeste da početna atraktivnost televizije zaista menja ponašanje ljudi. Ja bih podsetio na već klasično veoma ozbiljno i dugo-ročno istraživanje Belsona u Engleskoj, o uti-

caju televizije na slobodno vreme, navike i ponašanje gledalaca, vođeno kontinuirano, niz godina. On je utvrdio da taj početni tzv. inicijalni period korišćenja televizije traje otprilike pet godina, da se posle toga vraća nazad »normalni« oblik ponašanja, i da tek tu-i-tamo ostaje neki dublji trag, neka dublja promena, pre svega na tako banalnim stvarima — što uostalom možda i nije tako banalno — da ljudi idu kasnije u krevet nego pre. Ostale aktivnosti, inicijative, interesovanja itd. vraćaju se uglavnom na raniji nivo, izuzev kod nekih aktivnosti gde se televizija javlja kao funkcionalna zamena. Tako je Belson ustanovio, nešto manju posetu bioskopima i posle završetka inicijalnog perioda od pet godina.

Kod nas je naročito zaoštreno pitanje tog inicijalnog perioda. Veći deo našeg auditorijuma ima kratak gledalački staž, neselektivniji je, sedi od početka do kraja programa, misli da mu je svaka emisija namenjena. I onda, razume se, čovek dođe u situaciju da se pomalo i zabrine ako to ne posmatra ipak malo dinamički, kao privremeni proces koji mora da vodi do nekog normalnog raspleta.

Zatim, oko jednog nesporazuma. Duško je o tome nešto govorio. — Često se kao jedan od veoma krupnih elemenata koji sputava televiziju, koji ograničava kreativnost i autentičnost ističe postojanje određenih programskih šema, određenog trajanja emisija itd. Televizija je vremenski organizovano sredstvo i *nužno* je potrebno dati mogućnost da čovek ima sigurnije orijentire u svom izboru i opredeljenju za praćenje programa. Iz te vremenske organizacije, kod televizije isto kao i kod radija, neki raspored je neophodan, neki formati su nužni. Ako se dozvoli da neki razgovor traje dva sata, u uslovima uskog izbora, povređuje se veliki broj drugih ljudi, koje možda taj razgovor ne interesuje. Ja isto mislim, kao i svaki onaj ko razmišlja o budućnosti televizije, da većina sadržaja mora biti za sve. Naprotiv. Čini mi se da televizija mora ići sve šire ka zadovoljavanju, ne opšte publike nego određenih kategorija svojih gledalaca. Znači, njima mora da se obezbedi određeni izbor, pa, prema tome, određeno vreme — koje oni treba da znaju — kada se koji sadržaj daje pa prema tome i određeni vremenski format. Jer iza jednog sadržaja sledi nešto drugo.

Prema tome, to naizgled veliko ograničenje, koje jeste jedan kompromis sa gledalištem, u stvari je diktat koji nam nameće potreba da pružimo mogućnost izbora, s jedne strane; a s druge strane, rekao bih, diktat materijala, dik-

tat medijuma, koji moramo da respektujemo. Jer, konačno, uvek se materijal respektuje.

U ovoj knjizi, ono što je za mene bilo posebno novo, što ranije nisam video, to je prikaz priprema za Sezam-strit. To je jedna vanredna stvar, koja pokazuje koliko je prethodnih napora bilo potrebno da se postigne jedan takav pogodak. Jer, Sezam-strit je puni pogodak, odnosno puni pogodak — odmah da se ograničim na angloameričkom jezičkom području, jer je kod nas puni promašaj. Naime, predškolska deca kod nas, s titlovanim emisijama nemaju mnogo mogućnosti da nešto dobiju.

Međutim, ja bih hteo — to i Vera Pintarić napominje — da skrenem pažnju i na jednu drugu stvar. U redu je to i tako raditi sa Obrazovnim programom za mlade. Zamislite kada bismo mi sada upotrebili čitavu tu aparaturu za druge ciljeve. Tu leži opasnost od manipulacije. U istraživanjima masovnih komunikacija razvijena je tzv. savremena, moderna retorika. To je ona Haulendova grupa u Americi radila. Ovde vidimo aplikaciju tih principa retorike, na medij televizije u jednom, društveno opravdanom smislu. Ali to isto tako može da nas vodi, kad bismo malo slobodnije razmišljali, i u onaj Orvelov tip »1984«-te godine.

Znači, pitanje je kada možemo upotrebiti manipulaciju. Mislim da je to opravdano kad se radi o socijalizaciji mlade generacije, o obrazovanju, ali da ne bi bilo dobro, kao što se često kod nas u društvu predlaže, da se upotrebi manipulacija u druge svrhe, iako *in bona fide*. Jer, onda dolazimo do jednog prosvetiteljskog apsolutizma, koji nije prihvatljiv za naše prilike.

DUŠKO RADOVIĆ: — Da li ti misliš da je bolje improvizovati, raditi osmišljeno, da li je to tvoja alternativa? Recimo, ako uzmeš ovu seriju kvizova, koji očigledno nisu osmišljeni, kojima nije jasno koji je programski sadržaj, ljudski, humani sadržaj itd. E sad, ako bi se kviz, ili jedna takva programska potreba radila kao što se radi Sezam-strit, da li ti misliš da je bolje raditi aljkavo, pa da ispadne bez sadržaja, da ne bi bilo manipulacije? Je l' se ti plašiš i pozitivne manipulacije?

IGOR LEANDROV: — Ne plašim se, Duško. To je sasvim notorno. Primer kviza, koji si naveo, to je klasičan primer. Po mom shvatanju kviz bi mogao da nosi jedan bogat obrazovni naboj, da bude interesantan. A slažem se i u oceni ovih kvizova koje mi imamo, jer su to improvizacije, promašaji, što god hoćeš.

DUŠKO RADOVIĆ: — Znam, ali to je isto što i Sezam-strit.

IGOR LEANDROV: — Jeste isto, ali pazi. Mogu se upotrebiti i u druge svrhe; mogu se upotrebiti za jedno glajhšaltovanje, isto tako. Znači, ja sam protiv takve upotrebe, nisam protiv humane upotrebe, ja sam protiv nehumane upotrebe.

PRVOSLAV PLAVŠIĆ: — Da, ali nam onda moraš odmah reći ko je taj ko može to, neko mora znati to. Mao Ce Tung što kaže, treba ići slušati narod, pa ako je narod u pravu, onda uraditi tako, a ako narod nije u pravu, onda uraditi kako treba. To znači da neko zna kako treba. E sad, ko je to na televiziji?

IGOR LEANDROV: — Ne, ne. Moje je mišljenje ovo: Zaista ova naša sfera boluje još uvek od monopola. Nisam zato da se jedna sfera zamenjuje drugim monopolom.

DUŠKO RADOVIĆ: — Nego si za to da ostane ovaj.

IGOR LEANDROV: — Ne; nego za to da pokušamo da prevaziđemo monopole.

DUŠKO RADOVIĆ: — Ne, ne, da se ne udaljavamo. Pazi, Sezam-strit je rezultat jednog ogromnog napora. Pazi, verovatno se ogromni naponi čine i na nekim drugim područjima, pa ne daju rezultate. Znači, tu ima niz povoljnih okolnosti; to su: ljudi, izbor ljudi, itd. E sad, zbog čega, kakav je to strah od tako dobro organizovano, tako dobro okupljenih ljudi, strah da se radi nešto drugo sem programa za malu decu? Pa dobro; objasnite mi, ja vas lepo pitam. Ono što sme da se radi za decu, ne sme da se radi za odrasle, da ne bi ispalo manipulisanje.

Pre svega, ni sa decom se sme manipulirati. I to je jedna stvar: ko je to odobrio da se sa decom sme manipulirati. Sad se ovde očigledno brkaju sadržaji.

TOMISLAV SEDMAK: — Ja mislim da je to greška komunikacije, ili mešanje kategorija. Dobro i sugestivno su dve sasvim različite kategorije, i ja ih ne bih poredio, molim vas. Ne treba da ulećemo sad u logičke greške. Nešto može da bude veoma dobro, pa da ne bude sugestivno.

DUŠKO RADOVIĆ: — Ne može da bude dobro, onda. Ne može da bude dobro, a da ne bude sugestivno, kad se radi o komunikacijama. To još nisam video.

TOMISLAV SEDMAK: — Da se vratimo na taj jezik koji ste pomenuli. Psovka je veoma sugestivna; da li je *dobra*? Šta to znači *dobro*? Nemojte.

STEVAN MAJSTOROVIĆ: — Ali on postavlja drugo pitanje: da li je i *dobro* sugestivno?

TOMISLAV SEDMAK: — Ne znam, ali ovako povezivanje fragmenata ne stoji logički.

DUŠKO RADOVIĆ: — Molim vas, ja ću vas da pitam ponovo. Mislim da je ovo zanimljivo. Igor je ovako rekao: imamo primer Sezam-strita, imamo primer kako je on brižljivo, studiozno pripremljen, i to je stvar koja se može prihvatiti kad se radi o maloj deci. Međutim, bilo bi opasno da se sa toliko preciznosti, truda itd., obratimo odraslima, jer postoji mogućnost manipulisanja. Jesi li to rekao?

IGOR LEANDROV: — To otprilike; možda sam ja to loše formulisao, Duško. Ja se plašim zloupotrebe takvih sredstava. Uostalom, one su prisutne. Molim te lepo, kako se brižljivo smišljaju razne propagandne akcije za odbranu ovog ili onog rada. Gledaj samo, ako analiziraš propagandnu situaciju, recimo, u Americi u vezi sa vijetnamskim ratom, onda ćeš videti kako se tu smišljeno, pažljivo, potez po potez, povlačilo, itd. Da li je to dobro? Koliko je trebalo da američko javno mnjenje dođe do toga da vijetnamski rat...

DUŠKO RADOVIĆ: — Tu postoji mogućnost nekog moralnog kritičkog suda; ne može se to apriori...

TOMISLAV SEDMAK: — U kojoj godini se stiče moralno-kritički sud? Drugo, vi ste rekli jednu opasnu stvar, opasnu: da mi ne smemo da manipuliramo decom. Vaspitanje dece je manipulisanje. Kako zamišljate razvoj deteta bez manipulisanja? Ja sam iznenađen vašom slobodom u tom saopštavanju...

PRVOSLAV PLAVŠIĆ: — Pomenimo samoaktualizaciju Maslova...

TOMISLAV SEDMAK: — Kada? Izvinite, molim vas. Jeste li vi doživeli nekad »peak experience«?

PRVOSLAV PLAVŠIĆ: — Nisam.

TOMISLAV SEDMAK: — Maslov je veliki psiholog; ali za koga i kad važi?

PRVOSLAV PLAVŠIĆ: — Ne, to je kao *princip*; to nije kao način. U ovom trenutku to je teško definisati...

DUŠKO RADOVIĆ: — Mi opet brkamo...

TOMISLAV SEDMAK: — Veoma smo pomešali.

DUŠKO RADOVIĆ: — ... između kao: ne možemo da razlikujemo šta je fašizam, šta je humanizam, itd. Postoji, to je posebna stvar, jedan moralno-kritički sud. A mi govorimo o tome: sa koliko snage, preciznosti, ambicija, talenta, kreativnosti itd., znanja, na nekom određenom sadržaju, i koliko sugestivno smemo da se obratimo auditorijumu da ga ne bismo manipulisali. I onda, po mom zaključku ispada, da ukoliko je program bleđi, bezvredniji, utoliko postoji manja mogućnost manipulacije.

STEVAN MAJSTOROVIĆ: — Ukoliko i to nije manipulacija.

DUŠKO RADOVIĆ: — Pa i to, dabome.

IGOR LEANDROV: — Ja se slažem s tobom, da kada se žele da postignu određeni obrazovni ciljevi, da je onda potreban maksimum te, nazvali smo je retorikom, a da je vrlo opasno ako se ta retorika primenjuje na, tako da kažem, druge oblasti ljudske, kad se ne respektuje ličnost, individualnost čovekova, kad se ne respektuje njegov stav, njegovo rasuđivanje, kad mu ne daš sve informacije relevantne za rasuđivanje, itd. itd.

To sam ja mislio reći; a rekao sam možda malo nespretno.

TOMISLAV SEDMAK: — Ja bih se umešao povodom manipulisanja. U okvirima primenjene psihologije izučavaju se metodi manipulisanja ljudima, na svesnom, pa i na nesvesnom nivou. Ovo ima ogromnog značaja u psihologiji reklamiranja. Može se reklamirati roba za prodaju ali se mogu reklamirati i ideje, pri čemu manipulisanje ljudima dobija novi značaj.

Primena svake nauke, pa i psihijatrije, može biti usmerena prema pozitivnim, opštim humanim vrednostima, ali može biti usmerena i prema negativnim vrednostima. Među ljudima su prisutne obe mogućnosti i obe težnje, te od mnogih faktora zavisi kojim putem će izvesni pojedinac krenuti. Kada je u pitanju čovek pretpostavlja se da kod njega postoji težnja zdravlju kao pozitivna, opšta humana vrednost, ali postoji i latentno prisutna opasnost, koja se ne može lako registrovati, niti se mora ispoljiti. Kada se širokom auditorijumu govori o latentnim, zastrašujućim potencijalima mogu se izazvati nepovoljni odjeci u svakome od gledalaca, a posebno u onima kod kojih su ti po-

tencijali više prisutni. Kao član grupe bio sam na televiziji i naša namerna tendencija je bila da ne govorimo o psihijatriji senzacionalistički, i trudili smo se da ukažemo da se ne treba bojati ni sebe, pa čak ni bolesti ako se pojavi.

Opasnost od popularizacije psihijatrije po svaku cenu, uz ukazivanje na zastrašujuće potencijale i odslikavanje bolesti ili određene psihijatrijske teme, je u tome što se posle povećanja broja pacijenata koji iskorišćavaju izloženi materijal za oblikovanje sopstvene bolesti. Prenosenje određenih usko stručnih znanja ima svoju vrednost ukoliko se oslanja na postojanje predznanja, što za široki auditorijum ne može da se kaže.

Mislim da je predimenzioniran i primer pacijenta koga u svom članku navodi Kaplan. Jedan pacijent od dve stotine miliona Amerikanaca je svoju neurozu povezo sa televizijom, i sada to treba da služi kao dokaz o patološkim efektima televizije. Ako bi mi ovakve anegdote primere pretvarali u ubeđenja mislim da bi napravili veliku grešku.

U slučaju zloupotrebe tih negativnih potencijala televizija je ustvari u prednosti nad ostalim masovnim medijima. Pritom naročito mislim na štampu i bioskop. U novinama se članci čitaju prema naslovu, kao što se u bioskopu ide prema naslovu i prema glumcima koji igraju glavne uloge. U ovakvim konstelacijama, mogućnost za projektovanje tih negativnih potencijala ličnosti se povećava. Čitanje članka se može ponoviti više puta, film se može gledati više puta, uz postojanje i prethodne pripreme kroz izdvajanje određenog članka i određenog filma. Naročito se na filmu povećava mogućnost zloupotrebe popularnog glumca za igranje negativnog heroja ili antisocijalnu ličnost.

Na televiziji se program gleda manje ciljano, ne zna se čak ni šta će biti u određeno vreme. Tako proizlazi da je gledalac televizijskog programa manje pripremljen i manje selekcioniše prema svojim svesnim ili nesvesnim potrebama. Pa i ako dođe do nekih emisija kojima bi se moglo pripisati buđenje negativnih potencijala (bilo prema projektovanju bolesti, bilo prema projektovanju antisocijalnog ponašanja), gledalac za to nije pripremljen. Stoga je efekat i ovakvih emisija na televiziji smanjen. Ono što sa jednog aspekta jeste mana, sa drugog aspekta jeste prednost.

Za dramu »Štićenik« bi se moglo reći da bi psihijatar bio protiv prikazivanja, jer se glorifikuje smrt ili bolest. Međutim, i ovakav sadržaj nije

imao posebnog odjeka među našim pacijentima, kao na primer što je imalo pisanje o neurozama u novinama.

Moram da naglasim da i sa usko stručnog gledišta optimizam i nada predstavljaju osnovne pozitivne komponente humanog funkcionisanja svakog od nas. U protivnom bi se moglo pristupiti razmatranju osnovnih namera.

IGOR LEANDROV: — Mislim da je tu neki terminološki nesporazum. Televizija stvara *iluziju* prisustva nekom stvarnom događaju, ali ona ne može da *zameni* prisustvo tom događaju. Smatram da se tu negde nalazi distinkcija koju bismo trebali imati u vidu. Jer, ako gledamo reakcije ljudi koji gledaju prenos fudbalske utakmice, one su zaista slične reakcijama na licu mesta. Ali jasno je da samo prisustvo daleko više znači.

Ili, nedostatak neposrednog kontakta. Mi imamo jedan klasičan primer sa serijom o Kiki Bibić. Bila je to izvanredna serija, ali je primljena kao dobra zabavna serija, — sa malim efektima u odnosu na cilj koji joj je postavljen, tj. opis-menjavanje. A vrlo dobro znamo i zašto je to tako. Bilo je zamišljeno da emisija ima svoj produžetak na licu mesta, da će ona biti pojačana onim neposrednim kontaktom u grupi koja prati program, i da će praćenje emisije biti organizovano.

Ako ne postoji takav neki produžetak na licu mesta, onda kod emisija, koje su namenjene za direktnu pedagogiju, malo možemo da postignemo televizijom. To je još jedan dokaz o tome da televizija nema taj tzv. hipodermijski efekat.

RAŠA POPOV

Da li bih ja mogao da kažem nešto o tome. Naime, ja kad sam se pitao o razlici između događaja i predstavljanja na televiziji, mene je upravo to interesovalo. Rekao sam da je sama fudbalska utakmica uvek moćnija, i lepša, zato što su tu živi ljudi, i što sam ja tu, živ. To znači, da televizija *nikad* nije u stanju da *dogadaj*, da nije u stanju da bude ni surogat za dogadaj, za stvarni život.

IGOR LEANDROV: — Upravo je surogat.

PRVOSLAV PLAVŠIĆ: — To u stvari i nije dogadaj; dogadaj je ono kad se igra. To ne može biti dogadaj.

RAŠA POPOV: — Čekaj čekaj.

Televizija *nikada* ne može da bude zamena za događaj, — ali, baš zbog toga što je televizija najjača u prenosima, prilikom prenošenja, svi ljudi sa televizije skloni su da se zavaravaju idejom da su oni *najbolji* kada daju događaje, kada daju prenose. I tu se onda izneverava, kako bih ja rekao, konstruktivna, selektivna televizija, televizija koja će predstavljati, koja će odabirati, iz hiljada ili miliona ljudskih života najjezgrovitija mesta. Mislim da tu nastupa jedan kuršlus, da tu nastupa ono što je Duško Radović rekao — da dolazimo do tog da se stvara jedan vakuum, pa se stvara jedna televizija koja kao da ne zna šta će da kaže, kao da nema šta da kaže. Dajem u emisiji posrednu čulnost, onu koja izaziva nipodaštavanje, ne dajem ideje.

Naravno, ako se mi prožmemo idejom da je televizija pre svega aparat za *prenošenje* događaja, pa — kako kažu u časopisu »Bit« br. 8/9 — »na svakoj televiziji postoje čuvari kapija«, pa »čuvari kapija« — kako kaže u časopisu — »određuju šta znači važan događaj dostojan toga da bude unesen među slike o svijetu«, onda se pod kultom događaja, u programiranju može jednostavno stvarati mnogo veštačka slika sveta.

Prema tome, mi treba da znamo tačno, *do koje mere* je televizija aparat za prenošenje događaja. Ja mislim da je njena moć za prenošenje događaja vrlo mala, da je ona *vrlo slab* život, slaba forma života, da je jedna anemična, elektronična forma života, i da je zbog toga bolje da ona bude prenosilac *informacija* o milionima događaja. Da je najvažnije ovladati predstavljanjem, dramtizacijom informacija a ne samo pasivno ih prenositi! Nisam dovoljno jasan tu sam sebi, ali — ja sam baš zato mislio da tu razliku između događaja i predstavljanja treba da raspravimo, da bismo sami u sebi oborili taj kult da je televizija samo moćno sredstvo za događanje.

PRVOSLAV PLAVŠIĆ: — Ali to važi i za druge medijume, verovatno.

RAŠA POPOV: Bolje bi bilo da ona bude sredstvo za informisanje, a to znači: za selekciju.

Duško je postavio pitanje TV-dnevnika. To je vrlo lepo, praktično pitanje. Kada nema događaja, velikih, makro-događaja, ili ushićavajućih događaja, katastrofalnih, — da se pojavi spiker i da kaže: — Danas nema događaja, i nema TV-dnevnika.

Ali, tu se sad postavlja pitanje...

IGOR LEANDROV: — Ajte, molim vas. To je nemoguće, ne zbog TV-dnevnika, već zato što uvek *ima* događaja.

RAŠA POPOV: — Čekaj. Tu se sad postavlja pitanje razlike između događaja. Za to vreme dok nije bilo makro-događaja, ljudi su po bolnicama ležali, u porodilištu se rađali, majke su se brinule o njima, — dakle, *ima* događaja. Ali to je sad pitanje: da li treba veliki, spektakularni događaji da budu osnovni kriterijum? Da li je stvarno svetsko prvenstvo u boksu najvažniji događaj za Japan? — Japan je otadžbina boračkih veština. Međutim, čuli smo pre mesec dana preko TV-dnevnika, da je Japan odbio da organizuje svetsko prvenstvo u boksu, a boks za Japance znači jedan nacionalni ritual, jer je boračka veština. No, rešili su, kaže, da ne održe svetsko prvenstvo u boksu, iz ekonomskih razloga. Naime: Japan je suviše siromašan da bi držao svetsko prvenstvo u boksu. — Dakle, među »čuvarima kapije« u Japanu našlo se ljudi koji su rekli: — Neka sad svetsko prvenstvo u boksu ne bude glavni događaj našeg naroda, jer nema ni para za taj događaj. Ali, time se taj narod nije lišio događaja, nije se lišio življenja svog života. Samo je »sportska klasa« ostala bez dela svog života.

Znači, takvi kriterijumi, dobri, inteligentni, za rangiranje događaja, — to je već nešto.

STEVAN MAJSTOROVIĆ

Kao i moj prijatelj Duško Radović, unapred ću da se izvinim što govorim, pre svega, na osnovu svog praktičnog iskustva. Pogledao sam ovu knjigu, ona je stvarno dobra i pruža mnoge povode za razgovor, ali se neću poslužiti povodima iz nje, nego povodima iz diskusije.

Pošao bih najpre od konstatovanih razlika u funkciji televizije, od njenih moći i nemoći u okviru funkcija prenošenja i predstavljanja. Vi već pogađate da govorim kao čovek koji je vezan za praktični kulturni život.

Ja, takođe, uvažavam tu razliku. Svaki put kad gledam prenos jedne fudbalske utakmice, znam da to nije isto kao i da prisustvujem utakmici. To isto mogu da kažem i za film, onaj koji se daje preko televizije i onaj »pravi« u bioskopima i za pozorišnu predstavu koja se prenosi preko televizije, i one u samom pozorištu.

Međutim, realnost u kojoj živimo je takva da su naše mogućnosti izbora sužene. Ja nemam mogućnosti da odem u Amsterdam da bih posma-

RAZGOVOR U REDAKCIJI

trao utakmicu Ajaks—Minhen 1860, još manje mogućnosti da odem na Mesec (verovatno je nikada neću ni imati), ili mogućnost da vidim nešto drugo, iz domena kulture i umetnosti, na primer operu u Milanskoj skali.

Pre nekog vremena mi smo ovde, u ovoj istoj sali, organizovali razgovor o pozorišnoj publici povodom jednog istraživanja koji je sprovodio naš Zavod. Među prisutnima bili su i ljudi iz pozorišta. Tada je neko od njih, čini mi se da je to bio Ljuba Tadić, naveo interesantan primer. Naime, televizija je prenosila jednu od najboljih predstava u svoje vreme, u sezoni od pet-šest godina, Sartrove »Prljave ruke«. Posle devedeset, sto ili sto dvadeset predstava — ja sad ne znam, niti je to važno — televizija je prenosila »Prljave ruke«. Jugoslovensko dramsko je to dozvolilo, kako je rekao neko pretpostavljam Ljuba Tadić, zato što se predstava već bila iscrpela, i glumci i uprava pozorišta mislili su da je skinu sa repertoara posle tri godine.

Međutim, desio se čudan fenomen, posle TV prenosa predstava je obnovljena, jer je nagrnula nova, nepoznata publika. Može se pretpostaviti da je ta publika dosta kasno, i zahvaljujući televiziji, otkrila kvalitete te predstave. Niko se nije bavio istraživanjem kojim načinom je ostvareno ovo »otkriće«, kakva je mogućnost uticanja TV u ovakvim stvarima, tek činjenica je da su akteri predstave: Ljuba Tadić i ostali videli pred sobom sasvim nova, nepoznata lica.

Znam da gledati seriju Keneta Klarka, recimo kad govori o Firenci, nije isto što biti i u samoj Firenci. Međutim, mnogi ljudi imaju sužen izbor; oni nisu u mogućnosti da odu u Firencu, niti da vide dobru pozorišnu predstavu. U mnogim regionima u našoj zemlji — to je *realna* činjenica — ljudi mogu da ostvare kontakt sa kulturom jedino preko televizije.

Ta uloga televizije, uz poštovanje razlike i ograničenja medijuma u funkciji prenošenja, mislim da je vrlo značajna. Dakle, činjenica je da mnogi ljudi danas, preko televizije i zahvaljujući televiziji, prvi put u životu odu u muzej, ili prvi put u životu imaju iluziju, da se tako izrazim — pošto je Igor rekao da je to iluzija — da su u Operi, imaju iluziju da su u Galeriji.

Imam slutnju o tome kakve bi *mogle* biti funkcije televizije u ovom domenu. Namerno neću da analiziram onu drugu funkciju televizije *predstavljanje*, jer bih ponovio mnogo od onoga što je pre mene rekao Radović. Zadržaću se, dakle, na funkciji *prenošenja*,

za koju, izgleda, ovdje postoji spremnost da se smatra manje značajnom.

Ja sam pravnik (iako sa pravima u stvari nemam više mnogo veze). Sećam se jedne maksime iz latinskog prava, koja kaže da čovek može da postane prestupnik kako činjenjem tako i nečinjenjem. Upravo imam u vidu prestupe koji se čine nečinjenjem. Sećam se, svojevremeno, razgovora o tome da li treba da bude prenosa fudbalskih utakmica. Ne spadam u one koji pasionirano gledaju utakmice. Ali neku dobru fudbalsku igru volim da vidim kao i mnogi drugi. Kod nas se, međutim, dijalog o tome da li treba da bude prenosa ili ne, ograničava na dijalog između Televizije i Fudbalskog saveza. Kao što se Beograd, u svoje vreme, smrzavao kad su dijalog o uvozu nafte vodili INA i »Jugopetrol«; izgledalo je da se radi samo o antagonističkim interesima, samo o interesima ovih partnera, a ne i interesima zajednice. Ispalo je da je zanemarljiva činjenica da se ceo jedan millionski grad ustvari mrznuo. Kažem, dakle, ako bih se lično izjašnjavao o tome da li treba da ima fudbalskih prenosa, ja bih možda imao i nekih rezervi, ili bih nečem drugom dao prednost. Ali moram da uvažavam činjenicu da mnogi ljudi žele to da vide, i da to njima nešto predstavlja. Kao što pretpostavljam da bi mnogi ljudi, slično »Prljavim rukama«, dobili želju možda da vide mnoge druge pozorišne predstave koje još nisu »otkrili«. A ja znam šta u pozadini stoji — dijalog i nagađanja između televizije i pozorišta, stoje parcijalni interesi, a ne interesi društva. Razume se, ne optužujem televiziju...

IGOR LEANDROV: — Sâm si rekao da su prenos »Prljavih ruku« dozvolili onda kada su hteli da predstavu skinu s repertoara.

STEVAN MAJSTORVIĆ: — Jeste. Ti si me prekinuo, a upravo sam hteo da kažem da ne optužujem televiziju i, isto tako da ne optužujem ni pozorište. Ja samo govorim o činjenici da se to gleda iz ugla užeg interesa. Ako bih bio nečiji advokat, bio bih pre svega advokat šireg interesa, interesa društva.

Nemam mnogo ličnih iskustava sa televizijom, ali bio sam u prilici da u Americi vidim dve krajnosti: televiziju u crno-belim okvirima, komercijalnu televiziju s jedne strane, i s druge, nekoliko nekomercijalnih, edukativnih televizija, koje su me uverile u mogućnosti televizije kao medijuma za postizanje ciljeva koje ću uslovno da nazovem »kulturnom propagandom«. Rečimo, u San Francisku sam gledao, kad sam za

to imao mogućnosti i slobodnog vremena, program kanala 13, a postoji sličan u Njujorku, kanal 9. Odmah se vidi kako je to brižljivo odabirano, — bila je, recimo, serija »Najbolji filmovi decenije« ili nešto slično. I dosta je to popularno, ima izvanredan odjek.

Upravo sam mislio na ove dužnosti televizije. Inače to su sve moji prijatelji; vrlo dobro saradujem sa televizijom, radujem se svakoj dobroj emisiji kao i svi mi. Međutim, televizija je, mislim, ostala *dužna* društvu, — ja to iz aspekta kulture posmatram, — a isto tako mislim da je i društvo sa svoje strane ostalo *dužno* televiziji.

Ako apstrahujem činjenicu da ljudi na televiziji često ne mogu, i kad imaju najbolju nameru, da ostvare ono što žele, i kad nezavisno od toga posmatram šta televizija kao medijum može da učini, imam slutnju možda i neopravdanu, da mogućnosti ovog medijuma prevazilaze ono što nam on praktično nudi. Da ne dužim više, hoću da kažem da smo mi društvo u razvoju i da možemo da posmatramo probleme televizije, obaveze televizijskih centara u Jugoslaviji, sa stanovišta naših ličnih zahteva ili naših ličnih prohteva, a isto tako i sa jednog šireg društvenog stanovišta.

Znam da argumenti »izlazimo u susret željama« imaju realnu osnovu, ali se isto tako radi i o izvesnom komoditetu i nonšalanciji, ili čak nedovoljnom poznavanju stvari.

Ne reko sučelimo se sa činjenicom znatnog sugestivnog delovanja televizije i uveravamo se koliko ona *realno* može *veoma* mnogo da učini da se stvaraju nove potrebe. Pre svega imam u vidu krajeve u kojima su mogućnosti »kulturnog« izbora vrlo male, u kojima je ustvari televizija jedna velika šansa, jedna mogućnost da se prodre u svet, da se steknu neka nova saznanja.

RANKO MUNITIĆ

Ako bih se i ja mogao uplesti kao diskutant, čini mi se da nas ovo što smo čuli upućuje na prisećanje u vezi dileme koja je u više navrata na raznim mestima i nivoima već formulisana, dileme naime — da li je poruka medij, ili je medij — poruka. Ta dilema mnogo je starija i od Makluana i od televizije, ona na neki način postoji u globalnoj problematiki umetnosti i njenog dejstvovanja.

Na svoj način definisao ju je i Roden kad je rekao, otprilike: nemojte, recimo, praviti nešto

iz drveta pa to onda bojačisati u kamen -- kad klešete u drvetu mislite DRVENO, a kad klešete u kamenu, onda mislite KAMENO. Drugim rečima, budite verni materijalu, odnosno, budite verni mediju. Nakon likovnih umetnosti s tim se suočio film, konačno i televizija.

Čitava diskusija koja se odavna vodi, diskusija o tome koliko je televizijska slika bliska stvarnoj slici — baš zbog zanemarivanja tog poučka često dobiva pogrešan pravac i iskrivljen smisao. Jer, kao samostalni medij vlastitog kanalsanja vizije, i, također, vlastitog konstituisanja svoje pojavnosti — čak i kad bi htela, televizijska slika (baš kao ni filmska) ne bi mogla potpuno nalikovati stvarnoj. I to prosto zato što će televizijska slika nekog prostora ili ambijenta uvek biti osetno različita od slike koju smo poneli u svom doživljaju tog prostora ili ambijenta. Dilema je zaista stara: s jedne strane, tu je Kantova »stvar po sebi«, s druge strane, tu je Pirandelova provokacija »svet je onakav kakav vam se čini«.

A odatle, mislim da problem nije u tome da li je jedna utakmica ili neki drugi događaj putem televizije ili filma nama približen u onoj formi u kojoj se odigrao u stvarnosti, nego je problem u tome da li je taj fenomen prenesen autentičnom strukturom medija. Pitanje je u tome da li se pod porukom misli na sadržaj odnosno informaciju saopštenu izvan, dakle mimo medija (koja se tim medijem pasivno prenosi), ili se pod porukom misli na novu strukturu određenog fenomena koju nam medij angažovanjem svojih komunikacijskih moći prenosi? Kad je reč o pojavama kao što je recimo nogometna utakmica, i kad gledajući prenos mi automatski reagujemo »na prvu loptu« (a to je: ja sam ovde zato što ne mogu biti tamo, ali, želeo bih da vidim barem onoliko koliko bih video na licu mesta), ne bismo nikako smeli zaboraviti da u slučaju dobrog televizijskog prenosa možemo videti **MNOGO VIŠE** od onog što bismo videli prisustvujući stvarnom događaju.

»Biti pred televizorom«, odatle, nije situacijom uslovljeni, bedni surogat stanja »biti na licu mesta«. Pravo da vam kažem, ja veoma retko odlazim na stadion, ali, često pratim utakmice na malom ekranu. Svakako, ne radi toga da bih stvarno prisustvo na tom mestu zamenio iluzioniranim prisustvom, već da bih nešto što me u suštini ne zanima video na način koji me zanima, na način koji mi inače nezanimljiv fenomen čini privlačnim i interesantnim.

Uostalom, nije teško ustanoviti da se najveći deo našeg doživljaja pred televizorom vezuje za doživljavanje medija a ne za doživljavanje stvar-

nog fenomena, iz jednostavnog razloga što (ne prisustvujući stvarnom zbivanju) mi i ne znamo kako ono zapravo izgleda. Suočeni smo dakle ne sa kopijom odnosno rekonstrukcijom, već sa nezaobilaznom restrukturacijom (fenomenološkom a odatle, na svoj način — i ontološkom) određenog događaja. I mislim da naši televizijski stvaraoci veoma greše poklanjajući veću pažnju onom klasičnom »što« a ne onom još klasičnijem »kako?«. Naravno, možda ne bi trebalo ni naglašavati, pod tim »kako?« ja mislim na stvari suštinski suprotne artifičnosti, sasvim različite od formalističkog poimanja. Mislim da svaki medij specifičnost svoje komunikacije nosi u sebi kao nešto sasvim prirodno, da ta nova struktura kojom je uvetovana priroda njegovog »prenošenja« postoji kao logični, organski, razumljivi ali i nezaobilazni deo njegova bića. Formalizam se, čini mi se, javlja baš kad se o toj prirodnosti ne razmišlja, kad se struktura televizijske slike po svaku nastoji iskoristiti za forsirano reprodukovanje »stvarne slike«. Naravno, ja svo vreme govorim o televiziji kao stvaralačkoj, vrednoj kategoriji.

Nije odatle problem samo u tome da se, recimo, jedna pozorišna predstava putem televizije što POTPUNIJE prenese, problem je u tome da se ona prenese TELEVIZIČNO. Eto, ovaj primer sa »Priljavim rukama« bio je veoma indikativan u jednom pravcu. Navest ću drugačiji, negativni primer. Film »Ljubav« Vlatka Gilića, remek-delo koje je na nedavnom festivalu našeg kratkog filma suvereno odnelo prvu nagradu — delovao je uprkos rafinmanu svoje strukture veoma komunikativno u festivalskoj dvorani. Sa velikim mnoštvom gledalaca uspostavio je potpuni, spontani kontakt. Onda su »Ljubav« s najboljim namerama prikazali na televiziji, nakon čega je veliki broj ljudi (koji su ga tom prilikom prvi put videli) osetio potrebu da se krajnje sumnjičavo izrazi u pogledu njegovih vrednosti. Čuo sam mnogo zajedljivih primedbi i na račun filma, njegovog autora, i na račun žirija koji ga je nagradio. A nikome nije pala na um zaista osnovna i jednostavna stvar, činjenica da »Ljubav« prikazana na televiziji ne samo da nije bila ona »Ljubav« prezentirana u bioskopu, nego, čak, da nije bila ni potpuna senka tog filma. Reč je naime o ostvaranju koje je do te mere vezano za FILMSKU dimenziju prostora, da se sva njegova specijalna ekspresivnost potpuno izgubila prenošenjem u ordinate TELEVIZIJSKOG, televizičnog prostora.

Ukratko: da bi se izbegli nesporazumi, valjalo bi se daleko više pozabaviti problemom TELEVIZIČNOSTI, problemom onog televizičnog ključa kojeg je za svaki specifični slučaj potrebno pronaći da bi »prenos« uspeo. U izvesnom smislu ovladali smo poimanjem onog što je FOTOG-

NIČNO a što nije: ne bismo li istim saznanjima morali težiti i na planu TELEVIZIČNOG odnosno NETELEVIZIČNOG? Koji je dakle, ne stvarnosni već televizični ključ za emisiju jedne nogometne utakmice, pozorišne predstave itd. Koji je ključ formule koja mi omogućava da na malom ekranu vidim VIŠE i DUBLJE nego što bih video na licu mesta? Jer, ako je suština svakog doživljaja u količini informacija koju mi pruža kontakt sa zbivanjem, onda je u slučaju televizijskog doživljaja moje odsustvo sa lica mesta zaista obilato kompenzirano čitavim nizom novih, drugim kanalima nedostupnih informacija. Šta vidim, dakle, u velikoj meri podudara se s onim »kako vidim«.

Mislim da je o tome Duško Radović govorio malo pre: »ako nema velikog događaja, onda uzmimo mali događaj«. Jer, događaj sam po sebi ne znači ništa ukoliko medijem nismo u stanju da kristališemo i obelodanimo njegov unutarnji značaj. Kad gledam, recimo, Gilićevu »Ljubav«, jedan izvana banalni susret radnika sa svojom ženom, i kad na kraju filma osetim koliko mi je autor uspeo saopštiti o ljubavi uopšte, ja moram priznati da je on pronašao upravo onaj filmski ključ kojim je iz naizgled beznačajnog događaja spontano i bez forsiranja iskristalisao nešto veoma značajno, životno i istinito. Unutarnja dimenzija događaja prerasla je tako i u njegovu vanjsku dimenziju: »mali« događaj postao je »velikim«.

A koliko puta, na našoj televiziji, prisustvujemo obrnutom procesu, procesu kojim zaista »veliki« i »značajni« događaj postaje tako bezličan, nezanimljiv, beznačajan — koliko smo puta prisiljeni prisećati se vlastitih životnih iskustava da bismo racionalno (dakle izvan, mimo medija) uverili sebe kako se ipak radi o »velikom«, važnom događaju? I umesto da nas televizijska poruka budi i angažuje, mi se samoinicijativno budimo (ili, češće, ne budimo) uprkos njenih »uspavljujućih« komunikacijskih kvaliteta. Jer, informacija koja zloupotrebljava medij time što mu se (neprimerena njegovim kategorijama) nameće — negira ne samo medij već i sebe samu kao relevantnu informaciju, nezavisno od mesta i značaja što ga kao informacija iz stvarnosti poseduje u toj stvarnosti.

I tako, dokle god ne budemo u stanju razlikovati »događaj po sebi« od »događaja po mediju«, kompleksnim sredstvom kao što je televizija i slojevitim jezikom kao što je njen služit ćemo se krivo i jalovo. Odatle i važnost odnosno pažnja koju takvoj (samo naizgled »formalnoj«) distinkciji valja pokloniti.

RAŠA POPOV

Da li bih ja mogao odmah nešto da ispravim, pošto je ovo ipak razgovor koji se beleži.

Ja mislim da sam u onom svom polaznom izlaganju, kad sam rekao da imam dilemu oko moći prenosa i moći predstavljanja, upao u jednu sasvim običnu grešku, time što sam tu dilemu nejasno predstavio, pa je ispalo da se ja sam pred sobom pitam šta je jače, moć prenosa ili moć predstavljanja.

Međutim, zahvaljujući ovim primerima druga Majstorovića ja se uveravam da je televizija, izgleda, tako dobar točir, levak, da ona upija i fudbal, i pozorište, i one kosmičke letove, tj. da se i prenos i predstavljanje na ekranu, na nama još nedokučiv način transformišu u nove vrednosti. — Jer, pozorišni prenos nije događaj, u smislu onog događaja bez scenarija, a ipak to nije čista predstava, to je i prenesen događaj; u fudbalu nema scenarija, osim kad ono podmićuju, a to nije na ekranu samo događaj, već je i predstava. Očigledno je, prema tome, da su i moć prenosa i moć predstavljanja uspele da se uliju u taj levak, u tu elektronsku cev, i da se u njoj prožimaju.

Ja bih tu dodao da je veoma važno da znamo da čak i tekstovi iz knjiga, oni silni »telopi« mogu na ekranu da dobiju veliku snagu, bilo snagu predstave, bilo događaja, bilo oboje što mi vrlo često zanemarujemo. Sezami-strit, serija kojoj smo svi ovde dali najveće pohvale, ima i pisanih tekstova. Samo, naravno, to su tekstovi skraćeni i sažeti. Televizija može da bude, dakle čak *slikana knjiga*, — ona je postala »elektronska knjiga«. Malo, malo, — pa se na ekranu pojave krupna slova. Ova najnovija serija koja ide iza Sezami-strit, »Elektr. čna kompanija«, namenjena je učenju čitanja, jer su Amerikanci otkrili da svaki četvrti Amerikanac ne zna dobro da čita. A to su silni milioni ljudi. I to je knjiga, »električna«, knjiga, a puna i događaja i »predstavljanja«! Sad je, ne znam koliko miliona dolara dato da se stvore te emisije; i tu: bar 250 ljudi, od toga 50 naučnika, sociologa, psihologa, radi na pripremi te serije. Mi kod nas imamo Ršumove emisije, ili Anti-ćeve i Oljine emisije, »Kako ćemo — lako ćemo«. To su serije koje su urađene sa 5 ili 7 ljudi, a ne sa 250 ljudi. A imale su istu snagu. Mislim, to upravo pokazuje tu neverovatnu plastičnost televizije. To znači, vi 250 superučenih ljudi napojite dolarima, iz neke Rokfelerove fondacije, od Ministarstva zdravlja, od Ministarstva prosvete Amerike, od ne znam koga, — i uzmete 7 duhovitih ljudi, i dobijete približno iste efekte. Zato što *duh* prodire kada je dat emocionalno, kada je dat onim *načinom* koji je pominjao Duško Radović.

O toj združenoj moći prenosa i moći predstavljanja ja bih hteo još nešto da kažem, da izre-

lativizujem stvar, zato da bi nam to ostalo i dalje kao tema za razmišljanje.

Ovde je rečeno da je odlazak čoveka na Mesec velika pobjeda televizije. Ako pogledamo šta je odlazak čoveka na Mesec, to je u stvari jedan dokaz da je čovek i kosmičko biće. Jer, na pitanje da li ste kad bili u svemiru, svako od nas mora da odgovori: — Kako da ne; upravo se sada u svemiru nalazimo. Prema tome, svaki je čovek i svemirsko, kosmičko biće, jer je sad u svemiru.

Kada je — ja ću biti slobodan da opet navedem primer sa emisijama ljudi koji su ovde prisutni u razgovoru — kada je Armstrong otišao na Mesec, mi nit' smo videli njegovo lice, nit je to bilo neko ono intenzivno uzbuđenje; to je bilo jedno *potmulo* uzbuđenje. To je bilo uzbuđenje naših *opštih* predstava, više uzbuđenje naših ideja. Međutim, kad je u kratkotrajnoj, ali neverovatno zapamtljivoj seriji o Guli, na televiziji, scenograf napravio jedan beli prostor, pa se mali uvređeni veliki dečak Gula pojavio u tom *belom* prostoru, on je delovao potpuno kao da je u svemiru. I sve što je on tad govorio imalo je nekakav značaj kao da je izgovoreno u nekom kosmičkom prostoru. Prosto kao da je izgovoreno u materici; Gula je bio dete koje se još nije rodilo. To je bio jedan vrlo razrađen psihijatrijski sistem; to je bila čitava jedna doktrina.

Prema tome, vi možete dobiti dublji, intenzivniji doživljaj, osećaj kosmičke psihologije uz pomoć moći *predstavljanja* televizijskog, nego što sama moć prenosa može da nam pruži i sa samog Meseca. — Zašto? Zato što su tamo, na Mesecu one elektronske tačkice bile zamučene: lice nismo videli, osećanje nismo videli. A ovde smo videli to kristalno jasno, zahvaljujući elektronicima. Da je Gula bio filmovan, pola intenziteta bi otpalo. To je Makluanova velika zasluga, što je otkrio tu neverovatnu magnetičnost ovih elektronskih tačkica, kad je direktni taj elektronski prenos.

Znači, da rezimiram, — kad odbacimo mnoge svoje nedoumice o televiziji dolazimo do jedne srednje kategorije: *prenos stvari* koje su *predstavljene*, koje su scenarijski pripremljene. To je i pozorište, ali još nešto više od pozorišta.

SLOBODAN CANIĆ

Munitić me je preduhitrio jednom svojom ispravkom, kako bih je nazvao, ili objašnjenjem.

Stoga bih, na žalost, dao samo nekoliko napomena.

Najpre, ipak sam po malo nesrećan zbog iskazane zamisli organizatora razgovora, pošto sam bio raspoložen da raspravljam o različitim problemima, ali očekujući da neko drugi sugeriše konkretnu temu i time preuzme rizik da umanjí mogućnost intervencije učesnika čiji je interes vezan za nešto drugo. Do sada se, istina, retko nastavljalo ono što je započeto.

Hteo bih da upozorim na različita mišljenja izražena u prethodnim diskusijama Majstorovića i Munitića. U svom uvodnom izlaganju Munitić je — ako sam dobro zapisao — tvrdio u jednom trenutku da je »pozorište vrlo smešna i neadekvatna stvar na televiziji«. S druge strane, Majstorović navodi primer »Prijavih ruku« i govori da je televizijski prenos uticao na znatno povećanje broja posetilaca same predstave u pozorištu.

Munitić se, kasnije, nešto ispravio — zato i kažem da me je preduhitrio — želeći da pokaže kako prenos pozorišne predstave ima smisla ukoliko se televizija njoj ne prilagođava, već koristi svoje autentične izražajne mogućnosti. U kojoj meri i kako se onda sukobljavaju izražajna sredstva pozorišta i televizije? Da li insistiranje na autentičnosti televizije lišava u izvesnoj meri pozorište njegove autentičnosti? Munitić na to nije odgovorio, a ne bih ni ja mogao, jer bih, ustvari, i pitanje drukčije postavio.

Zaključak da je prenos »Prijavih ruku« na televiziji uticao na posetu predstave u pozorištu nije ni metodološki ispravan. To je korelacija u kojoj uzročnu vezu treba tek dokazati, mada ne kažem da ona ne postoji, a verujem da nečeg sličnog ovde ima. Međutim, u širem smislu ovaj odnos nije tako jednostavan. Ima prenošenih predstava koje nisu izazvale takvu posetu, možda su je i smanjile.

Ali, ono što sam hteo da kažem u nekoliko rečenica i što se tiče uloge televizije u ostvarivanju određene kulturne funkcije pokazuje problematičnost upravo ovog primera — ne prihvata se da je televizija kao medijum deo kulture i njeno autentično sredstvo. Praktično znači da je zadatak televizije u privlačenju publike pozorištu, što ono samo nije moglo da učini, a to nije jednostavna propaganda. U tom smislu pozorište ukida televiziju. Pogledajmo i obrnuto. Možda ustvari televizija treba da prevaziđe pozorište, pa ukinimo njega.

Naravno ovo je samo jedan od mnogih pristupa problemu kulturne uloge televizije i ako se na njemu zadržimo, postavimo pitanje da li se ova uloga sastoji u prenošenju sadržaja za koje ljudi nisu znali, koji postoje u drugim kulturnim oblastima, ili u prikazivanju događaja? Možda prenos pozorišne predstave može biti prikazivanje jednog drukčijeg događaja, a ne samo radnje koja se odvija na pozornici? U svakom slučaju televizija se do sada prilično prilagođavala — uzroci su različiti i ne leže samo u »dobroj volji« njenih službenika — ali se ne može odreći svoje prirode, nužnosti da transformiše i da sačuva svoju autentičnost.

STEVAN MAJSTOROVIĆ

Izneo sam samo ono što su drugi govorili. To je bio Ljuba Tadić; on je bio za mene vrlo interesantan zato što je govorio sa iskustvom čoveka sa scene: koja on lica vidi, kad publika reaguje itd. I u okviru takvog jednog izlaganja naveo je taj primer.

Znam da je TV prenos predstave »Selo Sakule...«, izazvao takođe veliku navalu publike. Čak meni lično su se obraćali poznanici i prijatelji — među ostalima i velemajstor Matanović — sa pitanjem da li imam neke veze s »Ateljeom« jer je posle TV prenosa želeo da vidi i predstavu u pozorištu.

Zato sam namerno upotrebio izraz *propaganda kulture*.

RAŠA POPOV

— Znači, ne samo elektronska knjiga, nego i elektronski plakat može da bude.

STEVAN MAJSTOROVIĆ

Verujem u takvu mogućnost. Lektira je davana na TV-programu onako kako je davana, ali isto tako verujem da se može vršiti »propaganda« knjige mnogo efikasnije nego što se vrši.

To je bio činjen pokušaj sa jednom grupom recenzenata, i oni su to radili onako kao što rade u štampi. Osim toga, obraćali su se onim ljudima kojima se obraćaju kad pišu one nedeljne recenzije kod Zire Adamovića i Vanje Kraljevića u »Politici«; a uz to, emisija je plasirana u vreme koje nije ni popularno, bar ne za najširi krug ljudi kojima su recenzije najpotrebnije. Ne verujem u efekat i kulturnopropagandnu funkciju takvih emisija.

SLOBODAN CANIĆ

— A možda pozorište treba da vrši propagandu televizije. Jer, ako su to nezavisni medijumi, nezavisna kulturna sredstva, onda i sa tom propagandom nešto meni nije dovoljno jasno, pogotovu što — ako pomenemo i sadržaj — ne uspeva propaganda nekih drugih kulturnih sadržaja.

STEVAN MAJSTOROVIĆ

Da li vi znate, recimo, za primer sa izložbom Van Goga? Niko nije to ispitivao, ali mi smo ostvarili sa tom izložbom nacionalni rekord. Sto šezdeset hiljada ljudi je posetilo tu izložbu. Među onima koji su je posetili bilo je najraznovrsnijih motivacija, sigurno. Ali *ne verujem* da bi tolika poseta uopšte mogla da se postigne da nije bilo »saučestvovanja« televizije.

SLOBODAN CANIĆ

Kao informacija o događaju.

STEVAN MAJSTOROVIĆ

— Ne znam o čemu. To ćete bolje znati vi koji radite na televiziji...

TOMISLAV SEDMAK

Mislim da se ovde prilično diskutuje o autentičnosti događaja, o potpunosti događaja, o ukidanju određenih aspekata događaja. Zaboravlja se da je i najobičniji događaj toliko raznovrstan i toliko bogat da ga nigde i nikada ne možemo u potpunosti obuhvatiti. Ne možemo ga nikada ni preneti u potpunosti, ni primiti u potpunosti. S druge strane, kadgod se pojavi posrednik — termin medij se može i tako prevesti i meni više odgovara — autentičnost događaja se neizbežno smanjuje. Međutim, neophodno je naglasiti da smanjivanje autentičnosti događaja ne podrazumeva uvek i smanjenje autentičnosti doživljaja.

Zato imam utisak da ne govorimo o istim stvarima. Govori se o tehnici televizije, o tome kako se prave emisije, o uglovima snimanja itd., a manje se govori o psihološkim aspektima gledalaca. Kao da mi u ovom razgovoru njega neprekidno zapostavljavamo. Pojedine ankete koje se primenjuju u cilju ispitivanja gledalaca

televizije nisu u mogućnosti da dovoljno poboljšaju naš uvid u tu bogatu mozaičnu strukturu koju čine televizijski gledaoci. Anketa kao metod ima mnogo slabosti koje ne smemo izgubiti iz vida. S druge strane i pisma koja se obuhvataju TV Poštom predstavljaju samo subjektivne, često ekshibicionističke projekcije pojedinaca. Stoga, nažalost, još uvek samo pretpostavljamo šta se odigrava u gledaocu, ili se oslanjamo na subjektivno iskustvo i teorijsko znanje.

Gledalac može da doživi potpuno autentični doživljaj bez obzira na smanjenu autentičnost prenetog događaja. U događaju dominiraju informativno-perceptivni elementi, a u doživljaju gledaoca subjektivno-psihološki elementi. Sigurno je da za gledaoca mnogo više vredi autentični subjektivni doživljaj no da li je prenos događaja manje ili više autentičan. Ali, isto tako je sigurno da suptilna selekcija određenih aspekata događaja može u velikoj meri doprineti autentičnom subjektivnom doživljaju.

Da bi doživljaj gledaoca bio potpuniji, on treba da bude pripremljen, da se unese, da sudeluje u odvijanju događaja na ekranu. U uslovima potpunog angažovanja moguće je i da televizijski gledalac doživi peak-experience — vrhunski doživljaj (po Maslowu) kada posmatra emisiju koja mu maksimalno odgovara.

Zbog svega ovoga ja ne bih tako tehnički razdvojio stvari, mada se televizija kao posrednik može prihvatiti i pored toga što u izvesnom stepenu smanjuje mogućnost da doživljaj bude subjektivno bogat i po intenzitetu i po ekstenzitetu. Gledalac koji prati prenos fudbalske utakmice može da skoči sa stolice kada je uzbudljiva situacija na terenu, kao i da je na licu mesta, mada nema mogućnosti da bude uključen u masu navijača i u trenutnu skoro potpunu identifikaciju sa svim gledaocima. Ipak je sigurno da je njegov trenutni doživljaj veoma autentičan.

Kad se već govori o tehničkim stvarima treba napomenuti da oči kao organ čula vida i centralni nervni sistem u celini trebaju određeno vreme da bi se upotpunilo i shvatilo ono što se dešava. Moje lično iskustvo sa gledanjem stonog tenisa je nepovoljno, jer često ne mogu da vidim lopticu, već je više pretpostavljam na osnovu pokreta igrača. Verovatno bi udaljavanje kamere, uz produženje puta loptice po ekranu olakšalo optičko praćenje leta loptice. Zato mi je teže da pratim ukoliko se snima po dužini stola, jer se i time skraćuje let loptice po ekranu.

N.N.: — Kako ljudi igraju?

TOMISLAV SEDMAK: — Ja se u to ne upuštam.
Ja govorim o onome...

RAŠA POPOV: — To je tačno. Fudbalska lopta
ima crne tačke kao bubamara, zbog televizije...

TOMISLAV SEDMAK

Isto tako ja ne mogu da gledam, čak i ako hoću, kad se scene na ekranu smenjuju užasnom brzinom. Doživljam neprijatnu optičku senzaciju, i prestajum da pratim emisiju. A neki to tumače kao invenciju, traženje novih puteva u režiji. Moguće je da ovo odgovara mladim gledaocima koji brže prihvataju informacije i koji imaju sposobnost bržeg odvijanja akta pažnje. Vratio bih se na pitanje komunikacije sa gledaocima. Čini mi se da mi ovde prikazujemo beogradsku elitu, zaboravljajući ko sve gleda i kome sve koristi televizija. Hvalimo jednu knjigu (BIT International No. 8/9, Televizija danas, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1972), koja je u meni izazvala prilično neprijatno osećanje. Očigledno je da mnogo staje, da je skupa, a pitam se da li je nju u Beogradu pročitao, ili bar pregledalo pedeset ljudi. S druge strane pominjemo sa visine »TV reviju« i »TV magazin«, i čudimo se velikom tiražu tih listova. Te listove čita ogroman broj ljudi, i sigurno koriste članke u tim listovima za dopunjavanje svoga odnosa sa televizijom, sa emisijama i licima koja se na ekranu pojavljuju. Ja bih pitao ljude sa televizije da li su iskoristili ove listove da uspostave bolji kontakt sa gledaocima, da kroz te listove postignu i poboljšaju usaglašavanje između gledalaca i programa. Zašto nisu pokušali da objasne Keneta Klarka, ili čak da neki od članaka iz ovog časopisa prilagode i prenesu tim brojnim gledaocima televizije.

Stoga ja mislim da televizija ima šansu za uspostavljanje povratne sprege sa svojim gledaocima, i da bi trebalo da je koristi.

IGOR LEANDROV: — Za neposrednu povratnu spregu.

TOMISLAV SEDMAK: — Znate kako, neposredna povratna sprega je suviše prosta. Svaka ljudska povratna sprega je toliko složena, od emocionalnog izraza, do tonusa, do reči, do situacije...

IGOR LEANDROV: — Mislim, vremenski neposrednu nema. Ona ima izvesnu odložnu povratnu spregu...

TOMISLAV SEDMAK: — E, odložna povratna sprega je veoma važna. I to je veoma značajno. Možda je to jedan od razloga zašto su ljudi na televiziji osetljivi na kritike, s jedne strane, i to na nedovoljno dobro pisane kritike. — Zašto? Nisu dovoljno sposobni da osete *medijum*, tj. publiku kojoj prikazuju ono što oni žele; po malo *ne znaju* šta se dešava sa publikom kad oni prikazuju svoje delo. I zato postoji neka vrsta otuđenja stručnosti, kroz televiziju, bilo da je ona dobra ili nije dobra. Pravi razgovor između stvaralaca na televiziji i publike koja gleda, mnogo je manji nego, recimo, u pozorištu. I taj povratni spreg može veoma mnogo i veoma pozitivno da se iskoristi ako se shvati ono što drug (Camiću) želi da isključi, a to je složenost doživljaja. Nikako ne treba osujećivati bogatstvo ljudskog doživljaja. *Ne* da imamo pozorište, *nego* da imamo šest pozorišta. Pa svako pozorište da prikaže, sa svoje tačke gledišta, »Hamleta«, ako možemo da skupimo publiku. Pa i televizija da ga prikaže; da bi čovek uspeo da proživi do maksimuma, sa svojim sopstvenim sudelovanjem, određeni događaj. *Nikako* isključivanje.

I zbog toga, kažem, televizija bi imala *veliku šansu* kad bi uzela pod svoje i *pismenu komunikaciju* sa svojim posmatračima, koja bi imala efikasnost u vremenu, tako bi televizija imala šansu da pruži ono što narodu treba. ... Veliki broj ljudi uživa slobodu time što ne poseduje vremenski red. Međutim, još veći broj ljudi, može da živi samo ako zna kad će se *tačno* šta desiti, i da jedino pravo obezbeđenje za nas koji smo prosečno zdravi, jeste da znam da se sutra *ništa* nepredviđeno neće desiti. Jer ako će se desiti nešto nepredviđeno, to može da bude i neprijatno.

Znači, ja sam *apsolutno* za red u vremenu. I iz razloga, da tako kažem, psihologije, i iz razloga navike, i iz razloga doslednosti i sredenosti.

PRVOSLAV PLAVŠIĆ: — Pod pretpostavkom da možete da utičete na taj red.

TOMISLAV SEDMAK: — Čekajte. Ja sam protiv preteranog uticanja. Ja kad sam rekao manipulacija za *decu* do onog stepena kada neko ima sposobnost da postavi samog sebe prema zbivanjima koja su mu *data*.

A pretpostavka »uticati na određeni red« je prećenjivanje sebe, znate.

PRVOSLAV PLAVŠIĆ: — Ne u bukvalnom smislu. Jer, mi, recimo, ne poštujemo publiku, publiku koja najmanje može da bude organizovana u

RAZGOVOR U REDAKCIJI

vremenu, mi šetamo kroz program, što je već jedna krajnja disfunkcija televizije. Takvih stvari ima. U tom smislu, mislim; ne u bukvalnom smislu.

IGOR LEANDROV: — On misli na naše šepavosti u...

RAŠA POPOV: — Nije u pitanju samo uticanje na red, nego uticanje na *istoriju*. To je centralno pitanje XX veka. A istorija to je red događaja u vremenu, odnosno nizanje ljudi u vremenu.

PRVOSLAV PLAVŠIĆ: — Nikom ne možemo to uskratiti; svako bi hteo da utiče na istoriju.

RAŠA POPOV: — Da se vratimo na ono što je drug Sedmak govorio. On je sad odgovorio na ono pitanje koje sam ja na početku postavio — koja je količina činjenica u televizijskoj emisiji... i rekao je tačno, da je oko lenj organ, da je um, isto vrlo često lenj organ'. Prema tome, bombardovanje činjenicama, važnijom od važnije...

STEVAN MAJSTOROVIĆ: — A koji su lenji organi? — Izvinite za upadicu.

TOMISLAV SEDMAK: — Recimo, uvo je brže, osetljivije.

Drugo, mnogo štošta još utiče na organizaciju. Recimo, na televiziji, manji broj čulnih informacija za oko, verovatno da osujećuje oko da čak bolje prihvati podatke.

Mislim, *treba* da postoji primenjena psihologija, koja će se baviti popularizacijom čulnih, optičkih efekata, uz verbalne komponente.

RAŠA POPOV: — Ali da vam kažem. U dobrim holandskim obrazovnim emisijama, kad crtaju neki dijagram, onda puste da se crta dijagram na licu mesta, da bi slušaoci čuli šum flomastera po hartiji. Čuje se: s-s-s-s. Ovo što ste vi rekli da je uvo brži organ, to su oni, znači, već naslutili, po nekom instinktu. Međutim, mi nikada nećemo pustiti da se čuje šum krede po tabli, ili šta ja znam, — zato što smatramo da bi to bilo pravljenje male školice. Teško razumevamo vrednost čulnih informacija.

IGOR LEANDROV: — Ja bih hteo ponovo da pokrenem ovo pitanje Makluana: ne što; nego *kako*. Mislim da je Makluan dosta pomodna stvar i da smo suviše opsednuti Makluanom. Ono što Makluan stvarno govori, to je rečeno i pre nje-

ga, a ono što se on blistavo igra vatrometom reći — jedan naš finski kolega, Nordenstreng, nazvao je to Makluanovom pirotehnikom — iskreno govoreći, ja tome ne pridajem mnogo vrednosti.

Naime, ja mislim, da je ovakva polarizacija — ne što, nego kako — sasvim pogrešna i lažna. Mi uvek hoćemo nešto da saopštimo; i biramo različita sredstva kako da to saopštimo. Ako je smisao tog postavljanja pitanja »kako« u vezi s televizijom, u tome da mi nedovoljno pažnje posvećujemo tome kako, da taj televizijski izraz još nije razvijen, da tu postoje veliki potencijali, — danas smo dosta govorili o Sezam-stritu, gde su ti potencijali veoma mnogo korišćeni, i to dobro korišćeni, — onda to ima smisla. Ali, *precenjivanje* toga, postavljati tako nekakvu dihotomiju i govoriti samo o kako a ne o što, — za mene je lažna dilema.

Uzmite, recimo, pitanje materijala, ili sredstva. Pre svega, televizija nije do kraja izgradila svoj izraz. To je jedna stvar. Drugo, sad smo govorili o pozorištu. Pozorište nije televizija, — ali molim vas, televizija je toliko široka da ona treba da primi i pozorište, naročito u našim uslovima. Tu se sa Stevom potpuno slažem, i oko toga se svađam na televiziji s našim čistuncima, koji su, protiv prenosa pozorišta: »jer to nije prava televizija«.

Uzmimo primer »Prljavih ruku«. Sećam se tog prenosa. Muka živa s mizanscenom. Trebalo ga je prilagoditi televiziji. *Očajan* je bio ton, jer se veliki pokreti na sceni ne mogu dobro pratiti mikrofonom itd. Pa *uprkos svemu tome* dao je efekte. Dozvolite da ja i takve efekte, u ovim našim uslovima, veoma cenim kao kulturni. Svi mi znamo grčki megaron; i divimo mu se. nu misiju televizije.

A ipak, grčki megaron izražava arhitekturu u drvetu, a mi ga poznajemo u kamenu. Ili ono što Frankastel govori o tome kako su u arhitekturi počeli da se upotrebljavaju čelični elementi, itd.

Mislim, dakle da se to pitanje materijala, u ovakvim diskusijama, često precenjuje, da se često uzdiže na jedan suviše visok nivo, — ja bih rekao čak i na apstraktan nivo za naše prilike. Mi treba da nastojimo da nađemo pravi televizijski izraz, da koristimo televizijski izraz, da uvek mislimo na to »kako«, ali da tu ne budemo ne znam kakvi čistunci i da se zbog toga odrekemo, recimo, prenosa iz pozorišta. Ja se nikad ne bih odrekao prenosa iz pozorišta. Možda je to pogrešno, ali bar u ovom isto-

rijskom vremenu koje ja živim, ne bih se odrekao. Pogotovu u ovoj zemlji za koju znamo kako stoji njena kulturna situacija.

Zatim, pitanje događaja. Događaj sam po sebi, to je *veoma* difuzna stvar. Šta je događaj sam po sebi? Za koga? Vi ste veliki prijatelji fudbala i za vas je, razume se, centralni događaj lopta. Ali ja se ne interesujem mnogo za fudbal. Mene više zanimaju reakcije: kad vidim kako neko skače kao izbezumljen tamo u gledalištu, meni to pruža više informacija nego ona lopta.

RAŠA POPOV: — Da, ali to reditelj ne sme da prenosi...

IGOR LEANDROV: — Sad dolazimo do sledećeg: izvući suštinu. Drugim rečima, strukturiranje događaja. Čovek sam strukturira svoje doživljavanje nekog događaja, a gde postoji posrednik, razume se, taj posrednik na neki način strukturira događaj. Događaj strukturira, isto tako, novinar koji daje izveštaj u štampi: on piše, opisuje svojim rečima, izvlači suštinske elemente, onako kako ih on shvata. Isto tako i onaj s kamerom: po svom shvatanju, po svom kriterijumu, po svom talentu, pokušava da izvuče suštinu televizijskog događaja. A tu postoji još uvek onaj treći faktor — doživljaj tog događaja onog koji prima. U istraživanjima komunikacija već više od pola veka poznat je kao klasičan primer istraživanje jedne fotografije. Slika je prikazivala štrajkače, i ispitivana je reakcija ljudi. Oni koji su sa simpatijama gledali na njihov pokret i odobravali njihove zahteve, ti su opisivali tu sliku sa simpatičnim emocionalnim nabojem, u prilog te slike; videli su to samo lepo. Oni drugi su tu videli agresivne, opasne ljude, koji prete društvenom poretku itd. itd. A radilo se o istoj slici.

Ili, uzmite doživljavanje jednog umetničkog dela, naročito ako je ono malo složenije, ako je slojevito, pa gledajte šta ko izvlači. Neki Šekspira doživljavaju kao prvorazrednu kriminalnu priču. — Kakva je fabula, recimo »Ričarda III«, i svih njegovih kraljevskih tragedija: koliko ima tu skidanja glava, davljenja u buretu, i sličnih stvari? To je *vrlo* napeta fabula. Ali Šekspir poseduje veliku slojevitost, i neko drugi ne prati toliko spoljnu fabulu, već jedan drugi nivo događanja.

Znači, stvari su mnogo složenije. Ne možemo ih razložiti u jednoj takvoj prostoj, a ja mislim i pojednostavljenoj dihotomiji: ne što, nego kako. Ja mislim: i što i kako.

RAŠA POPOV

Da li bih mogao ja nešto da kažem o tom događaju? Naime, sad kad sam bio bolestan ja sam pročitao jednu Ničeovu rečenicu gde se on pita zašto ljudi neće da umru. I kaže: zato što misle da još nisu imali *dovoljno* događaja, *dovoljno* doživljaja. I kad sam bio u bolnici, slušali smo jedan mas-medijum, tranzistor. Tamo su bila dva bolesnika, kojima je, bogami, bilo vrlo teško; imali su vrlo velike krize. U jedan mah, puste tranzistor u sedam uveče, i svi slušaju. Vrlo lepe stvari su slušali: neke vesti sa pijace, o poledici na Čestobrodskom brdu, i neku muziku, zabavnu i narodnu. I u jedan mah poče jedan intelektualac, koji nije odmerio šta je to mas-medijum, šta je to radio, — jedan vrlo fini intelektualac jedan vrlo fini tekst poče da govori. U taj mah iz čoška levo, jedan starac, šezdesetpetogodišnjak, koji je kopao sve tunele na pruzi Kraljevo-Skoplje, i imao operaciju, zaviče: — Gasi to, gasi! Čekaj, pa kad dođe Dnevnik, pusti.

Ja sam tad shvatio da je ono u tranzistoru bio glas smrti. Te frazetine su bile glas smrti. A te frazetine, nisu glas smrti kad su u časopisu. Jer kad prevedemo te latinske reči na srpskohrvatski jezik, razumećemo mi to. Zato što smo učili malo italijanskog, malo latinskog, malo engleskog. Ali preko radija, to je bio glas smrti. Covek, bre, guši se tamo kad sluša te frazetine! I posle su neki urlikavci počeli da urliču neku muziku, i opet je taj čiča vikao. A on voli zabavnu muziku. Ali ono urlanje ne može da podnese. (Tu sam ja prvi put posumnjao u vrednost te urlikačke muzike, — jer, ja sam to voleo: zato što se deru.)

E sad, principijelno, to za mene znači da je pitanje o tipu događaja na mas-medijumu, vitalno pitanje. Ljudi vole više događaja jer to je tajna njihove želje za životom. Ali je jako važno pitanje kakve ćemo im događaje dati. Da li ćemo u mas-medijumu davati medijumu nesaobrazne događaje — o čemu je Ranko Munitić vrlo iscrpno govorio?

Jer, ako stvari nesaobrazne medijumu damo kao događaje ili, nesaobrazne reči-događaje, mi počinjemo da sejemo prazninu; i to je glas smrti.

IGOR LEANDROV

Samo, argumentacija ti nije dovoljno dobra: nije on reagovao zbog toga šta je taj govorio,

RAZGOVOR U REDAKCIJI

nego *kako* je on govorio — visokoparne frazetine itd.

RANKO MUNITIĆ

Malopre rekoste da to »kako« nije važno...

IGOR LEANDROV

Ne, ne. Nisam ja rekao da nije važno, već da jeste...

RANKO MUNITIĆ

Na to sam ja mislio kad sam rekao *kako*.

DUŠKO RADOVIĆ

Ja bih hteo još nešto da kažem.

Prvo, mislim da stvari *ne mogu* toliko da se relativiziraju, ovako kako Igor govori: da se ne zna šta je Šekspir, i da se ne zna kako treba praviti Šekspira jer ima raznih doživljaja Šekspira. Ne može se to tako relativizirati. Ipak se zna šta je Šekspir. Sad, mogući su nesporazumi, moguće su male pogrešne krađe itd. Ali mi ne možemo da tretiramo kao ozbiljnu stvar ako neko vidi u jednoj televizijskoj emisiji stolicu, pa pita: Je li poznaješ nekog na televiziji, — gde bih mogao da nabavim takvu stolicu? Pa da i to tretiramo kao stvar dostojnu pažnje.

IGOR LEANDROV

— Izgleda, Duško, da se mi nismo razumeli: *ne* o predavljanju Šekspira. Nisam se ja zalagao da se Šekspir svede na fabulu. Nisam čak ni mislio o sadržini na televiziji, nego sam mislio na normalnu pozorišnu predstavu Šekspira, *dobru* predstavu, — pa šta će koji čovek iz nje da izvuče. Ti si me pogrešno razumeo ako si shvatio da se ja zalažem za obradu Šekspira tako da se od njega napravi krimić.

DUŠKO RADOVIĆ

— Dobro, ali i tu postoji jedna mera, granice u kojima se to kreće. Ne možemo *sve* nesporazume uzimati u obzir.

To je jedna stvar.

Drugo, u pogledu ovoga »kako«. Mislim, postoji jedna inercija, tradicija, u mišljenju, postoje tradicionalne forme saopštavanja itd., postoje neki mitovi, ali mislim da nama predstoji veliko jedno razuveravanje u pogledu vrednosti pojedinih stvari. Recimo, pitanje da li o nekim bitnim društvenim stvarima bolje govori Sezam-strit ili TV-dnevnik, to je pitanje *kako*.

Na primer, ja *nikad* ne bih nekim ljudima dozvolio da govore na televiziji, recimo u TV-dnevniku, prosto zbog toga što stvaraju, samim svojim *izgledom*, lošu predstavu o našoj politici i o našem društvenom stanju. A to je ono *kako*. Ohrabrenje u tom Dnevniku je Kamenko Katić, koji i jeste najpopularnija ličnost televizijskog Dnevnika. I morali biste da se zapitate: zašto? — Prosto zato što izgleda najzdravije. Kad dovedete neke druge, da nam govore važne stvari, mi smo potpuno indiferentni.

Hoću da kažem, može neko da uzme pa da nam čita Seneku, ili Kanta. To nema nikakvog sadržaja; to samo po sebi nije nikakav sadržaj.

Ljudsko biće je veoma komplikovano, ono ima mnogo čula; nije samo um njegovo čulo. Pogotovu na televiziji, tim kompleksnijim izražajnim sredstvima, na njega deluje sve. I mislim da je to *kako*...

Jedna inteligencija, upotrebljena na malo stvari, mnogo je funkcionalnija nego *loša* inteligencija koja bi htela da predstavi *veliku* inteligenciju. I u tom smislu je *kako*, na televiziji *sudbonosno*.

Eto, sad ćemo imati emisiju o marksizmu. Sede tri dosadna čoveka i smatraju da je to što se govori o marksizmu, ili što se govori o amandmanima itd., da to ispunjava, samo, svoj cilj. A možda u Sezam-stritu ima nešto i o amandmanima ; i sva bi veština bila da se to protumači. Ili, recimo — a to je vrlo poučna stvar: koga su sve pozvali kad su pravili Sezam-strit? Oni su pozvali ljude koji su pravili reklame. I ove naše, očajne, reklame veoma su pažljivo gledane kod nas. Pa opet, i tu treba otkriti mogućnost nekog sadržaja, ne samo forme. Recimo, gledali smo Jožu Horvata: pola sveta misli da je on neozbiljan, pola sveta misli da je impresivan. Ali koga uhvati Jože Horvat, taj ne može da prestane to da gleda.

E sad, ako neko mene, nekom svojom inteligentnom kombinatorikom, uhvati da ja idem za njim i da se igram, on je ostvario veliku stvar. A ako misli da mu verujem na reč, to više nije pravi odnos njega kao tumača i mene kao čoveka koji to treba da primi.

I u tom smislu mislim da je to *kako* presudna stvar. Naravno, kad prenosimo utakmicu mene interesuje da li je pao gol ili nije pao gol. To se ne može odnositi na tako bukvalne stvari.

A to što televizija potcenjuje *kako*, pa misli da je važno *šta*, i da nije važno *ko* će to reći i *kako* će to reći, nego misli da to objektivno toliko vredi, bez obzira u kakvoj ambalaži ga prodaješ, — to nije u psihologiji ni gledalaca, ni potrošača itd.

Prema tome, ako hoćete da vam se veruje u ono što govorite, nađite neke strašno šarmantne ljude, pa neka nam se oni obraćaju. Mislim, šta biste vi drugo radili, u čemu bi bila kreacija televizijskog programa, ako ne bi bila u iznalaženju *kako*? Ako bi sve imalo samo svoju objektivnu vrednost, onda bi *svako* mogao da radi na televiziji, svako bi mogao biti reditelj, svako bi mogao biti interpretator, itd.

IGOR LEANDROV: — Ja sam ti jako zahvalan, jer si rekao ono što ja ipak neću da kažem. I ne vidim u čemu polemiziraš sa mnom. Ja sam samo bio protiv toga da se kaže: ne što, nego *kako*. Za to sam da je i što i *kako*. I rekao sam: ako je to *kako* zato rečeno da treba da se podvuče potreba, da se na televiziji izrazi onako *kako* treba, onda je to u redu.

DUŠKO RADOVIĆ: — Ali imaš *kako* koje se bavi *ničim*. Ali se na izvanredan način bavi *ničim*. A imaš *šta* kojim se *ni na kakav* način ne bave, — i nemaš nikakvog rezultata. To je kao poezija. Mislim, apsolutno mora da se tretira kao poezija.

IGOR LEANDROV: — To su krajnosti...

RAŠA POPOV: — Nisu to krajnosti. Ja mislim, ima tu jedna... U ovoj knjizi, u ovom časopisu »Bit«, kod Abrahama Molesa, ima tu jedna vrlo jasna rečenica...

DUŠKO RADOVIĆ: — Pazite; recimo, niko nije istraživao problem Čkalje. Kad bi se Čkalja tretirao po onome *šta* govori, to ne bi bilo impresivno. Ali kad bi se analizirao sadržaj Čkalje kao ličnosti, i njegov uticaj na toliki broj ljudi, moralo bi da se dođe do sasvim drugog zaključka. Prema tome, Čkalja ne deluje po onome *šta* govori, nego po tome *kako* govori.

IGOR LEANDROV: — Ti jako usko onda gledaš, jer Čkalja očigledno nešto saopštava. Možda ne

RAZGOVOR U REDAKCIJI

rečima, ali na neki način neki sadržaj nama prenosi.

DUŠKO RADOVIĆ: — Ti bi hteo da kažeš, da to što on govori, da je to šta.

IGOR LEANDROV: — Ja govorim o televizijskom jeziku.

STEVAN MAJSTOROVIĆ: — Slušajte, da vam kažem. Meteorološki izveštaj je dosadna stvar, bar za mene lično dosadna stvar. Taj izveštaj daje Kamenko Katić. Ja nisam dosad sreo čoveka koji se o njemu nije pohvalno izrazio. Ne znam zašto i kako objasniti taj fenomen. Možda zato što je on jednostavan.

RAŠA POPOV: — To što si ti, Igore, rekao da je kao nekakva krajnost, ovo što Duško kaže: bolje da govoriš dobro o ničemu, nego da govoriš loše o nečemu, — to za mene nije krajnost. Ima rečenica kod ovoga Molesa u kojoj on to govoreći o »Konceptu koherentnosti kod izlaganja«, zove »problem centraliteta«. No, pošto je on dobar autor, pošto nije gnjavator — iako piše za časopis, on je to preveo na razumljiv govor. Problem centraliteta rešavaš kad se upitaš: »U kojoj me se meri sve to tiče?«

Prema tome, ako jedno izlaganje, o *maloj* stvari, *sličnoj*, skoro o ničemu, uspe da uspostavi taj most sa gledaocem, da gledalac oseti da se to u *izvesnoj* meri tiče njega, njegove današnjice i sutrašnjice, onda je to položilo televizijski ispit, taj masovni ispit. A ako govori o velikim suštinama, ali tako zamumuljeno da ni sam ne razume, a gledalac ne može da oseti u kojoj se meri te, kao (bajagi) velike stvari, gledaočevog života tiču, to je propast, to nije prešlo ekran.

Prema tome, ima tu ta jedna rečenica, koja je vrlo važna: »U kojoj me se mjeri sve to tiče« — kako kaže Abraham A. Moles.

TOMISLAV SEDMAK: — Ja bih se nadovezao na ova dva »subjekta« koji su pomenuti: na Čkalju i na Katića, sa emocionalne tačke gledišta. Znači, sad se vraćamo ipak na nešto što u početku misimo baš tako lako prihvatili, a to je, da onaj koji saopštava, njegova sposobnost saopštavanja predstavlja *ogroman* doprinos intenzitetu i multi-dimenzionalnosti *našeg* doživljaja. Pitanje intelektualnog kvaliteta doživljaja, u ovom slučaju je, očigledno, sekundarno. Da li je to plus ili minus, to ostavljamo najvrhunskim aspektima analiza. Ali možda tu treba početi: od

Čkalje koji govori pametnije stvari. Znači: upotrebiti sredstvo za saopštavanje boljih stvari. Ne ići na to, da baš Čkalja — zato što je popularan, ide nadole, nego zato što je popularan da ide nagore.

Smatram da objašnjenja zašto Katića ljudi pamte i slušaju i jesu možda u tome što im on u izvesnom smislu obećava neku budućnost, i obećava je na jedan način koji je pomalo bezopasan, pomalo čak i...

STEVAN MAJSTORVIĆ: — Ali on im obećava poneki put »mračnu« budućnost: kišu, grad, i ostalo.

TOMISLAV SEDMAK: — U principu ne ide na taj način, znate. Ako ste ga slušali, uvek je konačna stvar svetlija. Mislim da to nije slučajno. Čak i kada se selekcioniraju slike zime: ne prikazuju leševe u snegu, nego prikazuju kako se put odtrpava. Dakle, ako tražimo simboliku, simbolika je uvek pozitivnija.

I mislim da su to tačke koje treba imati na umu kada se analiziraju ozbiljni sadržaji koji se prikazuju ljudima.

A ja se sasvim saglašavam, — samo sve zavisi od toga šta je, na kraju krajeva, i cilj određene stvari, — sasvim se saglašavam s tim da jedan čovek koji ne može da kaže »r« dovoljno dobro, da ne bi trebalo da bude nosilac vesti. On može da bude učesnik u nekoj razgovornoj emisiji, gde normalni ljudi normalno razgovaraju, pa ih jedan odsto imaju tu govornu manu. A da on bude eksponent žive reči, — to je vrlo delikatno.

RAŠA POPOV: — Ali ja bih ipak voleo da Vranjanci i Piročanci saopštavaju vesti.

PRVOSLAV PLAVŠIĆ: — Misliš, bilo bi smešnije?

RAŠA POPOV: — Ne, ne, ne. Imaju pravo da govore svojim jezikom.

TOMISLAV SEDMAK: — Samo da završim još dve stvari.

Znači, emocionalni izraz u rukama čoveka koji zna njime da manipuliše na televiziji, uz verbalni izraz, koji može da boji na televiziji, i da deluje ili smirujuće ili komično, može da predstavlja ogromnu prednost za svakoga ko želi da stekne popularnost.

Drugo, što se tiče izvornog jezika. Ja moram da kažem, kada sve saberem, da mislim da iz-

vestan broj odraslih ljudi Beograda, pretežno gleda dečje emisije, a ja, recimo, volim da gledam emisije za selo. Baš zbog izvornosti i zbog neposrednog saopštavanja nečega što mi više nemamo šanse da vidimo u relativno čistom obliku. I kad je god emisija čista, kad nije patvorena, meni je jako prijatno.

STEVAN MAJSTOROVIĆ: — Ja bih se uputio na teren koji pomalo osećam svojim — ako mi Duško Radović to dozvoli. To je šah.

DUŠKO RADOVIĆ: — Tu smo obojica na tuđem terenu.

STEVAN MAJSTOROVIĆ: — Obojica, da.

Tu se menjalo mnogo vrlo kvalifikovanih komentatora: velemajstora, internacionalnih majstora, i majstora. A najveći uspeh je imao i najviše je bio prihvaćen Rabar. On ima čak i jednu smetnju: on je iz Zagreba, tu je u pitanju jezik, i ima ljudi kojima to pomalo smeta. Razmišljao sam o tome, zašto je Rabar najviše prihvaćen, i to ne samo od široke publike, nego i od znalaca, od velemajstora.

Prvo, on je veoma savestan, — što ne mora da znači da i neki drugi nisu bili dovoljno savesni, ili dovoljno stručni u analizama. Ali ja imam jednu pretpostavku: da on obavlja jako dobro svoj posao zato što uspeva da veže pažnju gledalaca za poziciju, ne za sebe. Recimo, u svoje vreme velemajstor Ćirić je probao da šarmira gledaoce anegdotama, ali to kao stil nije išlo. Pa su se onda menjali i drugi, recimo Janošević koji je unosio notu nonšalantnosti, i onda vas je odvlačio od onoga što je svrha komentara — logika pozicije. A Rabar je bio *neupadljiv*; bio je precizan, solidan u analizama, pripremljen. Nekima se dešavalo, na primer Peni Trifunoviću, u »Politici« (u komentaru prekinute partije Fišer — Spaski), da su morali sebe da ispravljaju, sutradan. Pera Trifunović je, recimo, za tu završnicu rekao da se lako postiže remi, na način koji je on predložio. I posle toga je dobio pisma: da to uopšte nije remi, — i on se posle toga ispravljao.

Duško, je li ovo tačno što ja kažem?

TOMISLAV SEDMAK: — Jeste. Ali ima objašnjenje. On simbolizuje ideju šahiste u publici. I ako malo bolje razmislite, složili biste se sa time da on liči na šahistu, da on ima jedan aspekt šahiste i odnosi se prema šahu kao šahista u toj situaciji.

STEVAN MAJSTOROVIĆ: — To je mnogo komplikovano za mene. Ja imam jednostavnije objašnjenje. Moguće je i to, ali, iz razgovora sa ljudima koje sam anketirao bilo je jasno da je njima naročito pala u oči ta neupadljivost.

TOMISLAV SEDMAK: — Pa dobro, jesu li šahisti upadljivi? Pođimo od toga. Pogledajte Gligorića kako se ponaša.

ALEKSANDAR ANTIĆ: — A Fišer? Fišer je upadljiv, vrlo.

TOMISLAV SEDMAK: — A, pa mi ne govorimo sad o Fišeru; nemojte, molim vas.

ALEKSANDAR ANTIĆ: — I on je šahista, u ovom trenutku.

STEVAN MAJSTOROVIĆ: — Ne; tu ima dve stvari, znate; i kvalitet njega kao šahiste. Svi oni koji su bili komentatori pre Rabara, oni su danas bolji šahisti nego Rabar. Rabar pripada prošlosti; on se više i ne bavi aktivno šahom, ne učestvuje na turnirima. Prema tome, ...

TOMISLAV SEDMAK: — Ali različiti su temperamenti tih ljudi koje ste pomenuli. Rabar ima specifičan temperament, koji je baš isturio temu napolje. Drugi se nisu uklapali u predstavu šahiste kod gledalaca.

STEVAN MAJSTOROVIĆ: — Nisu oni uopšte propuštali da saopšte ideju. Oni su bili dosta precizni u komentarima; pa bi rekli, recimo: Verovatno je plan Fišerov bio to da pregrupiše figure na kraljevo krilo, jer je tu osjetio slabosti itd. To isto kaže i Rabar. I Rabara svi prihvataju a Čiriću zameraju.

IGOR LEANDROV: — A izgled i ponašanje, Stevo?

TOMISLAV SEDMAK: — Da se ne vraćamo na ono da li je, neko normalan ili nije.

ALEKSANDAR ANTIĆ

Postoji jedna činjenica da se ne polazi od onog što bi morao urednik televizije, ili reditelj ili ne znam ko, da zna, da odabere pogodnu ličnost, ono što Duško kaže: Nađite šarmantnu ličnost, pa će biti i rado gledana emisija, i postići će efekat, cilj koji ima. A ne ovako drugostepeno tumačiti. To je kao i u umetnosti i, verovatno,

RAZGOVOR U REDAKCIJI

u svakom stvaralaštvu: posle toga dođu kritičari i oni koji analiziraju, i prave zaključke o onome šta se desilo i kako je to bilo i zašto je to bilo. A neko je Rabara vrlo svesno doveo pred ekran, probao sa njim, i kao dragocenost jednu ga otkrio, pokazao ljudima.

Mislím da je to jedino bitno, da je to ono što je najvažnije. Naime, smatram da se o tome ovde uopšte ne govori. Mi smo ljudi iz prakse i, naravno, ne znamo mnoge izraze koji se ovde upotrebljavaju, nismo ni upoznatí sa teorijama o komunikacijama itd., ali mi o mnogim stvarima moramo da vodimo računa, o sekundama da vodimo računa, o pozadini da govorimo, da vodimo računa o tome da li je neko obrijan ili nije, da li neko ima tu govornu manu, slovo »r« — što nikako ne sme da bude prepreka da dođe na televiziju.

STEVAN MAJSTOROVIĆ: Ovim primerom samo sam hteo da ilustrujem kako neko postiže nešto na jedan način, neko na drugi način. Ali, Rabara prihvataju bezrezervno svi, od amatera koji počinju da igraju šah, do vrhunskih velemajstora. On je njima najprihvatljiviji, jer je našao rešenje tajne za to kako.

ALEKSANDAR ANTIĆ: — Nije on našao; njega su našli.

STEVAN MAJSTOROVIĆ: — Nije; čak obrnuto. Njega su neko vreme bili čak skinuli sa programa.

ALEKSANDAR ANTIĆ: — To nije bitno. Nije se on pripremao da bude komentator na televiziji, očigledno. On je takav čovek, i pronašao ga je neko, video je šta je tu dobro za njega. Mislím da je u tome tajna, ako uopšte postoji tajna. Tu nema ničeg drugog. Verovatno da kod nas ima vrlo ograničen broj ljudi koji se pripremaju, u bilo kom smislu, za posao na televiziji. To što Igor nije hteo da kaže, a što je neko ipak rekao, to samo potvrđuje činjenicu da je televizija institucija sa vrlo strogo određenim poslovima, kadrovima, ljudima, materijalnim sredstvima, redom koji se ne može poremetiti pa makar da sad ustane Lav Tolstoj. I, ako niste planirali kameru i snimatelja, nećete ga dobiti. U tom smislu je Rabara neko pronašao; Rabar nije najzaslužniji za to. Najzaslužniji je onaj koji ga je doveo na televiziju.

PRVOSLAV P LAVŠIĆ: — Ja bih iskoristio ovu repliku koju je ovde dao kolega Antić. Da li bih mogao da vas upitam: na koji način se vrši taj izbor? Meni to nije dovoljno jasno. Kako neko

ko stoji iza programa u stvari, uspeva da potrefi, da izabere za nekog. To je za mene tajna. Ja uopšte ne bih umeo da napravim dobar izbor, ja sam truba za to.

ALEKSANDAR ANTIĆ: — Pitajte Cigu Vitorovića.

PRVOSLAV PLAVŠIĆ: — Ma ne, ozbiljno mislim. Imate, recimo, u jednom članku Pavela Kmpenanua raspravu o tom stepeničastom efektu, gde se sužava ono što je u javnoj komunikaciji, na osnovu onog što dolazi, što može da dođe, i onog na kraju, što može da se percipira. Kako se, to u stvari radi, u ime čega, — da li se pretpostavlja, ili je to neka intuicija, automatska ili...?

DUŠKO RADOVIĆ: — Da vam kažem nešto, Plavšiću. To je isto kao pitanje kako se pišu pesme...

ALEKSANDAR ANTIĆ: — Pa sigurno.

DUŠKO RADOVIĆ: — Pesme se potvrđuju...

PRVOSLAV PLAVŠIĆ: — Ne, nije to isto.

DUŠKO RADOVIĆ: — ... vaš izbor se proverava i potvrđuje ili ne potvrđuje. Prema tome, pokaže se imate li vi sluha, smisla. Nego je sva šteta u tome što neki ljudi stalno prave pogrešne izbore, a to niko ne konstatuje. Mislim, ne može čovek sam, od prvog trenutka da se legitimise kao čovek koji će umeti da izabere ličnost, — nego je taj koji je izabrao Rabara pokazao da ima smisla, da ima sluha, da gleda kao što gledaju gledaoci — što je, mislim, velika privilegija gledati kao što gleda gledalac. Ali, to se sve proverava; vi imate pravo da pogrešite jedanput, dvaput, triput. Ali posle određenog broja grešaka moralo bi da dođe do neke konsekvence. Međutim, — nije tako.

ILIJA MOLJKOVIĆ

Ako dozvolite izneo bih nekoliko kratkih napomena, s tim što ću morati neke stvari i da ponovim u vezi s ovim što je ovde rečeno. Po mojoj oceni, — izneću jednu dosta radikalnu tezu, — televizija ne može *nikako* biti, bar sa aspekta onoga što će u budućnosti možda postati, sredstvo za *informisanje*.

U vezi s tim, hteo bih najpre da kažem nekoliko stvari. Čini mi se, naime, da svi ovi nesporazumi koji su se ovde pojavili proističu upravo

RAZGOVOR U REDAKCIJI

iz činjenice da se televizija uzima, *prevashodno*, kao sredstvo za informisanje, — pa se onda, u tom kontekstu, pojavljuju i neki drugi, širi problemi. Ukratko bih samo, prethodno, *specifikovao* ono što mi je poznato o televiziji, — tu pre svega mislim na relativno dugo praćenje onoga što se piše o televiziji, na svoj, dosta kratki, gledalački 'staž', te, razume se, i na vlastito razmišljanje o fenomenu televizije. Inače, nemam nikakvih praktičnih iskustava, nikakve konkretne veze s televizijom.

Po mom mišljenju, jedno sociološko istraživanje televizije — da uzmem njega, recimo; ali i uopšte, svako drugo: psihološko, pa, na primer, i psihijatrijsko, itd. — moralo bi najpre početi od ispitivanja televizije kao institucije. Tu podrazumevam *organizaciju* rada, kadar — ono na šta je ukazao Duško Radović: ljude koji rade na televiziji — ali u prvom redu tehniku, tehničke moći i mogućnosti televizije. To bi bio prvi aspekt istraživanja.

Po mojoj oceni, naime, postoje tri aspekta, koji su međusobno povezani, ali tako da se ne mogu oštro razdvojiti jedan od drugoga. Redosled kojim ih izlažem bitan je sa stanovišta mojih ličnih procena.

Drugi aspekt jednog takvog istraživanja bio bi: televizija kao *sredstvo* za komunikaciju, sredstvo za informisanje i sredstvo za propagandu. Čini mi se da se ovo poslednje ponešto zapostavlja u ovom razgovoru, a to je takođe važno — bar sa stanovišta onog što televizija danas jeste. A u tom kontekstu — da je televizija sredstvo, ja bih se ipak pre pridružio drugu Sedmaku, psihijatru, naime shvatanju da se tu možda pre radi o sredstvu u smislu posrednika, a ne o sredstvu u smislu *tehničkog* sredstva. Jer tek ako se televizija posmatra u tom smislu, da je ona posrednik, neko ko *oposreduje* odnose među ljudima, — tek tad imaju smisla svi ovi razgovori o televiziji, kritičko razmatranje problema televizije, istraživanje smisla televizije.

Samo da ukratko obrazložim to, — a ovde je, imam utisak, najviše o tome i govoreno, — zašto insistiramo baš na tom da televiziju treba *prevashodno* shvatiti u smislu posredovanja, oposredovanja intelektualnog odnošenja među ljudima, duhovnog oposredovanja.

Kada televiziju uzmemo kao *sredstvo* koje će nam *preneti* neku informaciju, — ovo se vrlo mnogo odnosi na sve ono što je Raša Popov govorio, ali i na ovaj 'spor' oko toga da li je Rabar dobar televizijski komentator ili ne, i

na slične primere, — kada je posmatramo kao sredstvo koje će nas obavestiti o nečemu, tada zapostavljamo nešto što je bitno televizijsko, ono *televizično*, kako reče Munitić, naime to da televizija nije *samo* sredstvo koje *putem* reči oposreduje ljudske odnose, već pre svega *putem slike*. Ono što je *prevashodno*, specifično kod televizije jeste *slika*, a ne *reč*. I u tom kontekstu Duško Radović verovatno ima pravo kad kaže da se tu radi o *kako*, — premda ja smatram da radikalno razdvajanje *što* od *kako* (naravno, ne u onom smislu u kojem je drug Leandrov govorio), da to radikalno razdvajanje ne bi imalo smisla. Naime, sa stanovišta da televizija kao medij, kao *posrednik*, može imati i ima neku svoju „suštinu“ (ovaj termin, naravno, nije sasvim adekvatan, ali trenutno nemam pogodnijeg), tj. da je ona *više u slici nego u bilo čemu drugom*, više nego u reči, ili emociji čak, i da vizuelno najviše deluje na nas, — tek tada se mogu razjasniti nespornosti oko društvene „korisnosti“ televizije, ovaj pedagoški aspekt, recimo, koji je pominjao prisutni drug psihijatar.

Ja se, recimo, nikad ne bih mogao složiti s tom tvrdnjom da se može znati šta »narodu treba«, a isto tako ni sa onom tvrdnjom o *redu*, *sve dotle* dok se precizno ne definiše, dok se ne identifikuje taj *arbitar* koji će da odredi šta je to što narodu treba. *Pre toga*, ovako se olako odnositi prema tome, i *znati* šta narodu treba, i tvrditi da je *potreban neki red* na televiziji itd., — mislim da *pre toga* razgovori ne mogu imati smisla.

Unekoliko sam se udaljio od svoje teze, zato što mi se čini da je to ovde bio implicitno glavni problem, — pa u tom kontekstu sam hteo da istaknem da, po mojoj oceni, televizija, gledano sa stanovišta onog što je njoj imanentno, u budućnosti *ne može* nikako biti sredstvo za informisanje, i utoliko, *ne ni* sredstvo za propagandu, već sredstvo za komunikaciju, sredstvo za oposredovanje ljudskih odnosa.

I *tek* tako shvaćena televizija, u smislu posrednika, onoga koji oposreduje, ona dospeva u sferu *kulture*. Naime, ovaj razgovor, svi primeri koji su navođeni tiču se uglavnom fenomena kulture, sve se to manje-više odnosi na sferu *kulture*: televizija u *odnosu* prema onom što se podrazumeva pod terminom kultura. A tek tada možemo govoriti o tome *da li* ona može biti i *koliko* može biti taj posrednik, taj medij koji će oposredovati naše odnose.

I tu dolazimo do onog trećeg aspekta — televizija i gledaoci, odnosno onaj auditorijum koji prima ono što se dosta olako naziva porukom. U okviru tog trećeg aspekta mogu se, naravno, iznositi najsubjektivniji primeri i uspostavljati

najraznovrsniji »problemi«: kako ko doživljava ili se odnosi prema onome što televizija emituje, onom što je televizijski program?

Tu se dospeva, čini mi se, do jednog izuzetno delikatnog problema, koji je *neposredno* vezan za ono što sam najpre pomenuo, za onaj prvi aspekt: televizija kao institucija — u okviru toga organizacija, tehničke moći i mogućnosti. Naime, televizija kao institucija, u izvesnom smislu je izuzetno kontrolisana. Ja nemam praktičnih iskustava da bih iznutra to procenio; međutim, na osnovu onoga što mogu i kao gledalac da zaključim, i na osnovu onoga što sam čitao...

IGOR LEANDROV: — Apsolutno kontrolisana.

ILIJA MOLJKOVIĆ

...može se pretpostaviti da je ona izuzetno *kontrolisana*. I kao takva, ona već nije samostalna — da bi bila ono što ja mislim da bi mogla da bude, ili pak da bi bila ono za što se Duško Radović ovde najviše zalagao.

Odnosenje prema jednom tako raznovrsnom auditorijumu kao što su gledaoci, — mislim, neograničena raznovrsnost tog auditorijuma, i određivanje, recimo, televizijskog programa na osnovu pisama koje pišu gledaoci, ja mislim da je to — sa stanovišta *i našeg vremena*, ne samo sa stanovišta nekog budućeg — prilično smešno. Jer se tu upravo, zanemaruje onaj stvaralački faktor. A televizija kao posrednik, takav kako je ja shvatam, — ona je bitno *označena*, bitno obeležena tim pojedinačnim, stvaralačkim. Dakle, ona se u nekom smislu približava umetnosti, ili je pak *na samoj granici* nečeg što bi se moglo zvati umetničkim. Ona nije *puko* sredstvo (recimo, za informisanje), *niti to može da bude* — zbog vizuelnosti, niti je pak (danas kakva je nije nikako) nešto umetničko. Ali mislim da se ona, u intenciji, u svojim intencijama, u mogućnostima, nesumnjivo približava, i *stalno* će se približavati nečemu što je umetničko.

I u tom smislu — ako su ove moje pretpostavke o nekoj vrsti budućnosti televizije osnovane — u tom smislu bi se onda neka rešenja mogla tražiti na tom planu da se omogući slobodno kolanje, slobodan pristup ideja na televiziji, — da se ljudi prema televiziji orijentišu subjektivno, samostalno, stvaralački. Ne da programi nastaju u televiziji.

To je, inače — da se ponovo vratim na onaj prvi aspekt — problem svih institucija. U sva-

koj instituciji meni poznatoj, dolazi do *okoštavanja*. Pre svega zato što se ljudi tu *ozakonjeno* »smeste« — da upotrebim taj ružan izraz, i ne nameravaju nigde dalje da idu, skoro *dokonačaju* vlastito življenje, — pre svega zato dolazi do *okoštavanja*; zatim, usled nekomunikativnosti sveta koji se zatvorio u jedan krug, sa ostalim svetom ima veoma malo posredovanja ideja; onda, kao treći razlog takvog *okoštavanja* deluje ono što se može, bar kad se radi o televiziji, zvati *kontrola*, neki društveni interesi; i najzad, *opšte stanje institucija* u društvu: manje-više sve su institucije zatvorene, iako bi morale biti *prolazne* — da se napreduje kroz instituciju, a ne hijerarhijski u instituciji.

Povezujem ovaj treći aspekt sa prvim zato što smatram da se, usled ovih tehničkih moći televizije, neograničenih tehničkih moći — ona može da u toku 24 sata prikazuje *bilo šta i sve...*

TOMISLAV SEDMAK: — Vremenske, ne tehničke.

ILIJA MOLJKOVIĆ: — *Tehničke*. Tehničke moći televizije ne podležu vremenskim merilima: televizija može da prikazuje *non-stop*.

...ponavljam: usled tih tehničkih moći i mogućnosti, zatim usled jedne *kontrole*, te i usled jednog arbitra kojeg zasad nisam mogao da identifikujem — ali, eto, on se javlja i u obliku jednog psihijatra, koji zna šta narodu treba, — usled svega toga, čini mi se da kod nas preovlađuje mišljenje da televizija treba da bude neka vrsta *univerzalizovane* institucije, da ona *sve* može da bude. A moje je mišljenje da ona *ne* treba da bude *univerzalistička u tom smislu*, da o *svemu sve* kaže, ona, da saopšti, da obavesti, no da pojedinac, stvaralački subjekt bude taj koji će televiziju koristiti samo kao posrednika, da bi neku svoju misao, ideju, neku sliku, senzaciju, predstavu, nešto što ima u glavi dostavio, u tom *izvornom* obliku, do svesti drugog čoveka, s kojim ću ja onda i o tome razgovarati, duhovno saobraćati.

I tu dolazimo do *funkcije* televizije. Po mojoj oceni, naime, funkcija televizije je upravo u tome. Funkcija televizije nije u tome da se ja odnosim prema njoj direktno, da ja *nju*, recimo, kritikujem, već da sa drugim čovekom komuniciram o onome što ona nama predočava.

Ja tako shvatam televiziju. I utoliko nisam neki bogzna kako »dobar«, ni čest gledalac postojećeg programa.

Da zaključim: ja smatram da se funkcija televizije ne može iscrpljivati niti u društvenoj korisnosti *apriori određenoj*, zadatoj, niti u njenim *tehničkim* moćima i mogućnostima (kao što se ni funkcija ni smisao pisane reči ne iscrpljuju u sredstvima za pisanje) — jer, čini mi se da je ona svemoćna sa stanovšta sredstva za informisanje i sredstva za propagandu, već je njena jedina smisljena funkcija u tome da ja kao gledalac nečeg, nekog programa na televiziji, mogu o tom programu, poput knjige koju sam pročitao, da komuniciram s nekim drugim, da posredstvom tog »duha« i tih ideja međusobno saobraćamo.

A moje je mišljenje — bar na osnovu onoga što sam o televiziji pročitao i zaključio — da se najveći broj ljudi odnosi *neposredno* prema televiziji, u smislu *korisno upotrebljivog tehničkog sredstva*.

Takvom shvatanju može se staviti sledeći prigovor: nesmisleno je neposredno se odnositi prema nečemu sa čim se nema neposredna veza. Ja kao gledalac nemam *neposredan odnos sa televizijom* kao sredstvom, i logički je neodrživo da se sad, u *razmišljanju*, ja obraćam neposredno *prema* njoj kao takvoj. Ja mogu samo da saobraćam, *posredstvom* nje, sa drugim čovekom.

TOMISLAV SEDMAK

Ja televiziju shvatam kao i svaku drugu instituciju, koja ima svoj sistem i svoj red. Postoji uvek težnja da se svaka institucija menja, kao i što postoji težnja institucije da se održi. Da bi se obarala institucija televizije ovakva kakva je, treba imati na umu unapred određeni sistem i red. Zato smatram da nije pravo rešenje u suprotstavljanju i u ubedenju da baš sve treba menjati, skoro do isključivanja sistema i reda. Sigurno je da se u svakoj instituciji stalno treba nešto menjati, dodavati, nadgrađivati, ali to je efikasnije nego počinjati ispočetka i lutati. Na kraju bi ispalo da oni koji smatraju da program ne valja, ne mogu baš mnogo da ponude da on bude bolji.

A ako hoćemo da govorimo o problemu stvaralaštva na televiziji, ili o problemu stvaralaštva uopšte, treba da počemo od broja stvaralaca koji postoje u opštoj populaciji. Ispalo bi da je možda jedan od hiljadu stvaralac u ovom smislu reči, koji bi odgovarao koncepciji stvaranja posebno kvalitetnog programa. Onda bi televizija bila privilegija malog broja ljudi koji bi među sobom komunicirali o nekim vrhunskim idejama,

koje bi istovremeno trebalo da budu i genijalne i potpuno nove. Šta onda da radimo sa ostalim ljudima, sa onim običnim ljudima, koji ustvari i najviše koriste televiziju?

Izgleda da treba uvek da se podsećamo gde i kako živimo i ko je to oko nas. Odlazak u neke nadhumanizovane sfere, gde se gubi čovek, po mom mišljenju, ne koristi ničemu. Moramo poštovati gledaoca.

Stavio bih samo još jednu primedbu na izlaganje druga koji potencira značaj praktične efikasnosti. Zanat i praksa se uvek podređuju rutini, šablonu i osiromašenju baš onoga o čemu se toliko govori, stvaralaštvu u delatnosti svakog od nas. Pozitivno je kad postoji intuicija kao nešto urođeno što obezbeđuje uspeh stvaraoca na televiziji. Sigurno je da je intuicija pomogla da stvaralac šahovske emisije dovede Braslava Rabara da komentariše šahovske partije (iako u tome ima zasluga i sam Braslav Rabar, a ne samo taj koji ga je doveo, kako bi izgledalo po izlaganju druga sa televizije). Međutim, još je sigurnije da se i ta intuicija, taj talenat, mora negovati, obogaćivati, dopunjavati znanjima iz raznovrsnih teorijskih oblasti. I intuicija i zanat moraju da se prevazilaze i osmišljuju znanjem i shvaćenim iskustvom, inače se negira potreba stvaraoca da poseduje i uvid u ono što čini.

ALEKSANDAR ANTIĆ

... Kada je reč o kadrovima na televiziji, o onim ljudima koji prave program, onda se može reći da je u tom pogledu stanje prilično zavisno od slučaja.

S jedne strane ima mnogo, starijih ili mlađih, reditelja koji su školovani u najboljoj mogućoj instituciji kod nas: na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju. Oni su, dakle, vrlo kvalifikovani. Pre stupanja u radni odnos po pravilu su bili provereni: ili na emisijama koje su pravili za televiziju kao spoljni saradnici, ili kroz rad na filmu. Međutim, po prirodi stvari, oni su na televiziji ipak drugorazrednog značaja, utoliko što su samo realizatori programa koji priprema urednik emisije...

Ovde je, naravno, pre svega reč o emisijama zabavno-humorističkog žanra, o dečjim programima, obrazovnim i muzičkim emisijama.

U popisu zanimanja na televiziji postoji i zvanje urednika, odnosno saradnika. Predviđeno je, i televizija se vrlo dosledno drži tih propisa,

kakve školske kvalifikacije moraju imati ljudi za to zvanje. Nažalost, samo školske kvalifikacije na ovom poslu ne znače baš ništa. Nesumnjivo je da na beogradskoj televiziji postoji izvestan broj ljudi koji umeju da prave dobar program. Ali, isto tako je sigurno da ima mnogo ljudi, na kojima leži stotine minuta dnevno televizijskog programa, koji veruju da je dovoljno dovesti stručnjaka pa imati dobar televizijski program. Oni veruju u dobru literaturu, u dobrog glumca ili snimatelja, u dobrog reditelja ili tehniku, ali ne misle da je za sve to potreban pre svega televizijski način mišljenja i pristupa svakoj materiji...

Verujem da je dobar deo svakog televizijskog posla kreativan postupak. Prema tome, očigledno je da se pitanje programa i njegovog kvaliteta ne može rešiti formalnim putem: raspisati konkurs, i tada — na osnovu formalno najboljih ponuda — postaviti čoveka na mesto sa koga on treba dobro, plemenito, kvalifikovano i uspešno da zabavlja milione gledalaca, da ih obrazuje, da ih odmara...

Za obrazovni program ništa ne znači doktor andragogije ili uspešni praktičar u toj oblasti, ukoliko nema »ugrađen« u glavi tv ekran...

Mnogo ljudi veoma voli decu, ali sumnjam da bi pravili dobre dečje emisije.

... Ovde je spomenut Braslav Rabar, šahovski komentator, kao primer odličnog posrednika između tako komplikovane igre kao što je šah i miliona gledalaca koji su bili zainteresovani za tok borbi Fišer—Spaski.

Mislim da je reč o dve važne stvari. Prvo — što Rabar ima takve sposobnosti, i drugo što je postojao urednik koji je doveo Rabara na ekran! Mislim da je ovo drugo presudno... Verovatno ima i sposobnijih tv-komentatora nego što je Rabar. Ali, to za televiziju ne znači ništa. Treba imati pravog, dakle televizijskog urednika koji će ga pronaći i dovesti u studio!

Oni koji rukovode televizijom, naravno, znaju kakav program treba praviti. Uopšte — svi znaju potrebe društva i šta bi tu televizija mogla da učini. Verujem da je odmah posle toga najvažnije pitanje kako praviti program. Nažalost, direktori televizije tu mogu malo da učine. Potrebni su kvalifikovani televizijski urednici, saradnici, dramaturzi...

ILIJA MOLJKOVIĆ

Samo nekoliko reči da dodam o institucijama, da bismo otklonili nesporazume, tačnije rečeno da bismo učinili jasnijim neslaganja.

Ja sam govorio o televiziji kao *instituciji* zato što je televizija kao institucija *najviše* kritikovana, i to u smislu ovako ili onako korisno upotrebljivog sredstva, — ona je »opšta meta«, tako da kažem. Meni nije poznat nijedan drugi primer da se jedna institucija te vrste, recimo radio, vrlo srodna — bar sa stanovišta toga da je sredstvo za komunikaciju i informisanje, — nijedna druga ni blizu tome nije tako žestoko kritikovana; kao što kaže Duško Radović, svi se maltene bacaju blatom na nju.

Ja sam sa tog stanovišta govorio o televiziji kao instituciji, i u tom kontekstu hteo sam da istaknem razliku — baš sa stanovišta onog što pretpostavljam da će televizija možda biti (za šta nisam rekao da je izvesno, je l'). I u tom smislu mi se čini da se na televiziji može *radikalnije* menjati — baš sa stanovišta tih evidentno ispoljenih potreba. Stalno se o tom razgovara: da treba nešto činiti, i pošto su potrebe na osnovu toga evidentne, baš sa stanovišta tih potreba može se nešto *više* činiti, nego u nekim drugim institucijama, koje su potpuno zapostavljene — bar sa stanovišta društvene kritike.

U tom smislu sam dakle, samo nagovestio neke mogućnosti televizije koje bi nam možda mogla omogućiti da otklonimo neke nesporazume. Neki nesporazumi, praktično uzev, po mojoj oceni nisu nesporazumi. Mi govorimo o stvarima koje nemaju svrhe — ako se, recimo, *pretpostavi* da je televizija *pre* sredstvo za komunikaciju, za oposredovanje odnosa među ljudima, nego što je sredstvo za informisanje. Mi onda, da izvinete, mlatimo praznu slamu; a u tom slučaju, i mnogo šta od onog što sam čitao predstavlja skoro mlaćenje prazne slame. Kažem, — pod tim uslovom, ako se ta moja teza makar i uslovno prihvati.

A i na osnovu ovoga što je ovde rečeno može se zaključiti nešto slično. Više se naginje ka tome, glavni problem više se odnosio na to. Sve ovo što je problemski postavljeno ovde, više se odnosilo na to *kako* uspostaviti vizuelni kontakt sa svetom kome je taj program namenjen. Dakle, i ovde se implicitno tome težilo, tome da je televizija posrednik ljudskih odnosa, intelektualnog odnošenja, nego tome da je ona sredstvo.

I u tom smislu, onda, ja smatram da treba postaviti i pitanje drugih institucija, i *drugih*, naravno, — *svih drugih*, pa čak, recimo, i psihijatrijske neke institucije.

RAŠA POPOV

Ja bih rekao nešto povodom ovog Iljinog izlaganja. Mi smo, naime, konstatovali u onom ap-

straktnom delu razgovora da je televizija vrlo plastična, da je to taj levak koji prima i direktni prenos, i pozorište, i elektronske knjige, i elektronski plakat. I mislim da ta opšta konstatacija ima veze i sa ovom političkom situacijom televizije. Ako bi televizija bila samo informacijska ustanova, onda bi *arbitar* u toj ustanovi bili novinari i ljudi koji se bave profesionalno informacijama. Međutim, očigledno je, da baš zbog te strahovite plastičnosti televizije, što se ona *svih* ljudi tiče, *svih* grana, da će se upravo sad, u ovim amandmanskim događajima, proširiti i ta mogućnost da više *sami* profesionalci za informacije ne budu arbitar, da ne određuju, sami u svom zatvorenom krugu, koje će programe i koje emisije imati.

Evo, recimo, ustavni amandmani bi trebalo, ako ja ispravno osećam da predvide da se, na primer, uspostavi veza između, šta ja znam: fabrika konzervi i proizvođača stoke, da to bude jedna organska veza. Međutim, veza između televizije neće biti samo veza između televizije i udruženja novinara, nego to mora biti čitava serija veza: i sa proizvođačima stoke, i sa fabrikama konzervi, i sa rudnicima, i sa radnicima, i sa skupštinom. Jer *svi* su ti ljudi zainteresovani, *sve* su te grane društva zainteresovane da budu arbitar tog sveobuhvatnog, sveplastičnog sredstva za društveno komuniciranje.

A kad bi bila to sprava za informisanje, zna se: Udruženje novinara, i udruženje još neko, i tu smo, — to bi bile jedine nužne veze.

Znači, samoupravljanje na televiziji ne može biti samoupravljanje nas 1600. Mi ne možemo, nas 1600, da budemo arbitri i opšti odlučivači.

STEVAN MAJSTOROVIĆ

Mislim da televizija nema *jednu* funkciju, i one nisu u konkurentskom odnosu. Ne možemo da kažemo: ova funkcija je važna, drugih ne treba ni da bude. To su komplementarne funkcije. Stvar je ličnog osećanja ko smatra koju funkciju najznačajnijom, ali u suštini, televizija ima *više* funkcija.

Recimo, ja želim da odbranim tezu — osporenu tezu, ako nisam pogrešno shvatio Iliju — da ona ima i tu kulturnopropagandnu funkciju. Ali zauzimajući se za tu tezu, uopšte mi ne pada na um da osporavam onu drugu funkciju, ili one druge funkcije, o kojima je govorio Ilija.

Ipak nešto ima, što je on rekao, što i jeste problem. Ne znam šta ta pomenuta cirkulacija ideja sve podrazumeva, jer tu postoje i moraju

da postoje limiti. Recimo, ako bi neki teolog hteo da razmenjuje sa mnom ideje o tome da li treba da bude religije ili ne, ja sam prihvatio takav limit, jer ja u takve razgovore ne bih mogao da ulazim jer su neaktuelni.

ILIJA MOLJKOVIĆ: — Izvinjavam se što upadam. Pod cirkulacijom ideja i podrazumevao sam to da se, recimo pojavi pet, šest ili više, stvaralaca, neke vrste stvaralaca — ne neko ko se bavi politikom — koji bi mogli ponuditi neki scenario, televizijski, televizičan. U tom smislu sam mislio cirkulacija ideja.

Pošto postoji monopol — a da postoji i ovde smo čuli — takav stvaralac samostalno *ne može*, u ovako strukturiranom društvu te i televiziji, da uopšte *dospe* na televiziju.

U tom smislu nedostaje cirkulacija ideja. Štaviše, ja čak mislim da ako bi i German napravio neki televizijski scenario (ako mu to ne bi bilo ispod časti), da bi i to, ako bude vredno, moglo da dođe u obzir za emitovanje. Kažem, scenario televizijski, — ne političko propagiranje religije.

STEVAN MAJSTOROVIĆ: — Jer, pazite, molim vas. Šta vi podrazumevate pod propagandom? Propaganda ima jedan vrlo loš prizvuk; ja nemam to u vidu...

ILIJA MOLJKOVIĆ: — Nisam uopšte mislio na ekonomsku propagandu.

IGOR LEANDROV

To pitanje monopola nije tako jednostavno. Kad se radi o humorističkim programima, svi humoristi koji su iole poznati, pozvani su da daju ideje itd. I kad se radi o nekim drugim programima, svi se pozivaju. Nije problem monopola tu, da čovek ne može sa dobrim scenarijem da prođe. Ja bih pre rekao da je problem u tome što dobrih scenarija ima *malo*, i što je masovna pojava da ljudi od imena *ne pišu*...

ILIJA MOLJKOVIĆ: — Dozvolite da se umešam. Problem monopola, i cirkulacije ideja, a otuda i zatvorenosti, jeste u tome što televizija »sao-braća« samo sa ljudima »iole poznatim«, sa »ljudima od imena«. S druge strane, tu se radi o *najamničkom* odnosu. Uzmimo, recimo: Duško Radović je stvaralac, — vi njemu *naručite*... To nije taj odnos cirkulacije ideja...

IGOR LEANDROV: — Ne kad naručimo, *ne* govorim ja o porudžbini. Ja se slažem s tim da nije dobar način *poručivanja*. Svako može

RAZGOVOR U REDAKCIJI

da pošalje, ali šta dolazi... ljudi, da vi vidite. To bi pre trebalo da ide na nadležnost kod druga Sedmaka.

OLIVERA PAVIĆ: — Ali šta se radi na tome da to cirkuliše?

IGOR LEANDROV: — Ali cirkuliše. Godišnje kroz televiziju prodefilira deset hiljada ljudi, — nemojmo o tome. I shvatimo televiziju, i shvatimo sredinu. Loše je rečeno da »svako društvo ima televiziju koju zaslužuje«; to je preterano. Slažem se s onim što Duško kaže: taj činovnički odnos *postoji*. — Da l' su najbolji ljudi? — Verovatno *nisu*. I tako dalje.

Ali to, ta fama o nekoj kompletnoj zatvorenosti televizije, da ne može jedan autor da dođe, sa dobrim scenarijem, na televiziju, — ja kažem da to nije tačno.

STEVAN MAJSTOROVIĆ: — Ali ipak, ima razloga da se o tome razgovara, iako televizija želi da se otvori...

RAŠA POPOV: — Ali ne možemo mi sada braniti televiziju zato što smo sa televizije. Ispalo bi to odbranaški. Sigurno je da upravo ovo što se u našem društvu sad događa utiče na to da ćemo mi biti *sve manje* u mogućnosti, tj. da profesionalno zaposleni ljudi u toj instituciji budu isključivi arbitri onog što je na ekranu. To je, ja mislim, dobar trend; to će tako biti. Ne treba mi da branimo tekovine prvih petnaest godina razvoja televizije; mi ulazimo sad u *drugih* petnaest godina.

IGOR LEANDROV: — Izvinite, imate i drugu stvar. Pogledaj kakva je jezička kultura naših naroda. Baš je rečeno ovde, — nije slučajno to za selo: *svež* jezik. Kakva je razlika kad gledate neki strani program, — uzmimo ove naše komšije Talijane, koji su navikli da brbljaju: podnesi mu mikrofona, onaj više, elokventan je, kako god hoćete. Podnesi ti mikrofona nekom našem: štuc, muc, i stane.

RAŠA POPOV: — Ali recimo, uzmi bosansku emisiju za selo. Ja strašno volim da slušam sarajevsku emisiju za selo: samoupravljači iz BiH *izvanrednu* elokvenciju imaju. Probajte slušati kad bude njihov termin; mnogo su rećiti.

ALEKSANDAR ANTIĆ: — Ipak se svodi na tehniku.

OLIVERA PAVIĆ

U toku ovog razgovora ja sam razmišljala o tome da li se ovaj razgovor vodi zbog toga što

mi ne posedujemo dovoljno znanja i kulture da bismo pravili — prema zadacima koje imamo i koje mogu da nam formulišu — prave programe, one koji imaju svoju funkciju i punu efikasnost. Mislim da ovaj razgovor, kao i način na koji se izjašnjavamo o ovoj knjizi, govori o tome da mi baš te sposobnosti nemamo, i da bi bilo odlično ako bismo radili na tome da ih osvojimo, te bismo onda verovatno manje govorili o onome o čemu smo mnogo govorili, tj. o *granicama* televizije. Ja mislim da su njene granice ipak šire nego što nama treba. Tako da ja nikada ne bih mogla da se složim sa ljudima koji istražuju televiziju i govore da su te granice *isuviše uske* i da je njen uticaj *isuviše mali*. I ne samo zbog toga što ja ne znam o tome mnogo, nego zbog toga što ako ne bih verovala u to da je uticaj televizije *veliki*, u uslovima ove situacije o kojoj je govorio drug Majstorović, onda ne bih ovog trenutka umela da kažem ko će izvršiti tu kulturnu revoluciju, koja je apsolutno *neophodna*. Znači, mi bismo *morali* da, vrlo organizovano i brzo, i pametno, stvorimo sistem u kome bi se izvršila neka selekcija sposobnih ljudi, talenata, te da se realizuje ono što su zadaci u kulturi, u obrazovanju, u informacijama, u kontaktima, — da se to realizuje mnogo brže i sa mnogo manje razmišljanja o tome šta su zapravo granice određenih sredina ili određenih ljudi, — po obrazovanju, koliki je njihov interes, koliko se oni *bave* televizijom. I imajući pri tom u vidu ljude koji imaju televizor kao jedini izvor kulture i informacija.

Naravno, ne mislim da je u pitanju samo kriza u ljudima koji bi radili za televiziju, pravili programe. Mislim da televizija ima zadatak da istovremeno *školuje* svoj auditorijum, i da bi, iz tako školovanog auditorijuma, u jednoj povratnoj informaciji, dobijala iste te mogućnosti, iste te sposobne ljude, — tu »svežu krv« neophodnu za televiziju, stalno obnavljala.

STEVAN MAJSTOROVIĆ: — Televizija ima itekakav uticaj; ona proizvodi jednu novu vrstu građanske neravnopravnosti. Kad Mića Tomić prođe kroz crveno svetlo milicioner mu kaže: — Kako ste doktore? A meni za mnogo manju sitnicu uzme 5000 dinara. A da ne pričam o tome kako...

RAŠA POPOV: — Stevo, ima tu jedna uteha: televizijska slava ne traje duže od sedam dana. Ja nisam na ekranu već dosta dugo, i meni sad kažu: — Kako ste družo Gajin?

Dr VLADETA JEROTIĆ*

Teško je ili praktično nemoguće setiti se bilo kojeg većeg otkrića u tehnici koje nije odmah

* Pismeni prilog diskusiji

ili kasnije ispoljilo i svoje naličje. Kao što svaki lek može u nekoj većoj dozi da postane otrov, tako su i naučna otkrića, sve od vremena pronalaska baruta, pa do atomske bombe, doživljavala i tragičnu stranu svoje primene. Nije drugačije ni sa televizijom.

Očevidno je da zlo ili dobro ne leže u materijalnim otkrićima kao takvim. Tek od onog KAKO ih čovek — kao »merilo svih stvari«, upotrebi, odnosno kako im prilazi, zavisi i njihovo delovanje. Svaka nevolja polazi od čoveka, ne od mrtvih stvari.

Otkriće televizije kao instrumenta javnog i masovnog saopštavanja poruke, pre svega putem slike, zatim i preko reči, dakle vizuelno-auditivnim posredovanjem, značilo je pravu revoluciju u tehnici, ali i u psihologiji masovnog medija. Svet je postao za jednu značajnu dimenziju manji i bliži, a ljudska poruka postala je univerzalnija. Pa ipak, nemojmo se zavaravati, televizijsko saopštenje nije ni izdaleka ljudska komunikacija, niti ikada ovu može da zameni.

Nije nam namera da u ovom kratkom prikazu psihološkog i još pre psihopatološkog uticaja televizije, ističemo i njene pozitivne strane, kao što su na primer, podizanje opšteg nivoa obrazovanja ljudi, tako reći svih slojeva, ili šire sticanje uvida u značajna svetska zbivanja, čime je i prisutnost čoveka-pojedinca u tim zbivanjima jače istaknuta. O ovim i drugim pozitivnim kvalitetima pisano je, zapravo, mnogo više nego o nekim negativnim karakteristikama ovog uticanja. A upravo o njima želimo ovde da kažemo, sažeto, nekoliko reči.

Naše je mišljenje, najpre, da u svim zbivanjima oko nas ili u nama u kojima čovek nije aktivno prisutan, što će reći nije prisutan svojom budnom svešću i svojom mogućnošću da slobodno odluči o svojim postupcima, — on je ugrožen procesom psihičke regresije koja onda povećava mogućnost manipulisanja čoveka čovekom.

Gledanje televizijskog programa, naročito dugotrajno gledanje koje traje nekoliko sati i pri tom se ponavlja danima, mesecima i godinama, dovodi, sa malim izuzecima, gotovo sve ljude u stanje pasivno-zavisne prijemljivosti spoljašnjih događaja, sa postepenim, ali progresivnim isključivanjem, odnosno smanjivanjem radijusa aktivnosti i slobodnih odluka koje su rezultat i plod borbe mišljenja. Ovakvi ljudi postaju vremenom sve manje spremni bilo za kakvu borbu, a nekadašnju aktivnu zainteresovanost za spoljašnja zbivanja sve više za-

menjuju pasivno-ravnodušnim trpljenjem, ne-reagovanjem na događaje koji inače zahtevaju odgovor, kao i smanjenom kritičnošću za svoje i tuđe postupke.

U našoj negativnoj proceni delovanja televizije pošli smo od posledica ovog delovanja na onu mnogobrojnu grupu ljudi koji su otpočeli sa gledanjem bezazleno i bez ikakvog razmišljanja o nekim mogućim posledicama, na početku retko, zatim sve češće i češće. Naročito, sve to pod pretpostavkom da su ljudi u ovoj grupi, u većini, bili na početku relativno psihički zdravi i stabilni.

Za drugu grupu gledalaca televizijskih programa koja ne može biti malobrojna (ali čiji tačan procenat nije poznat), moramo da pretpostavimo prisustvo primarno neurotičnih poremećaja (anksioznost, podsvesni i nesvesni kompleksi koji se nerado puštaju u svest, opšta težnja ka begstvu od stvarnosti, bračni konflikti, itd.). Takvi gledaoci od samog početka dodira sa televizijom, upravo na narkomanski način doživljavaju televiziju.

Već odomaćeni izraz »televizijska narkomanija« ima svoje puno opravdanje, jer način na koji ovi ljudi posmatraju zbivanja na televiziji, neodoljivo podseća na alkoholičare i narkomane, nekad i bukvalno kombinujući narkomansko gledanje programa sa narkomanskim pušenjem ili alkoholom. U ovakvim slučajevima zabeleženo je i povećanje telesne težine, stanje tuposti i osećanje nerealnosti, što je sve zajedno oštećivalo prilagodjenost sredini ovakvog bolesnika.

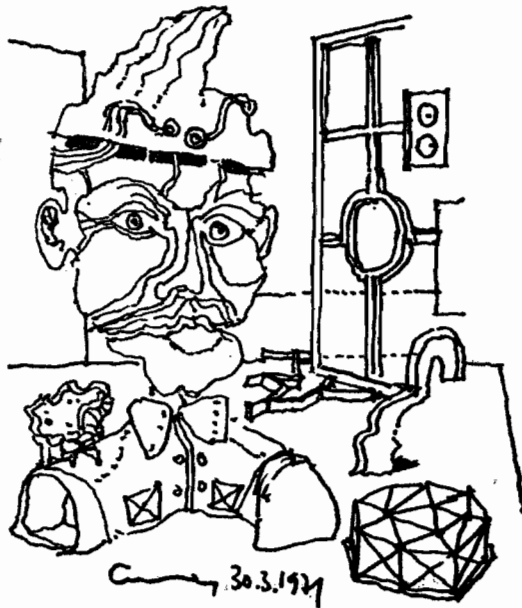
Psihoanalitički posmatrano, televizijsko doživljavanje treba svrstati među primitivne oblike doživljavanja, i to kako zbog svoje pasivno-impulzivne orje tako i zbog brisanja razlike između subjekta i objekta — a to razlikovanje predstavlja u toku procesa saznanja, u ranom detinjstvu, prvi značajni ontogenetski događaj (u smislu psihološkog odvajanja od majke i poimanja majke kao osobe za sebe).

Treba svakako istaći još dve značajne činjenice. Analitičari koji su ispitivali uticaj televizije na maštanje predškolske dece utvrdili su da je za poslednjih deset godina normalna maštovitost dece postajala sve stereotipnija. I drugo, u snovima ispitanika koji su mnogo i često gledali televizijske programe veoma retko se pojavljuju slike i događaji sa programa, iz čega se s pravom zaključuje da televizija kao medijum ne postavlja gedaocu, tako reći, nikakve zahteve za tumačenjem. Po našem mišljenju i u ovom slučaju sama se priroda naše psihe

brani od preobilnih i prejakih utisaka time što se jednostavno isključuje, ostavljajući zaista vrlo malo mogućnosti nekim stvarnim saznanjima zadobijenim ovim putem.

Poznati istraživač uticaja televizije na ljudsku psihu i to naročito onaj njen patološki vid uticaja, Donald Kaplan, zaključio je svoje vrlo poučno izlaganje u članku »Psihopatologija gledanja televizije«, sledećim rečima: Televizija je ne samo traćenje vremena već i opasnost.

Neka nam se ne čini preteranim ovakav zaključak. Pošto je, međutim, nemoguće, a i nepotrebno negirati postojanje televizije, ostaje umesnim preporučiti mnogo veću opreznost gledalaca nego do sada, i naročito, mnogo strožiji kriterijum pri izboru emisija. Samo na ovaj način možda se mogu izbeći štetni, pa i opasni uticaji ovog savremenog medija saopštavanja — ali ne i komuniciranja između ljudi.



EDGAR MOREN

NOVE TENDENCIJE U PROUČAVANJU MASOVNIH KOMUNIKACIJA*

SOCIOLOGIJA KOMUNIKACIJA I
SOCIOLOGIJA KULTURE

Sociologija masovnih komunikacija, najoriginalnija grana američke sociologije između 1940. i 1950, bila je izgrađivana prema Lasvelovoj teoriji: „Ko kaže, šta, na kom kanalu, kome, sa kakvim učinkom?” Ovo je bilo podeljeno na različite grane izučavanja, pri čemu su „kome” (auditoriji) i „sa kakvim učinkom” uživali značajnu prednost, dok je u pogledu „šta” postojala tendencija da se do toga dođe objektivnim metodima koji su većinom označavani kao analiza sadržaja.

Ali „sadržaj” nije nikako posmatran kao izraz ili emanacija jedne kulture. Šta više, proučavanje sredstava za masovnu komunikaciju je potpuno izvan svake sociologije kulture. „Masovna kultura” je poseban problem i predmet polemika. Sociolozi koji žele da izučavaju sredstva za masovnu komunikaciju daju prednost vrednosnim sudovima, pretpostavljajući ih bilo kakvom ispitivanju masovne kulture. Inteligencija u SAD podeljena je u dva tabora — na one koji u masovnoj kulturi vide kič i erzac-kulturu, sumrak i degradaciju, i one koji u njoj vide sredstvo demokratizacije kulturnih vrednosti koje su do sada bile rezervisane za inteligenciju.

*) Autor ove studije, Edgar Moren, jedan je od direktora Centra za proučavanje masovnih komunikacija na Ecole Pratique des Hautes Etudes u Parizu i član uređivačkog odbora časopisa »Communications« koji izdaje ovaj centar. On je, pored ostalog, autor sledećih studija: *Le Cinema ou l'Homme Imaginaire*, *Les Stars*, *L'Esprit du Temps* (prevedeno kod nas i izdato od strane beogradske »Kulture«), *Autocritique*, *Introduction à une Politique de l'Homme, Commune en France*. On je, zajedno sa Zanom Rušom (Jean Rouch) režirao dokumentarni film »Chronique d'une Été«.

Na drugoj strani, američka sociologija toga vremena bila je samo površno bazirana na Lasvelovoj teoriji, obuhvatajući samo prvu od Lasvelovih grana, koja je sisteme za prenošenje poruka samo opisivala, ali nije preuzimala nikakvo proučavanje industrije kulture. *Šta* nije nikada shvatano kao sadržaj kulturnih tema ili mitova. *Kome* se odnosi na publiku čije se mišljenje i stavovi mere pomoću metoda upitnika, a ne odnosi se na potrošače ili na društvo. Predmet proučavanja učinaka sastojao se u tome da se na paraeksperimentalan način oceni uticaj ove ili one poruke na konkretne grupe ili uzroke, a ne da se interpretira odnos proizvođač—potrošač ili odnos koji se krije iza kulture — civilizacije. Međutim, delo Lazarsfelda i njegove škole je originalno i zaslužno po tome što je probilo ovaj okvir. Izučavanje publike i uticaja na publiku izbacilo je na videlo ulogu primarnih grupa i stvaralaca mišljenja. Oni se nalaze između poruke i pojedinca, koji nije samo utopljen u masu, već je integrisan u različite društvene krugove, mreže i grupe. Na taj način je Lazarsfeld pobio teoriju prema kojoj masovni mediji poseduju — nad onima koji su izloženi njihovim porukama, neodoljivu snagu ubeđivanja, mistike ili nečeg drugog.

MASOVNA KULTURA I DUH VREMENA

Moja vlastita teorija koju sam 1962. razvio u delu *Duh vremena* polazi sa stanovišta gotovo sasvim suprotnog onome koje zauzima američka sociologija. U ovom delu zastupa se stav da u našim polikulturnim društvima masovni mediji šire različite kulture (obrazovnu, nacionalnu, religijsku itd.) na različite načine i u različitim stepenima, ali da se na temelju tržišnih uslova, preko masovnih medija razvila jedna posebna kultura. Moj sopstveni prilaz metodologiji je tome da se: a) definiše masovna kultura kao sistem po sebi, i b) kao zavisani sistem (koji oblikuju i modificiraju društveni sistem i istorijski uslovi).

Sistem masovne kulture odgovara na Lasvelovo pitanje „ko kaže, šta, kome?“, određujući značenje ovim trima izrazima: proizvodnja-stvaralaštvo, kulturne teme, kulturna potrošnja. On pokušava da analizira odnose između ove tri kategorije kao i između njih i društvenog sistema. Tako je proizvodnja-stvaralaštvo s jedne strane povezana sa kapitalističkim ili birokratskim preduzećem, a s druge strane, s inteligencijom, stvarajući posebnu vrstu industrije — industriju kulture. Kulturna potrošnja je povezana sa modernom kulturom-civilizacijom srednje klase, koja je čitava utopljena u jedno

društvo u razvoju poznato kao tehnološko, industrijsko, kapitalističko, buržoasko, potrošačko, individualističko, dokoličarsko. Najprivlačnija tačka ovakvog prikazivanja su sami kanali, masovni mediji, koji ispoljavaju tendenciju da se utope i rastvore u kulturi.

Sistem masovne kulture je izgrađen na bazi tradicionalnog ekonomskog trojstva: produkcije, distribucije, potrošnje. On uključuje:

a) dijalektiku proizvodnja-potrošnja na bazi jedne posebne vrste tržišta (kulturnog), koje je objašnjeno Marksovom teorijom da „proizvođač stvara potrošača“ i suprotnom teorijom Džemsa Džojisa (*Finnegan's Wake*) — »Moji potrošači, nisu li oni moji proizvođači?«

b) konkurentsku saradnju između proizvođača (država, industrija, trgovina) i autora (umetnici, intelektualci). Autor mora da kulturnom proizvodu da originalan, individualan karakter koji će ga razlikovati od drugih i da mu, u izvesnom smislu, isto tako da uobičen sadržaj (informacija dobijena putem poruke, posmatrana kao niz izraženih izolovanih elemenata, predstavlja sumu originalnosti koju donosi potrošaču), a koja uključuje, gledano iz estetskog ugla, njegovo obilje (tj. aranžiranje suvišnih elemenata koji dozvoljavaju informaciji da bude saopštena). Prikriveno ili otvoreno rivalstvo između proizvođača i autora ponovo nas vraća na problem klasnih odnosa i društvenih borbi koje, suprotno tradicionalnoj teoriji, poprimaju veoma ozbiljan oblik, borbi između inteligencije sputavane od strane birokratskih sistema, i birokratske vlasti simbolizovane u liku države ili liku privatnih korporacija.

U pišćevom sistemu, koji se zasniva na razrađenim strukturama, kultura se vidi kao posebna suština sa svojim temama i psihičkim, afektivnim, imaginativnim i estetskim aspektima kao specifičnim sredstvima pomoću kojih se ona asimiluje. Ovde imamo proces i strukture projekcije, identifikacije i prenosa, jedan elastičan ali nerazlučiv dijalektički trio. Na osnovu ovoga predominantan element je, na jednoj strani, identifikacija — procesi imitiranja i inkorporiranja koji određuju masovnoj kulturi njene praktične obrasce, ili, na drugoj, projekcija — kulturni odnosi između dela i njegovog potrošača (čitaoca ili gledaoca) koji se mogu opisati kao odnosi olakšavanja, rasterećivanja ili bežanja od svakidašnjice. To je upravo ona tačka na kojoj tematske i mitološke analize dobijaju svoj smisao.

Tako je, u skladu sa ovim konceptom, sistem masovne kulture jasan i razgranat sistem koji počinje u ekonomskoj sferi i vodi u psihološku (ili pre u psihoafektivnu). Njegovu dijalektičku dinamiku predstavljaju na različitim stupnjevima proizvodnja-potrošnja, proizvodnja-kreacija, projekcija-identifikacija-prenošenje. Ovaj sistem može se poput Marksa smatrati superstrukturom, ali sa infrastrukturom ne samo tehničko-ekonomskom, nego i temporalnom čija je on suština.

NOVE TENDENCIJE

Kultura i komunikacije postale su dva privilegovana polja nove naučne ekspanzije. Ranija ekspanzija odigrala se u američkoj sociologiji masovnih medija, da se posle 1950. proširi na čitavu francusku sociologiju u kojoj je suvereno vladao fetiš upitnika. Statistički metodi prikupljanja podataka putem uzoraka, koji su se potvrdili u demografiji, bili su široko prihvaćeni u čitavoj sociologiji. Sasvim neočekivano, proučavanja auditorija ili proučavanja jednog određenog auditorija putem upitnika i uzoraka postali su najomiljenije polje rada. Međutim, negde oko 1960. godine, strukturalna lingvistika, s jedne, i kibernetika (shvaćena kao opšta nauka o organizmima), s druge strane, pa čak i teorija informacija koja danas izgleda namerava da ujedini jedno ogromno naučno područje — od kibernetike do biohemije, razbijaju svoje prvobitne okvire i prelivaju se u humanističke nauke, ispoljavajući posebno interesovanje za kulturu i sredstva za masovnu komunikaciju.

MASOVNI MEDIJI I SISTEM KULTURE: SOCIJALNA DINAMIKA KULTURE ABRAAMA MOLEA

U toku poslednjih deset godina kibernetika i teorija komunikacija i informacija prodrle su i u područje masovnih medija. Ali koliko je nama poznato, bar što se tiče Francuske, prva važnija sistematizacija izvedena je 1967. godine u delu Abraama Molea, *Socijalna dinamika kulture*,¹⁾ u kome se kibernetičkim prilazom pokušavaju da ujedine područja kulture i masovnih medija. Međutim, po mom shvatanju,²⁾ masovni mediji kao takvi postepeno nestaju, da bi postali ništa drugo do opšti posrednici u odnosima proizvodnja-kreacija-potrošnja, a sva

¹⁾ Abraham Moles: *Sociodynamique de la Culture*, Mouton, Paris-La Haye, 1967.

²⁾ *L'Esprit du Temps*, Grasset, Paris, 1962.

pažnja usmerena je na industriju kulture, s jedne, i na fenomen asimilacije i kulturne potrošnje, s druge strane (proizvodnja-identifikacija). Mole čitav kulturni fenomen zasniva na socijalnoj dinamici čiji su kanali masovni mediji, stvarajući na taj način, moglo bi se reći, sistem za sistematizaciju kulture. Tako Mole stavlja naglasak na sistem masovnih medija, koji sam ja neopravdano zanemario, i da o kulturi misli kao o totalnoj i globalnoj suštini, dok sam ja u mojim analizama razmatrao masovnu kulturu kao izolovan fenomen.

Prema pankibernetičkom konceptu, individua je jedan otvoren sistem i njeno ukupno ponašanje, bez obzira na mogućnosti odstupanja, u potpunosti je determinisano sledećim faktorima:

- a) naslednim kapitalom koji formira opštu strukturu njenog programa;
- b) događajima iz ličnog života koje registruju njeni posebni refleksi i njeno sećanje, određujući njenu „personalnost“;
- c) postojeća sredina na koju ovaj organizam reaguje.

Kultura se sve više smešta u ovu „veštačku“ sredinu. Mole nije zainteresovan za početno ili striktno definisanje pojma kulture. On je potpuno svestan činjenice da prethodno definisanje pojmova, svojstveno geometriji i skolastici, može ponekad da zamrači složenost fenomena, i sasvim s pravom kaže da je jedan od *doprinosa humanističkih nauka egzaktnim naukama ideja o nepreciznosti fenomena*, koji se može opisati, ali se ne može definisati, tako da fenomen iščezava u sopstvenoj definiciji (— str. 20). Zbog toga će kultura biti shvaćena u jednom krajnje širokom smislu, kao intelektualni aspekt veštačke sredine koju čovek gradi za sebe u toku svog društvenog života (— str. 327). Termin zbog toga pokriva sve intelektualne komponente koje postoje u jednoj datoj svesti (ovo je individualna kultura) i u zbirnoj svesti kojom se određuje jedna socijalna grupa (ovo je kultura jednog društva). Ova, vrlo široka definicija — izgleda mi da je intelektualno suviše uska i da favorizuje „semantički“ aspekt kulture. Izgleda da je Mole svestan ovoga kada povremeno povezuje estetski aspekt sa semantičkim, ali je ovde estetski aspekt definisan striktno sa tačke gledišta poruka kao eksploatacije slobodnog područja koje postoji oko svakog normalizovanog znaka: „... odstupanje od norme ... esencijalno za živi svet“ — (str. 328). Zbog toga izgleda da je ovde, što se tiče kulture, zanemaren afektivni karakter estetskog aspekta. Ostavimo, međutim,

po strani kontroverzije i pokušajmo, ne da osporavamo Moleova pravila, nego da ih uklopimo u širi kontekst. *Bitno kod Molea je zapravo to da se kultura shvata kao sociokulturni ciklus koji počinje svoju cirkulaciju od permanentnih struktura — a to znači od masovnih komunikacija.*

Da bi se shvatila ova cirkulacija, Mole nam nudi drugi ugao prilaženja kulturi. Ova posljednja se, na individualnom nivou, pojavljuje kao filmsko platno znanja na kome individua projektuje svoje senzacije da bi na taj način formirala svoje percepcije. Na društvenom nivou kultura se pojavljuje kao zbir verovatnih asocijacija svih vrsta koje postoje između komponenata znanja. Ove komponente mogu se definisati kao atomi, „semanteme” (jedinice značenja) i „morfeme” (jedinice forme) raspršene po jednom gigantskom društveno-kulturnom platnu.

Moguće je da se linearna kultura, u kojoj su komponente znanja vrlo brojne, suprotstavi dubinskoj kulturi, u kojoj su veze između komponenata znanja česte i čvrste. Prema tome, klasična humanistička kultura, bar u idealnom smislu („glava lepog oblika je bolja nego pametna glava”), bila je ove poslednje vrste. Ona se zasnivala na osnovnim pojmovima stečenim kroz obrazovanje i razvijala se preko postupnih generalizacija i širenja u pravcu enciklopedizma (gde izgleda da je, u ostvarenju, trend obrnut, pošto sistem katalogiziranja zamenjuje sistem totalizacije).

Nasuprot klasičnoj kulturi, filmsko platno savremene kulture je mozaičko (to znači, rezultanta slučajnog konglomerata različitih komponenti). Ovo ima da se zahvali ne samo obimnom razmnožavanju znanja na svim poljima, nego isto tako i pravoj prirodi kanala preko kojih cirkulišu znanja, masovnim medijima koji prenose obilje nesistematizovanih poruka iz kojih svaki primalac sa teškoćom i uz greške izvlači komponente. (Ovde treba istaći da po svojoj prirodi *mass-media*, bar što se mene tiče, dozvoljavaju, ali tehnološki ne determinišu negraduiranost, neusklađeno pritanje poruka. Na primer, postojali su i još uvek postoje sistemi *mass-media* potpuno podređeni propagandi, tj. jednom krajnje strogom razvrstavanju poruka zajedno sa velikim siromaštvom u osnovnim pojmovima, prореđivanjem informacija itd... Stoga, po mojemu mišljenju, koncept kulture kao mozaika je prihvatljiv, ali se mora povezati sa složenim, slojevitim i evolutivnim društvima u kojima uz to vlada i kulturno tržište.)

Za Molea pojam mozaika je od kapitalne važnosti. To daje sociodinamici kulture „poluslučajni” karakter. Mole izvodi interesantan zaključak da je ovaj poluslučajni mozaički koncept kulture: „... kombinovani proizvod obilja znanja svih vrsta i postojanja tehnoloških masovnih medija koji su prinuđeni da deluju slučajno, ali ne u smislu „čiste slučajnosti” koja postoji u dobro izabranom uzorku, nego prema polarizacijama koje su i vrlo izrazite i vrlo prikrivene... prisutne na svim stepenima razvoja kulturnih procesa... Drugim rečima, slika kulture koju pruža sto u čekaonici kod zubnog lekara sa revijama „Confidence”, „Paris-Match”, profesionalno stomatološkim žurnalom, jednim zastarelim primerkom „Science et Vie” i jednim primerkom isto toliko zastarele medicinske revije, istinitiji je na kraju krajeva portret kulture nego muzej savremene umetnosti ili kompletna dela Pola Valerija”. — (str. 316).

Poluslučajni karakter (polarizirana slučajnost) će delovati na svim stupnjevima kulturnog ciklusa, od prve cirkulacije jedne ideje ili dela (kod urednika ili filmskog i televizijskog producenta, kod izdavača), koja zavisi delimično od slučajnosti, delimično od principa primenjivanih pri izboru — do cirkulacije dela preko masovnih medija, čiji je uspeh gotovo uvek problematičan.

Stoga se problem kulture ne može posmatrati na determinisani, to jest naučni način, izučavanjem takvog i takvog dela ili takvog i takvog auditorija. (Naprotiv, posebno izučavanje dela, njegovog uspeha ili neuspeha utapa nas u poluslučajnost, tj. u nemogućnost determinisanja.) „Pre se to da postići kroz proučavanje ciklusa, bliske veze između potrošača i stvaralaca koja deluje kao određujući faktor širokog opsega, i na kojoj može da se zasnuje opšta teorija kulture”. — (str. 330).

Prema tome, kultura je skup komponenata (semantema, morfema) koje se prenose putem kanala (polja vezana za određeni fizički način prenosa kao što su štampa ili radio) i aranžiraju po granama (polja definisanih oblika koji mogu da koriste različite kanale kao npr. pisanje). Ove komponente, koje dobijaju oblik i značenje od kreativne mikrosredine, preobražavaju se preko masovnih medija u kulturne proizvode i kao takve stižu u makrosredinu potrošača (u koju se, kako Mole tačno ukazuje, stvaraoci uostalom utapaju). To je taj način koji određuje masovnu kulturu u odnosu na koju će stvaraoci reagovali ili stvarati.

Tako je veza između potrošača i stvaraoca spajena, obrazujući lanac koji, preko masovnih me-

dija, vodi od „proizvođača ideja” (— Mole ovde propušta da napravi razliku i ukaže na kontrast između stvaralaštva i proizvodnje), do potrošačkog društva. Stvaralac je „spojen” sa proizvodima svoje aktivnosti preko različitih reagovanja, koja se ispoljavaju posredstvom tržišta, izveštaja i anketa, pisama potrošača, kritike.

Međutim, sociokulturni ciklus može se posmatrati kao model mehaničke prirode koji Mole razvija metodom analogija. To je kibernetički sistem koji može u sebi da ujedinjuje ekonomski i strukturalni karakter.

Ekonomski karakter: kultura je, u ovom ciklusu, roba čiju je cenu koštanja moguće ustanoviti, društvenu cenu (i teorijska integracija ekonomike, koja bi samo odražavala praktičnu integraciju kulture u industrijski sistem, i tržišnu ekonomiku mogla bi da se unapredi).

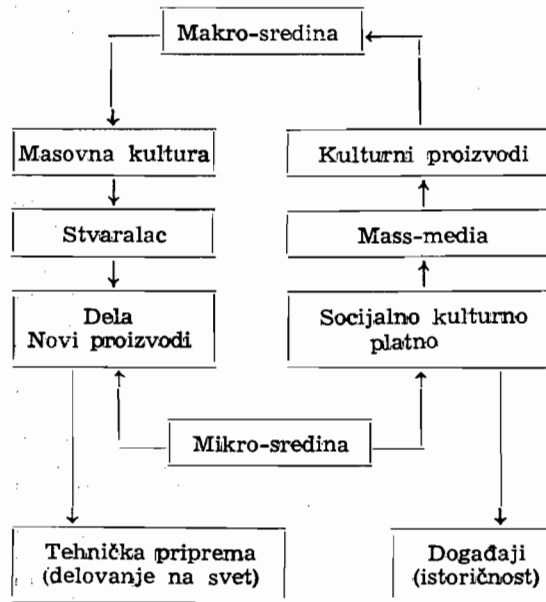
Strukturalni karakter: na nivou kako stvaralačke mikrosredine tako i masovne kulture spajaju se zajedno „kultureme”, fragmenti ideja, slike, oblici, da bi obrazovali „poruke”. Mole nije sledio ovaj pravac, ali se može videti moguća veza sa istraživanjem semiološke i strukturalne prirode slike, priče mita (— vid. str. 67 i dalje). Mole ne ide dalje u proučavanju onoga što on naziva „sociokulturne tablice”, a što predstavlja mozaik kulture koji nesumnjivo obuhvata mnogo sistema, podsistema i struktura i koji bi mogao da postane privilegovano područje analize sadržaja i semio-lingvističkih istraživanja. (Međutim, što se mene tiče, ja sam mislio da je moguće koncipovati, bar za jedan dati period i dato područje kulture, strukturisani sistem koji bi bio ono što je nazvano „masovna kultura”.) Sem toga, on vrlo precizno zaključuje da bi *proučavanje sociokulturnih tablica daleko više koristilo saznanju nego proučavanje uzoraka* (bilo mišljenja ili auditorija), ostavljajući na ovaj način otvorena vrata za organizovanje „kulturnog” sistema. Međutim, Moleov glavni cilj je u stvari da izoluje sistem-ciklus. Na taj način on daje masovnim medijima vitalno mesto u ciklusima i ispravno uključuje u masovne medije i štampanu kulturu, koja obuhvata i časopise malih tiraža kao što su naučne revije ili mali avangardni književni listovi. Sve ovo u stvari utiče na mikro-ciklus u okviru mikro-sredine, ciklus koji nije autonoman u odnosu na makro-sredinu, nego, nasuprot tome, formira sa njom bipolarizovani sistem. Stoga, iako u punoj meri svestan činjenice postojanja kulturnih raznovrsnosti (mada, kako izgleda, ne isto toliko svestan i konflikata i kontradikcija u okviru kulture), Mole na jedan sasvim nov na-

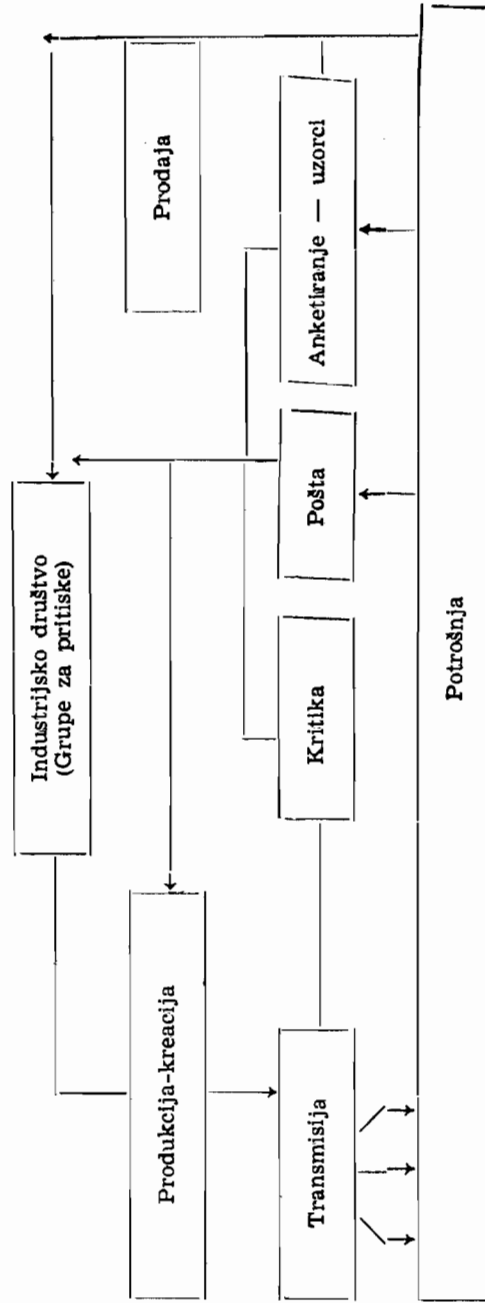
čin razvija ideju o jedinstvenom kulturnom polju, dok u isto vreme predlaže sociodinamički sistem sa više grana.

Mikro-sredina i kulturna politika

Mole u svojoj studiji posebnu pažnju posvećuje intelektualnoj mikro-sredini i njenoj selekciji, prosleđivanju i diseminaciji oblika, ideja i dela, što podrazumeva da ta mikro-sredina ima svoje sopstveno stvaralačko jezgro i svoju invenciju. Pomoću organigrama i dijagrama, on objašnjava ulogu i dejstvo ove mikro-sredine u okviru različitih kanala i ispituje slučaj naučne diseminacije i popularizacije, koji je specifičan ali koji dosta otkriva. Kao što sam već istakao, on ispušta iz vida dijalektičku suštinu konfliktnog udruživanja proizvođača i stvaralaca, a zanemaruje i antagonistički karakter međusobnih odnosa u okviru krugova inteligencije, na primer između radnika u tradicionalnim umetnostima i onih koji praktikuju nov način izražavanja a koji se bore da njihova delatnost bude priznata kao umetnost (kao što su film strave, crtani film itd.), kao i često isto toliko antagonističke odnose između tehničke i humanističke inteligencije.

Kulturni ciklus





Međutim, njemu je sasvim jasno da inteligencija može (hoće?) da igra izvanredno važnu ulogu u kulturi, nasuprot stavu da u našem društvu opada uloga umetnika i filozofa. Mole vidi naše društvo kao tri grada smeštena jedan u drugom: grad onih kojima se upravlja i čiji je sistem vrednosti usmeren ka sreći; grad onih koji upravljaju a čije su vrednosti usmerene ka efikasnosti i sposobnosti; grad kulturnih stvaralaca naklonjenih inovacijama. U potrošačkom društvu u kome »ono što čovek želi zamenjuje ono što on ima« i u kome se sociokulturni ciklus na osnovu ovoga pojavljuje kao vitalni deo mašine za proizvodnju želja, intelektualna mikro-sredina vidi svoje stvaralaštvo upravljeno prema definisanju ovih želja. Umetnici i psiholozi su oni koji su kadri da stvaraju i razvijaju nove želje koje će imati stvarni uticaj na budućnost društva (— str. 311).

Mole se zaustavlja na pragu razmišljanja o prirodi novih želja i više voli da svoj normativni interes usmeri na formulisanje »dinamičke« doktrine kulture, suprotstavljene »demagoškim« doktrinama (koje laskaju sklonosti potrošača da u ime svog »ukusa« ili »zadovoljstva« ulažu minimalan napor) i »dogmatskim« doktrinama (koje pokušavaju da pomoću kulturnih kanala šire nepromenljive i graduirane vrednosti) kao i »eklektičkim« doktrinama koje traže »takvo obrazovanje jedinke da se ona, kroz jedan novi enciklopedizam, podigne na kulturni nivo društva u kome živi«. Tačno je da dinamička doktrina vodi računa o ambiciji eklektičara, ali sa izvesnim ublažavanjem zbog saznanja da dobrovoljna akcija u našem društvu može samo da utiče na brzinu evolucije, bilo da je povećava ili da je usporava. Ovakva politika treba da ispića svaku »kulturemu« sa ciljem da joj odredi koeficijent sa znakom (vektor evolucije), koji je upravljen ili prema prošlosti (sa ciljem da se sačuva) , ili prema budućnosti (sa ciljem da se menja). Onda bi bilo moguće delovati na kulturne tokove koje, *de facto* ili *de jure*, usmeravaju moćni lakeji, cenzori i savetnici koji predstavljaju »grupe za pritisak« a čiji se divergentni interesi ne kumuliraju, već u izvesnoj meri međusobno poništavaju, pojačavajući na taj način poluslučajni karakter ciklusa. Mole, koji je imao u vidu pre svega radio i televiziju budući da je dobro sa njima upoznat, vidi mogućnost da se kočice ili ubrzavaju sociokulturni servisi, industrije za prosleđivanje poruka, kontrole proizvodnje (čujnosti, čitljivosti), instalacioni sistemi.

Može se postaviti pitanje da li je takva akcija jedina koja je moguća. Još uvek se ne može na to dati nikakav odgovor, tako da u Moleovoj studiji ostaje prazan međuprostor. On jasno uvi-

da da je sistem kulture aktivna snaga u našem društvu, ali on ne može da ukaže na prirodu (bez sumnje polimorfnu) ove aktivnosti možda zato što njegov sociokulturni ciklus još nije dovoljno uklopljen u polimorfnu ili polipoidnu prirodu naših društvenih sistema. Ovde nedostaje spoj: preko spoljnih fenomena, to jest onih koji su samo delimično u vezi sa kulturom, sistem kulture je inkorporiran u društveni život. Moje je stanovište da fenomenologija ne treba da se sukobljava sa sistematikom, već bi trebalo da je sa njom udružena.

GUTENBERGOVA GALAKSIJA: MAKLUAN

Lasvelova formula »Ko kaže, šta, kojim kanalom se poruka prenosi, kome, sa kakvim učinkom?«, razbila je sistem masovnih medija i dezintegrirala svaki pojam o masovnoj kulturi. Tamo gde Mole uspostavlja jedinstveno područje i neprekidan ciklus, Makluan primenjuje Lasvelovu misao na medijumu koji uključuje ne samo »šta« (»medijum je poruka«), nego i »ko«, kao i »kome«, spajajući ih u jednu antropološku celinu: čoveka. Tehnološki medijum je uvek produžetak osećanja ili sposobnosti, zbog čega poruka predstavlja ozakonjenje ovog produžetka kojim se menja osećajno-psihička dijalektika. Na taj način medijum-poruka je takođe i medijum-masaža.

Makluanova unifikacija se zasniva na senzorijalističkoj antropologiji, po kojoj osnovna ljudska psihološka i sociološka struktura proističe iz senzorijalnih promena, prouzrokovanih pojavom tehnološkog medijuma koji je uvek na neki način produžetak biološkog svojstva (alatka je produžetak ruke, odelo je produžetak kože, itd.). »Kada se ovi odnosi (čulna opožanja) promene (kao rezultat uticaja novih medija), menjaju se i ljudi.« (*The Medium is the Massage*, str. 41). Društva su se uvek mnogo više menjala zbog prirode medija koga je čovek upotrebljavao za komuniciranje, nego zbog sadržaja komuniciranja (— *Understanding Media*).

Makluan vidi u razvoju čoveka tri doba:

1. Doba usmeno-plemenskih odnosa, jedna vrsta Rusoovskog »prirodnog stanja« kada osećanja komuniciraju harmonično jedno s drugim.
2. Doba koje, pojavom fonetičkog pisma, stvara prekid između oka i uha i dostiže vrhunac sa pojavom štampane reči. »Štampa je najviša faza pisane kulture.« — (*The Gutenberg Galaxy*, str. 158). Štampa uspostavlja apsolutnu predominaciju vizuelnog osećanja na štetu ostalih i pod-

stiće u svim oblastima ljudske aktivnosti proces apstrakcije i razdvajanja, čije manifestacije obuhvataju rasplemenjavanje, dekolektiviziranje, individualiziranje, linearni i sekvencijalni način mišljenja, tržište, javno mnjenje, naciju, centralizovanu državu, moderna oružja i, najzad, rascep između srca i uma, novca i morala, sile i etike, nauke i umetnosti.

3. Doba koje on naziva »električnom« ili elektronskom šemom, koje u sadašnjem momentu simbolizuje televizija. Imitiranjem i produžavanjem rada ljudskog mozga, elektronika prouzrokuje kraj predominaciji apstraktnog prilaza i izaziva vraćanje ka plemenskim odnosima (tribalizam).

Ispitujući ponovo glavne ideje Makluana, a i mnoge od njegovih detaljnih primera, čovek zaključuje da se njegovo razmišljanje, dihotomično i apstraktno, mnogo više odnosi na doba pojave štampe, nego na doba električne struje. Čoveka uznemirava Makluanov interpretativni polet mašte koji teži da mnoštvo događaja u toku jednog ogromnog istorijskog perioda pripíše jednom jedinom uzroku, po pretpostavci tehnološkom medijumu (»nacionalizam i/ francuska revolucija, dugo su pripremani homogenizirajućim procesom štampe« /*The Gutenberg Galaxy*, str. 162/).

Međutim, bilo bi pogrešno ako se ne bi išlo dalje od ove prve, opravdane reakcije neslaganja. Makluanovo monomanijačno insistiranje na uzročnosti štampane reči i električne šeme ne bi trebalo da potisne u drugi plan postojanje jednog galaktičkog načina mišljenja, tj. jednog mišljenja koje nastoji da uspostavi široke konfiguracije tamo gde neočekivane asocijacije otkrivaju fleksibilno traženje složenih strukturalizacija. Njegove paradigme su slabe, ali su mu sintagme bogate ne samo po obilju pretpostavki nego isto tako i po osećanju dijalektike koje je naizmenično sjajno i suptilno. U *Understanding Media* brzo se postaje svestan da ono što je najinteresantnije nije analiza doba električne šeme, već studija jednog prelaznog perioda, našeg sopstvenog koje je između štampe i električne šeme i koje se manifestuje pre kroz prodiranje galaksija jedne u drugu, nego kroz njihove rasprskavajuće sudare. »Dve kulture... mogu... proći jedna kroz drugu bez sukobljavanja, ali ne i bez promene konfiguracija.« — (*The Gutenberg Galaxy*, str. 149). Tako Makluan zapaža da na isti način kao što »poslednja faza (bilo kog procesa)... pokazuje karakteristike suprotne ranijim fazama« — (*The Gutenberg Galaxy*, str. 277), tako se i kraj Gutenbergove ere, sa romantizmom, na primer, pojavljuje kao reakcija koja negira racionalističko i linearno mišljenje. Obrat-

no, galaksija u svojim početnim periodima zavisi od one koja joj je prethodila (»štampana knjiga je bila uzidana u prethodnu kulturu«; »The Gutenberg Galaxy, str. 153). Ovo je dobro uočio Lisijen Fevr kada je u svom *Rableu* komentarisao srednjovekovni sadržaj renesanse. Stoga je »sadržaj« nove sredine masovnih medija još uvek stari sadržaj, ali obnovljen. Makluan na sličan način uočava liniju koja razdvaja dve konfiguracije koje su nepovratno razdvojene.

Postoji sukob između šematskog dogmatizma Makluanove antropo-istorijske teorije i blistave elastičnosti njegove misli. Međutim, na određenom nivou njegova misao postaje do te mere elastična da sve teškoće otklanja time što završetku Gutenbergove ere pripisuje sve ono što izgleda apstraktno ili linearno u novoj galaksiji masovnih medija, kao i time što pripisuje novom dobu električne šeme sve ono što izgleda konkretno i neposredno. Njegova intelektualna spretnost graniči se često sa mađioničarstvom.

Nova galaksija

Understanding Media i *The Medium is the Massage* usmereni su na definisanje konfiguracije nove nastajuće galaksije⁹⁾ koja, kao i Gutenbergova galaksija, obuhvata sve aspekte ljudske aktivnosti od novca, vremena, odevanja, stanovanja, savremenog razvoja štampe (stripovi), do — uključujući i njih, naravno — modernih masovnih medija. Za razliku od Gutenbergove galaksije, nova galaksija zasniva se na isprepletanosti, istovremenosti, diskontinuitetu i relativnosti kategorija prostor-vreme. Što se tiče delovanja, ona teži da se razvije kroz defragmentaciju, a što se tiče politike — kroz teleparticipiranje (mada Makluan smatra da politika nastavlja da daje jučerašnje odgovore na današnja pitanja). Opasnosti od planetarne standardizacije koju neki mislioci vide u automatizaciji su samo mehanička standardizacija i specijalizacija iz prethodnog doba projektovane u budućnost. Nasuprot tome, mi napređujemo prema obilju dokolice. »Dok je u mehaničkom dobu... dokolica bila prestanak rada ili puka lenjost, u dobu elektrike je sasvim obratno. Kako doba informacija zahteva simultatno korišćenje svih naših duhovnih sposobnosti, otkrivamo da smo najviše u dokolici kada smo najintenzivnije angažovani, na način vrlo sličan onome na koji su to bili umetnici u svim vremenima.« — (*Understanding Media*, str. 347).

⁹⁾ Godine 1905, s otkrićem relativnosti prostora i vremena, Makluanova Gutenbergova galaksija je oficijelno iščezla.

Elektronika, na jedan sasvim uopšteni način, nameće novu međuzavisnost, jedno novo konkretno i neposredno povezivanje, koje ne samo da »retribalizira« grupne igre i dokolicu, već ponovo stvara svet po slici i prilici globalnog sela. Makluan pre nagljeno proriče nestajanje nacionalizma, mada uviđa teškoće na putu stvaranja nove galaksije. »U našem dugom nastojanju da za Zapadni svet oživimo jedinstvo senzibiliteta, misli i osećanja, mi nismo bili više pripremljeni da prihvatimo plemenske posledice takvog jedinstva, nego što smo bili spremni za rasparčavanje ljudske psihe štampanom kulturom.« — (*The Gutenberg Galaxy*, str. 32).

Za diskusiju je da li novi mediji prikrivaju neotribalizam, ali se može smatrati da je Makluan u pravu ne samo kad uočava da neposrednost tele-informisanja preobraća sve u tele-selo, nego i kada intuitivno uočava i izvanredno važan fenomen koji možemo nazvati neoarhaizmom, a koji je, verujemo, dijalektički blisko povezan sa neo-modernizmom.

»Elektrika čini da svet bude svakodnevno i potpuno svestan mitske ili kolektivne dimenzije ljudskog iskustva.« — (*The Gutenberg Galaxy*, str. 269). Makluan ne pokušava da ovaj neoarhaizam ispituje iz njegovih različitih aspekata (ne samo zajednicu i magiju, nego takođe i istraživanje osnove, autentičnosti, novih izvora). On je previše hipnotiziran svojom idejom o značaju električne šeme da bi tražio utočište u Bolkijanovoj antropologiji (neprekidno produžavanje i razvijanje civilizacije detinjstva u tzv. zreloom dobu, naročito u zabavnim aktivnostima koje se stalno proširuju i koje se svesno odabiraju) — ili da bi posmatrao neoarhaizam kao moćnu protivstruju apstraktnoj, funkcionalističkoj tehnici (»tehničkoj sredini« Žorža Fridmana); ili čak da bi se suočio sa potrebom za protivotrovom koja rezultira iz savremenog nihilizma. Međutim, kao sledbenik Rusoa, na svoj vlastiti način, Makluan ispravno uočava da je ovo progresivno doba pre neo-arhaično nego racionalističko. On poštuje dubinu fenomena: »Moderan čovek se od otkrića elektromagnetskih iskrica pre više od jednog veka povrh svega okitio i svim dimenzijama arhaičnog čoveka.« — (*The Gutenberg Galaxy*, str. 69). Na galaktičkom nivou on otkriva neoarhaizam na različitim mestima, na primer kod džez-muzičara, koji koriste svu tehniku usmene poezije, ili mladih bitnika, koji odbacuju specijaliziranu i fragmentiranu egzistenciju potrošača u korist jedne čedne ali duboke obaveze. Sledeći primer Levi-Strosa, Makluan pomera svoju optičku tačku gledišta unazad i otkriva ekstremni modernizam arhaične svesti: »Naučnici i fizičari našeg doba

mora da su često zbunjeni time što upravo prema stepenu kako prodiremo u najniže slojeve neobrazovane svesti, srećemo najmodernije i najprofinjnije ideje umetnosti i znanja XX veka.» — (*The Gutenberg Galaxy*, str. 26).

Neotribalizam, međutim, nije još u potpunosti uspeo. Mi smo u jednom prelaznom periodu, koji povećava zabrinutost pojedinca zbog toga što je svaki podeljen između dve galaksije: nije to samo starija generacija koja je prinuđena da današnje poslove obavlja ječerašnjim alatima, već su to takođe i deca («izum XVII veka»; *The Medium ist the Massage*, str. 18), koja žive između dva sveta, sveta telekomunikacija i sveta škola iz doba Gutenberga.

Masovni mediji

Makluan ne samo što definiše masovne medije na osnovu njihove globalne prirode, nego ide i dalje od toga i deli ih u dve grupe:

Topli: radio, film, fotografija;

Hladni: telefon, televizija, stripovi.

Topli mediji su bogati informacijama i traže nezatno učešće publike. Hladni mediji su oskudni informacijama, ali traže visok stepen učestvovanja publike.

Može se postaviti pitanje pogodnosti ovih čudnih kontrasta, u kojima reč »hladan« u stvari označava učestvovanje, što će reći emocionalnu toplinu. Šta više, u tome je čudno što Makluan kaže da efekti jednog »toplog« medijuma mogu biti »hladni« ako je »primalac« hladan (zaostali krajevi i seljaci su hladni; oni koji su još uvek vezani za Gutenbergovo doba su topli, dok su mladi ljudi u avangardi nove galaksije hladni). Takođe iznenađuje to da je film kao topli medijum suprotan televiziji koja je hladna, mada se oboje vezuju za prostran zajednički sektor. Međutim, kad se čita dalje, shvata se da su opisi »topao« i »hladan« rezultat jedne globalne višedimenzionalne ocene i da se ne odnose isključivo na suštinu nekog određenog medijuma. Prema tome, izgleda da je film hladan medijum zato što je on proizvod jednog prelaznog doba; to je »spektakularno venčanje stare mehaničke tehnologije i novog sveta elektrike« — (*Understanding Media*, str. 249). On je povezan sa štampanom reči u tom smislu što realan svet prikazuje u obliku filmskih rolni i scenarija, i zato je vrlo blizak knjizi. (Makluan olako zaključuje da je film shvatljiv samo pismenima.) Međutim, za razliku od štampane reči, film pred-

stavlja jedan posve trenutni oblik i u odnosu na mehanički svet izražava »predah u svetu spontanosti, snova i jedinstvenog ličnog iskustva« (*The Understanding Media*, str. 296).

On zaključuje da je film »topao« zato što od gledaoca zahteva malo obaveza. Nasuprot tome, televizija zahteva diskusiju, polemiku i izvanredno visok stepen učestvovanja. Za razliku od filma, televizija radije prezentira program po sistemu »učini sam«, nego »gotovo za upotrebu«. Slab kvalitet televizijske slike koju televizijski gledalac mora da doteruje okretanjem dugmadi ili prilagođavanjem svoje percepcije, naročito u pogledu treće dimenzije koja stvarno ne postoji i, uz to, uz poteškoće shvatanja pojedinosti — sve ovo daje televiziji »hladan« kvalitet. Taj kvalitet zahteva intenzivno i neprekidno senzibilno učestvovanje koje je duboko kinetičko i opipljivo. Makluan ide čak toliko daleko da dokazuje da je televizija pre svega *produžetak čula pipanja*.

Korišćenje televizije stvorilo je jednu apsolutnu obavezu u globalnoj stvarnosti. Izgleda da Makluan u suštini nalazi mnoge vrline u ovom fenomenu: TV je naučila Amerikance da duboko misle i učinila je Ameriku sklonom evropskim oblicima senzibilitnosti (— *Understanding Media*). Međutim, izgleda da on uz to zapaža i nove teškoće na jednom drugom frontu: postajući sve više i više uvučen u date uslove i realnosti, čovek elektronskog doba odbija da prihvati kulturnu strategiju pismenosti; stoga on dokazuje da TV pogoršava rasne probleme, kojima se više ne može efikasno prilaziti kroz stari način mišljenja.

Može li razlikovanje medija po principu topao-hlidan biti vodilja filmskom ili televizijskom umetniku ili stvaraoču? Po mom mišljenju, tamo gde se pojavljuje kontrast, dualitet leži, s jedne strane, u »direktnoj« viziji koja je područje televizije, nasuprot vrlo pedantno razrađenim filmovima iz delokruga kinematografije, i, sa druge strane, u konvencionalnoj, imaginarnoj i romantičnoj prirodi filma, nasuprot improvizaciji, diskontinuitetu pa čak i lošem kvalitetu televizijske slike. Ovi kontrasti, međutim, nisu bitni i mogu da nestanu. »Savršeno obrađen« kinematografski film se već pojavljuje na televiziji a i kvalitet televizijske slike će se sigurno poboljšati daljim tehnološkim progresom; televizijski stil takođe je prodro u kinematografiju (direct cinema, »cinema-verite«, *extempore cinema*). Mlada kinematografija u čitavom svetu, od Godara do Renea, Polanskog, Roha, odbacuje lance romantičnog kontinuiteta ne samo pod uticajem televizije, nego i savremenog romana.

U odnosu na opšti koncept o ulozi umetnika, Makluan ponavlja romantične ideje prošlog stola upotrebljavajući elektronske termine: umetnik ima radar koji ga čini stručno svesnim promena u čulnom opažanju (*— Understanding Media*). Umetnost je jedan »sistem za blagovremenu uzbunu« ... »koji nam omogućava da blagovremeno otkrijemo društvene i psihičke ciljeve kako bi se pripremili za savladavanje teškoća u vezi sa njima« (*Understanding Media*). Polazeći od romantičnog mišljenja o superlucidnom umetniku, Makluan završava onim što je odista efikasna funkcija umetnika u modernom društvu: da opomene društvo i pripremi ga za promenu. Umetnik je čak možda »umetnik svih vremena«. On unapred zamišlja novo doba pune i intenzivne dokolice; on je potpuno neoarhaičan čovek. Dalje, možda postoji posebna ontogeneza za umetnost koja se razvila kao reakcija na kapitalistički svet iz prethodnog perioda, sa njegovom tržišnom ekonomikom. Jedan interesantan, iako donekle opskuran pasus, sadrži ovu misao: »Pošto je društvo tržišne ekonomike definisalo samo sebe, literatura dobija ulogu potrošačkog artikla. Publika je postala patron. Umetnost je promenila svoju ulogu i od vodiča za percepciju postala je primamljiva ugodnost ili omot za paket. Ali proizvođač ili umetnik bili su prinuđeni, kao nikada pre toga, da proučavaju efekat svoga dela. Ovo je, zauzvrat, otkrilo ljudskoj pažnji nove dimenzije funkcionisanja umetnosti. Pošto su manipulatori masovnog tržišta tiranizovali umetnika, ovaj je u usamljenosti stekao novu vidovitost i otkrio presudnu ulogu dizajna i umetnosti kao sredstava ljudskog razvoja i izgrađivanja. Umetnost je postala isto toliko totalna u svom starateljstvu nad ljudskim razvojem koliko i masovno tržište, koje je stvorilo plato sa koga sada svi mogu steći uverenje i svest o novom opsegu i mogućnostima za svakodnevnu lepotu i razvoj u svim aspektima života odjednom. Može se, u retrospektivi, lako pokazati potrebnim da se periodu masovnog tržišta prizna ista tolika zasluga što je stvorilo sredstva za uspostavljanje svetskog poretka u lepoti kolika i za razvoj robe.« (*The Gutenberg Galaxy*, str. 275).

Zaključak

Makluanova misao se u više aspekata javlja kao ideologija koja izaziva euforiju ili čak kao misaoni proces varvarina koji teži integrisanju fenomena masovnih medija i čoveka na bazi jednog starog sistema klasificiranja, komponovanog od međusobnog delovanja kontrasta koji imaju malo međusobne veze (štampana reč — električna šema, toplo-hladno), kao i od opsesije koja

svodi sve na jedinstvo čulnog i tehnološkog. Ova antropološka istorija čoveka koja počinje sa ple-menskim i usmenim stadijumom razvoja, produ-žavajući se dalje na Gutenbergovo doba i završa-vajući se sa elektronskim stadijumom razvoja, objašnjava ekonomiku, sociologiju i ulogu psihe. Govoreći, međutim, ovo, i upotrebljavajući iz-razne za karikiranje, Makluan ponovo skreće pažnju na antropološku dimenziju masovnih medija, na vezu između medijuma i ukupnog društvenog fenomena, tj. galaksije; i, u odnosu na moderno doba, na »neotribalizam« koji je u stvari neoarhaizam.

OD MEDIJUMA DO PORUKE: SISTEM
ZNAKOVA (LINGVISTIKA,
STRUKTURALIZAM, SEMIOLOGIJA)

Širenje strukturalne lingvistike u okviru huma-nističkih nauka predstavljalo je izvanredan na-predak negde od 1960. godine naovamo. Međutim, interesantno je da se njeno prvo odlučno pro-diranje odigralo ne u područje na kome je jezik direktno uključen, na primer kulturne poruke, već u jedno područje sociologije koje je i cen-tralno i arhaično: područje sistema srodstva.

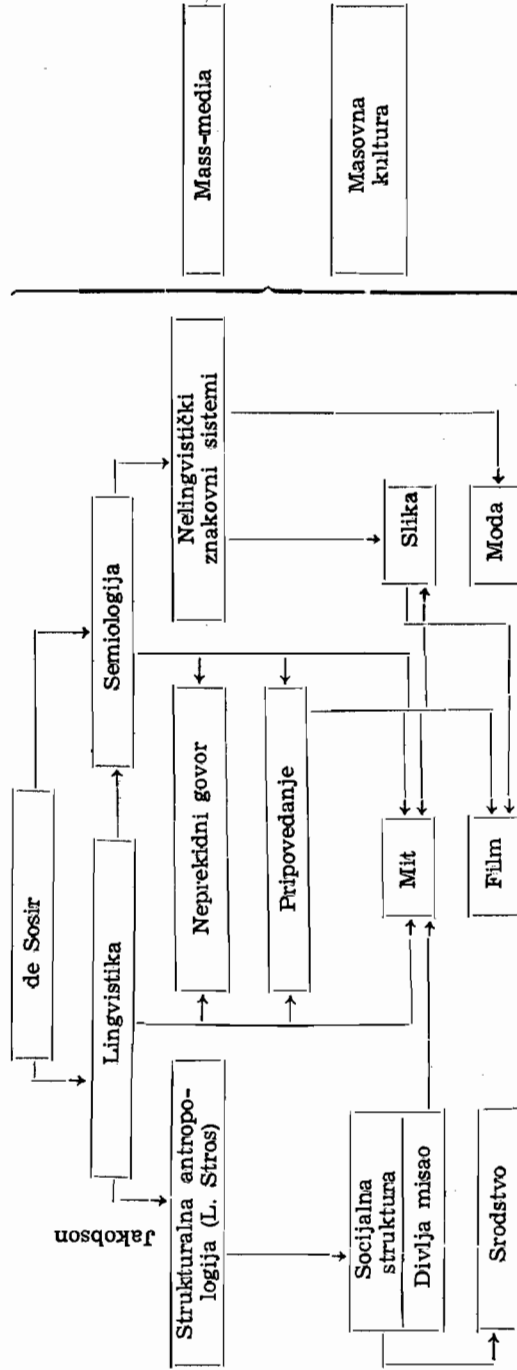
Zagonetka srodstva je do sada bila koncentrisana na tabu incesta, po kome je rovala konfliktna antropologija Frojda, Malinovskog i Rohajma. Međutim, istraživanje osnove ove zabrane iz koje je izgleda kultura kao suprotstavljanje prirodi i nastala nije uzelo u obzir zabrane i prepreke svih vrsta u vezi sa srodstvom. Ove su zabrane i prepreke jako dezorganizovane — kad se po-rede međusobno, i vrlo arbitrarne — u pojedina-čnim slučajevima.

Uz pomoć, i gotovo neposrednom primenom me-toda strukturalne lingvistike, Levi-Stros je bio u stanju da sistematizuje »elementarne« struk-ture srodstva, drugim rečima:

1. proširenje i na etnografiju de Sosirovih anti-teza: jezik (kolektivni podsvesni sistem, globalno završen produkt sastavljen od kombinacija ele-menata) kao suprotstavljen govornoj reči (sves-no individualizirana upotreba pravila u datom vremenu i u datoj situaciji). Objašnjenje kalupa nije traženo u genezi *hic et nunc*, već u jednom bazičnom sistemu koji upravlja individualnim kombinacijama;

2. definisanje elementarnih jedinica čije znače-nje nije traženo u njima samima, već u načinu kako su one artikulisane u okviru kombinacije;

Lingvistika, strukturalizam, semiologija na području masovna kultura-masovne komunikacije



3. istraživanje u jednom ovakvom sistemu artikulacije zakonitosti spajanja, suprotstavljanja i diferencija već otkrivenih od strane strukturalne lingvistike.

Sledeći uspeh svog dela *Structures Élémentaires de la Parenté*, Levi-Stros je na toj osnovi počeo da izgrađuje strukturalnu antropologiju. Njegov prvi pokušaj na uspostavljanju sistema klasifikacije predstavljalo je delo *The Savage Mind*, u kome nastoji da pokaže kako sva arhaična društva, ma koliko se razlikovala po zabranama i klasifikacijama koje upravljaju njihovom predstavom o svetu, ipak slede isti univerzalni način mišljenja. Ovaj način, apstraktan i konkretan istovremeno, sledi razgranatost logike koja je polazna tačka za funkcionisanje glavnih sistema za razmenu i komuniciranje (foneme-reči-značenje, ili jezik; žene-svojina, ili srodstvo; svojina-promet, ili ekonomika). Ova logika podseća na Salcburšku mrežu, žižu za sociološke kristalizacije.

Pošto je ispitivao racionalizovanu ili — prema *The Savage Mind* — za racionalizovanje sa najpovoljnijeg stanovišta podesnu scenu, Levi-Stros tone u veoma zamršena razjašnjavanja mitova. On se vraća nazad istim putem, kroz tokove mišljenja bliske lingvistici, gde već i lingvističari i semiolozi zaobilaze suštinu predmeta.

Semiologija

Rolan Bart već prilično vremena razmišlja o de Sosirovoj ideji da je lingvistika možda samo prva predstraža opšte nauke o znacima ili semiologije. On se upustio u semiologiju kod mitova, upravo tamo gde je Levi-Stros ciljao da završi svoje studije o strukturalizmu. I dok Levi-Stros ispituje izvesne bazične arhaične mitove jednog regiona u kome žive američki Indijanci, razbijajući ih u male elementarne jedinice, Bart ispituje neposredne, fluidne, promenljive i podsvesne mitove kao takve, mitove današnjeg društva. Još od samog početka, Bartova mitologija se ne koleba između »demistifikacije« tipa peri-marksističke ere, s jedne strane, i metoda semiološke analize, s druge strane, koju je on najzad prinuđen da usvoji u svom post-skriptumu uz zbirku *Mythologies*.

To je ta polazna tačka od koje Bart nastavlja da definiše semiološki metod i područje koje uključuje pitanja pokrenuta od strane masovnih medija i masovne kulture (slike, fotografije u štampi, moda). Pošto je označio područja, izgleda da je Bart došao do provizornog zaključka

da semiologija ne sme da obuhvata lingvistiku, već da je ona možda dodatak uz lingvistiku. Po Bartu, jezik je u antropološkom središtu svih problema. Da citiramo R.N. Anshena: »Čovek je ono biće na zemlji koje nema jezik. Čovek — to je jezik.« — (*Language: An inquiry into its meaning and function*, Science of Culture Series, Vol. III, New York: Harper, 1957).

Činjenica je da su elementi semiologije isti kao i elementi strukturalne lingvistike, od kojih su neki već usvojeni u strukturalizmu Levi-Strosa:

1. istraživanje različitih obeležja i sastavnih delova sistema. U isto vreme, semiologija istražuje oskudne sisteme znakova koji su postali atrofirani, koji se još nisu sasvim formalizovali i koji su parazitski (kao semiološko istraživanje reči »gastromonija«, koja je nameravala ne samo da nešto znači, već i da hrani i pruža zadovoljstvo). Na ovaj način će semiologija biti skrenuta na izučavanje posrednih stanja između jezika i izgovorene reči, da uključi čak i istraživača u svoje vidno polje;

2. stvaranje jednog sistema klasifikovanja znakova na bazi varijacija u korelaciji između pojmova »deskriptivno« i »deskribovano«, u područjima u kojima je ova korelacija dokazana pomoću termina koji se razlikuju od onih iz jezika. Primeri su slika ili fotografija gde je deskriptivni elemenat jedan analogon a ne znak sa arbitrarnom definicijom; ili područja čijom se deskripcijom ne iscrpljuje njihova supstanca, već izražava jedna po poreklu izvedena funkcija (svakodnevni predmeti ili potrošačka dobra);

3. heuristična upotreba kontrasta paradigma-sintagma (i možda Jakobsonov kontrast metafore i metonimije koji više privlači Levi-Strosa nego Barta); to je jedan od osnovnih zakona koji upravljaju jezičkom operacijom;

4. posebna pažnja konotaciji i meta-jeziku.

Područje semiologije u principu čitavo pripada društvenom području. Ovde sve znači deskripciju, drugim rečima sve konačno pripada kulturi. Međutim, semiologija se deli u dve oblasti: ona ili uzima za pretpostavku da je društvo sistem znakova — u kom slučaju ona konačno obuhvata čitavu sociologiju u sistematici znakova-elemenata koji vode ka teoriji informacija; ili, alternativno, znake treba posmatrati kao društvene proizvode, proizvode zaista kulturne prirode — u kom slučaju semiologija obezbeđuje strukturalni okvir nauci o kulturi.

Semiologija je podeljena između ova dva prostrana područja, ali njenu osnovu duboko pod-

riva problem njenog odnosa prema lingvistici. Budući da je jezik najsavršeniji od svih sistema znakova, sa njegovom dvostrukom artikulacijom i njegovom izvanrednom funkcionalnošću i složenošću, ostaje otvoreno pitanje nisu li svi znakovni sistemi koje semiologija iznosi na videlo atrofirani i kao takvi kusi primeri u poređenju sa sistemom jezika koji je potpuno završen i oblikovan model. U vezi s tim neko se može pitati, kao Bart u svojim poslednjim komentarima, neće li proširivanje područja semiologije osuditi ovu disciplinu na to da postane segment lingvistike, poluafazična, subjezična projekcija ili pseudopod koji izrasta iz jezika panlingvistike.

Bilo koji da je slučaj, postoji upadljiva ekvivalentnost između područja kulture masovnih komunikacija i Bartove semiologije. To je u stvari područje na kome dolazi do proizvoljnih pomeranja klasifikacionih sistema koje je puno revizija, »stereotipnosti« i neprekidnih mitologizacija. Ova hibridna mešavina dobro odgovara dvostrukoj prirodi semiologije, naročito kad se ona koleba između jezika i izgovorene reči, tj. između sistema i fenomena.

Od sadržaja do neprekidnog govora

Bartova semiologija je usmerena na istraživanja ne samo nelingvističkih sistema, nego i neprekidnog govora. Drugim rečima, on baca kocku za prelaz preko Rubikona kratke rečenice, koji se, do pre nekoliko godina, nijedan lingvističar nije usudio da pređe.

Danas je na ovom području probijen led od strane prvih lingvista, mito-strukturalista koji slede Levi-Strosa i »udarnih jedinica« semiologije. Biće zapaženo da je neprekidni govor takođe poruka, tj. predmet analize sadržaja, »šta« u smislu Lasvelove formule.

Analiza sadržaja bila je definisana kao »tehnika istraživanja za objektivnu, sistematičnu i kvantitativnu deskripciju manifestovane sadržine komunikacije« — (Berelson, *Content Analysis*, str. 18). Ali pod pojmom »sistematičan«, Berelson nije podrazumevao sistem već sistematičan pokušaj da se prebroje reči, slike ili teme u cilju njihove klasifikacije i korelacije na statističkoj osnovi. (Takav ogroman pokušaj bio bi nezamisliv bez upotrebe kompjutera u analizi sadržaja. — Upored. Philip Stone, *The General Inquirer: The computer approach in content analysis*, M.I.T., 1966).

Zajedno sa kompjuterom, analiza sadržaja otkriva lingvistiku, pošto je pre toga počela sa pot-

punim negiranjem lingvističke prirode poruka koje je analizirala. Ali ovo otkriće znači preispitivanje glavnih principa analize sadržaja. Analiza sadržaja koristi statističku frekvenciju da bi ustanovila listu konstantnih, nepogrešivih i homogenih elemenata kojima se daje indeks frekvencije, tj. koji se smatraju važnim. Sa druge strane, zajednički lingvističko-semiološko-strukturalni front, u prilazu poruci (— u slučaju poruka izraženih jezikom mešaju se tri prilaza koji se gotovo ne mogu razlučivati) traži jednu u osnovi različitu metodologiju. To je epizoda u borbi humanističkih nauka između statistike zasnovane na verovatnoći i strukturalizma zasnovanog na potrebi.

Slično analizi sadržaja, i L.S.S.⁴⁾ je imanentna, što će reći da ona ograničava svoja istraživanja na samu poruku. Ali suprotno analizi sadržaja, ona pretpostavlja da poruka ima svoju sopstvenu organizaciju koja treba da se razjasni. Slično analizi sadržaja, L.S.S. — analiza se zasniva na elementarnim delovima, ali analiza sadržaja bira ove delove empirijskim putem u svetu posebnih potreba, dok L.S.S. — analiza, sledeći lingvističku logiku, traži pouzdanu osnovnu jedinicu koja će ući u kombinacije — što će imati određeno značenje. Principi po kojima se L.S.S. — analiza razlikuje od analize sadržaja mogu se definisati na tri načina — prema kvantifikaciji, prema formi i prema latentnom sadržaju. U vezi sa ovim navodimo citat iz do sada u Francuskoj neobjavljenog članka Oliviera Burgelina* (*Structural analysis and mass communications, Studies of Broadcasting, Radio and TV culture Research Institute, Nippon Hoso Kyokai, 1968, N° 6*).

1. Kvantifikacija: »Tradicionalna analiza sadržaja je bitno kvantitativnog karaktera. Bez obzira na njen konačni cilj, njena svrha je da uvek nastavi sa nabrojanjem jedinica. Iza ovakvog stava nije teško prepoznati... stari prejudicirani bihevioristički pristup; ne može se znati šta test tačno znači, ali se može sa sigurnošću reći da se, npr., jedinica »Staljin« ponavlja deset puta više nego jedinica »Lenjin«... Nasuprot ovome, strukturalna analiza vrši nabrojanja samo izuzetno. Zašto je to tako? Možda bi bilo uzaludno poricati da se ponekad mogu izvući izvesni zaključci iz činjenice da se reč »Staljin« ponavlja češće ili manje često u nekom tekstu. Ali, sama po sebi, ova stvar je nerazumljiva ako ne uzmemo u obzir šta nam tekst svaki put govori o

⁴⁾ Skraćena za zajednički lingvističko-semiološko-strukturalni front.

^{*} Napomena sekretarijata UNESKO-a: Ova prevedena verzija članka Mr. Burgelina pretrpela je izvesna (neznatna) redigovanja u pripremi za štampu.

Staljinu. Ako ovo uzmemo u obzir, nabranjanje će postajati sve teže i teže, pa čak nemoguće... Sem toga, ništa ne pokazuje da je to što se najčešće iznova pojavljuje i najvažnije, ali da je to najznačajniji elemenat, pošto je tekst... jedna strukturisana unutrašnja celina u kojoj je mesto svakog elementa važnije od njegovog broja. Na primer, uzmite jedan film u kome je glavni junak gangster koji glumi lopova; ali u jednoj jedinoj prilici on učini dobro delo. Postupci gangstera pokazuju, prema tome, dvostruku suprotnost: zlo-dobro i često-izuzetno. Suprotnost često-izuzetno je vidljiva na prvi pogled i ne traži kvantifikaciju. Šta više, jasno je da nećemo biti u mogućnosti da izvučemo nijedan vredan zaključak iz nabranjanja nepoštenih radnji, ali problem je da se konfrontiranjem sa jednim jednim dobrim delom utvrdi *dato značenje* ovih nepoštenih dela. Samo razmatranje strukturalnih odnosa između ovog jedinog dobrog i niza nepoštenih dela gangstera u filmu, pruža nam mogućnost da donosimo zaključak o značenju čitavog filma. Moguće je, na jedan uopšteniji način, reći da se značenje onih stvari koje neko čini često može otkriti samo u opoziciji prema onim stvarima koje on čini retko... Pravi problem se sastoji u tome da se identifikuje delo koje se čini retko ili se uopšte ne čini. Strukturalna analiza predlaže metod kako da se postigne ovaj cilj, što nije slučaj sa tradicionalnom analizom sadržaja.«

2. Forma i sadržaj: »Razlika između 'sadržaja' i 'forme' je generalno shvaćena kao ona koja postoji između 'onog šta ljudi žele da kažu' i 'načina na koji oni to kažu', ili, pak, ona između 'anegdote' i 'stila'. Ova razlika je... stvarna i na izvesnom nivou analize nemoguće je raditi bez nje. Ako smo, na primer, našli na nekoj reklamnoj fotografiji čoveka sa naočarima, i ako nam kontekst jasno govori da ono što je u vezi sa naočarima nije toliko njegova kratkovidost koliko kompetencija ovog čoveka, onda možemo 'kompetenciju' posmatrati kao sadržaj poruke, dok su 'naočari' samo stilski elemenat, retorička figura koja objašnjava sadržaj. Mi ćemo biti u mogućnosti da okarakterišemo stil reklame... na osnovu frekvencije sličnih retoričkih figura. Ali ma koliko bila realna ova razlika između stila i sadržaja, ona ne bi trebalo da skriva glavnu činjenicu: da postoje *dva nivoa značenja* koji, sledstveno tome, treba da se posmatraju u zajedničkom okviru. Činjenica da nam je takav tip čoveka predstavljen kao kompetentan i činjenica da su naočari znak njegove kompetencije, oboje su značenja koja zavise od ideološkog univerzuma masovnih medija. Stoga mora da postoji izvestan nivo analize na kome bi se ova značenja integrisala.

Ovde se ponovo suočavamo sa problemom koji analiza sadržaja ne može da reši. Uopšteno govoreći, analiza sadržaja je sebe ograničila na brojanje stavki iz sadržaja, ponekad ona je nastojala da nabroji stilističke procese, ali nikada nije bila u mogućnosti da predloži okvir koji bi bio zajednički za ova dva nivoa analize. Nasuprot tome, strukturalna analiza predlaže takav okvir u kome je stil nivo integrisanja sadržaja u kod od koga se ona nastavlja. Prema tome, analiza stila, a posebno analiza retoričkih figura, najbolji je način da se dođe do koda. Retoričke figure su tako reći momenat kada kod (normalno podsvest) izneveri i prizna svoje prisustvo. Zato ako neko može tako da zameni kompetenciju sa naočarima... tada mora da postoji kod koji će autorizovati ove transformacije.«

3. Manifestovani sadržaj i latentni sadržaj: »Berson je jasno utvrdio da je svrha analize sadržaja deskripcija manifestovanog sadržaja komunikacije. Ova deskripcija nije obavezno nezanimljiva, naročito ako se ona odnosi na komunikaciju čiji je karakter u visokom stepenu činjeničan a samo neznatno oneirološki.«* No tačnije rečeno, ovaj tip komuniciranja je daleko od toga da bude čest u masovnim medijima. U slučaju kad se radi o pesmama, romanima, filmovima, pripovetkama, reklamama, ponekad i o informacijama, sasvim je očigledno da zanemariti latentni sadržaj znači zanemariti suštinu. Ali kako da shvatimo latentni sadržaj? Ako se poslužimo tekstovima u kojima Frojd ispituje prelaz iz manifestovanog u latentni sadržaj — posebno u odnosu na snove — jasno nalazimo da »kondenzacija« i »potiskivanje«, u kojima Frojd jasno vidi izvesne tipične oblike prelaska sa jednog nivoa na drugi, nisu ništa drugo do retorske figure slične onima koje karakterišu »stil« komuniciranja. Antinomija manifestovanog i latentnog sadržaja je samo drugi izraz za istu realnost koju smo pokušali da razumemo u spoljnom izgledu antinomije »forma« i »sadržaj«. Sem toga, kada se govori o latentnom sadržaju komunikacije, nije li time rečeno da se manifestovani sadržaj mora posmatrati kao jedna vrsta metafore čiji je latentni sadržaj možda pravo značenje. Nije li evidentno da je ono što »vestern« čini popularnim upravo to da on ima sve elemente određene za taj posebni žanr (heroj, razbojnici, borba za uspostavljanje zakona i reda, nasilje u službi pravde, itd.), koji su metafore u odnosu na drugi sadržaj, i koji su, tačnije rečeno, oni ljudi i sredine koji obezbeđuju potrošačku publiku za vesterne? Uzimajući u obzir sve što ima značenje u komunikaciji (to će reći ono što ne može biti promenjeno a da se

*) Oneirologija — nauka o snovima.

ne promeni i značenje) strukturalnu analizu zanimaju — slično Frojdu i, šta više, iz istih razloga kao i Frojda — načini kako da se komunikacija obuhvati u celini, kako njena struktura tako i njena dubina.«

Mit

Ovi principi su očigledno primenljivi kako na mitove tako i na prozu; sem toga, konvergencijom strukturalne i semiološke strane mit podstiče ambicioznije projekte nego što je puka analiza. Mitologija je, s jedne strane — kako je vidi Bart — strategijska tačka semiologije čiji bi najprikladniji predmet bili mitovi koji su, ili fluidni ili nestabilni, ili su, nasuprot tome, duboko ukorenjeni ali skriveni i koji jedino mogu biti izneti na svetlo dana ne denotacijom već konotacijom, počinjući od odnosa »deskriptivan-deskribovan«. S druge strane, Levi-Stros smatra da ako se želi dostići jedan zaista potpun sistem strukturalne antropologije, onda se moraju smanjiti nered i konfuzija mitova koji su očigledni. Potrebno je dokazati da ono što izgleda da je u samom središtu iracionalne mašte nije ništa više arbitrarno kada dođe u proizvode razuma nego što su to proizvodi prirode (tj. i jednima i drugima upravlja isti zakon). Levi-Stros ovde sledi pristup strukturalne lingvistike: »sadržaj je instrument a ne suština značenja« (*Le Cru et le Cuit*, str. 346—7); mitske slike takve kao što su metafore »baziraju na intuitivnoj percepciji logične veze između jednog područja i ostalih područja« (*ibid*, str. 345). Levi-Stros nastoji da obeleži prvobitne elemente analognih fonemama (mitemama) koje bi za ovu svrhu bile oslobođene bilo kakvog izolovanog značenja. Na osnovu kontrasta i parova suprotnosti, on zatim nastoji da izgradi jednu kompleksnu strukturu koju naziva »razlistana« (»feuillettée«), tj. koja je izgrađena integracijom niza nivoa koji će mu zatim obezbediti jedno jedino validno značenje celine.

Stoga Levi-Stros pokušava da konačno uobliči svoju intelektualističku (pozitivističko-logičku) tvorevinu dodajući i odbacujući svojstva (kako iz metodoloških razloga tako i zbog filozofske sklonosti) koja odgovaraju krajnje razuđenoj i jasnoj logici.

Proza

Pripovedanje, »ta velika integraciona struktura koju nalazimo u svakom jeziku i kulturi — u literaturi koliko i u svakodnevnom životu, u tradicionalnom folkloru koliko i u modernoj teh-

nici masovnih komunikacija« (O. Burgelin takođe je meta učestalih napada lingvista (Greimas, Todorov), semiologa (Bart) i logičara-semiologa (Bremon, Violeta Morin). Teškoća je u tome da se identifikuju elementi koda koji upravlja narativnim sekvencama. Postoji li tako nešto kao što je »gramatika« priča, tj. osnovni zakon govora koji pričama obezbeđuje njihov narativni karakter? Idući dalje od Propovih analiza ruskih narodnih bajki, Bremon traži suštinsku logiku iza sadržaja priče, logiku koja deluje tako reći kao njena infrastruktura. Još uvek je rano da se sagleda šta će se pojaviti iz raznih eksperimentalnih projekata, manje-više strukturalističkih i logičko-lingvističkih, koji se danas izvide u vezi sa pripovedanjem, počev od proučavanja izveštaja iz štampe (poseta Nikite Hruščova Francuskoj od Violete Morin) do studije Todorova o *Opasnim vezama*.

Slika

Dok su mitovi i proza zajednički rezervati lingvista, strukturalnih antropologa i semiologa (svi ovi izdanci iz istog panja uvek iznova otkrivaju izvorni materijal — jezik), slika je područje koje doista pripada Bartovoj semiologiji.⁵⁾ To je pre svega slika u masovnim komunikacijama, posebno u fotografijama i reklamama, čijeg se proučavanja Bart latio. Ključni metodološki problem treba da bude nađen u fotografiji. Ovde se slika bitno razlikuje od jezika. U jeziku odnos između deskriptivnog i deskriptivnog je arbitrar, dok u slici deskriptivni element predstavlja analogon deskriptivne stvarnosti. Prema opšteusvojenom shvatanju, postoji reduciranje realnog, ali ne i njegova transmisija. Slika je očigledno poruka bez koda — ukoliko to nije percipcion kod svakidašnjeg života — ali ona ipak obuhvata izvesne elemente »rečnika«, tako da postoji mogućnost proučavanja načina na koji su ti elementi organizovani i obrađeni. Način na koji je jedna slika organizovana stvara dopunsku poruku — estetsku ili ideološku — koja se odnosi na kulturu, tj. ono opšte područje čije paradigmatično jezgro semiologija pokušava da dosegne.

Ovde ponovo interveniše konotacija. Jedna fotografija, slično mimetičkim umetnostima, sadrži dve poruke: označenu poruku, analogon ili refleksiju, i jednu pretpostavljenu (konotiranu) poruku koja predstavlja način na koji je društvo prezentira radi interpretacije (— Barthes, *Message Photo*, str. 129). Ova poslednja poruka

⁵⁾ R. Barthes, »Le message photographique«, *Communications*, 1, 1961; »Rhetorique de l'image«, *Communications*, 4, 1964.

je kodirana. Paradoks slike sastoji se u tome što ta konotacija (pretpostavljena poruka) izraza iz jedne ranije, nekodirane poruke čije je jedinice nemoguće definisati; kodirana poruka se zasniva na nesigurnom ili neizvesnom kodu koji zavisi od znanja pa čak i od ideologije čitaoca. Fotografija može biti predmet konfliktnih interpretacija; zato da bi se izbegla mnogoznačnost slike, fotosi u štampi imaju naslov a slike u reklamama nose reklamne fraze koje se odnose na vrstu i kakvoću robe. Po našem mišljenju, upravo ovde, na području nad-značne i mnogo-značne fotografije, semiologija treba da se uskladi sa fenomenološkom teorijom kulture.

Film

Petnaest do dvadeset godina pre invazije strukturalne lingvistike, Žilber Koen-Seat (Gilbert Cohen-Seat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, 1946) pokušao je da primeni principe de Sosira na područje filma, kontrastirajući filmove i kinematografiju i praveći među njima razliku. Njegov je argumenat bio da je filmovima upravljala specifična osnovna nauka, filmologija; a kinematografijom psihičke, društvene, ekonomske i istorijske slučajnosti. Filmologija, prevremeno rođena, iščezla je zbog nedostatka podrške od strane lingvistike; dok se nije pojavio Kristijan Mec⁹⁾ nije bilo moguće obnoviti — ako ne baš Koen-Seatov projekt, ono bar predmet filmologije kako ga objašnjava lingvistika.

Film je hibrid. On je sastavljen od nizova fotografija koje obezbeđuju animaciju, a sada ima i zvučnu traku sa rečima i muzikom. Tako imamo veoma kompleksan, višedimenzionalan »tekst«. Međutim, film sadrži i sliku i pripovedanje. Otuda paradoks: kao priča film je solidno strukturiran, ali kao niz slika njemu nedostaje i kod i paradigmatični sistem organizacije. Drugim rečima, to je možda način govora, ali koji nema svoj sopstveni jezik. »Gramatički« bukvari filma sadrže samo oskudne popise konvencionalnih znakova; delovi koda pojavljuju se među vrlo ograničenim doskočicama montaže efekata, scenografije itd. Svu ovu »gramatičku« zalihu sve više zanemaruju oni koji prave filmove. Dakle, slično fotografiji, čak i više od toga jer se kreće, filmski snimak nije elementarni deo, već »reč-fraza« u okviru koje je nemoguće da se pronađe elementarna jedinica. Snimak je uvek »izgovorena reč«, nikada jedinica govora. Stoga

⁹⁾ C. Metz: »Le cinema, langue ou language«, *Communications*, 4, 1964; »La grande syntagmatique du film narratif«, *Communications*, 8, 1966.

su filmovi bogati po sadržaju poruke a siromašni u kodu; tekst je bogat, ali je oskudno sistematizovan. Film može sam sebe da izrazi samo kroz neologizme. Očigledno je da možemo kroz analizu mita i naracije ponovo da otkrijemo sistematsku logiku skrivenu na nivou sintagme ili montaže.

Najednom je postalo očigledno da ako su, sa lingvističkog gledišta, filmovi reči a ne jezik, razlika koju su načinili de Sosis i Koen-Seat između jezika i izgovorene reči prema tome ovde postaje manje važna. Ako se filmovi mogu proučavati samo kao primeri govorne reči, tj. ugrađene u film, specifično društvo i kulturu, tada proučavanje nije više isključivo lingvističko već spada u obe naučne oblasti.

Ovo je suštinski problem kome vodi semiologija siromašnih sistema, šturog koda i »bogatih« reči. To neizbežno vodi ka sintagmi, fenomenu i kulturi. Sledstveno tome, ne smemo da napustimo strukturalni formalizam, nego treba radije da pokušamo da ga uvedemo u fenomenalnost izgovorene reči. Moramo uklopiti izgovorenu reč i druge jasno definisane sisteme koji nisu obavezno ili specifično lingvistički, pa možda u isto vreme *takođe* razmatrati i fenomen (ovo ne znači *jedino*) kao konkretnu istorijsku osobenost.

Utica j na umetnost

U isto vreme kada je makluanizam obodrio polifonične-polivizuelne smerove globalne sredine koji su dostigli najvišu tačku na Ekspo 67. u Montrealu, strukturalno-semiološko-lingvistički pojmovi su pobuđivali veliki interes među intelektualcima u Francuskoj i zapadnoj Evropi, naročito među piscima i filmskim umetnicima. Za vreme dok su se Jakobsonove funkcije jezika (izražajna, »konativna«, referencijalna, meta-lingvistička, »fatična«) brzo rasprostirale u Francuskoj, pisci novog romana i grupa »Tel quel« nisu se, prirodno, interesovali samo za naučni metod koji objašnjava njihov sopstveni put i njihov rad, već i za racionalizirajuću prirodu lingvističke formulacije (simpozijum »Linguistique et Litterature«, Clunym 16—17. april 1967). Izgleda da su nove ideje uvedene na francusku filmsku scenu od strane »Cahiers du Cinema« (intervju sa Bartom); festival u Pezaru pružio je forum za diskusiju semiologičarima, kritičarima i filmskim stvaraocima.

Zaključak

Ograničavajući se striktno na poruku, i isključujući Lasvelovo »ko« i »kome«, strukturalisti-

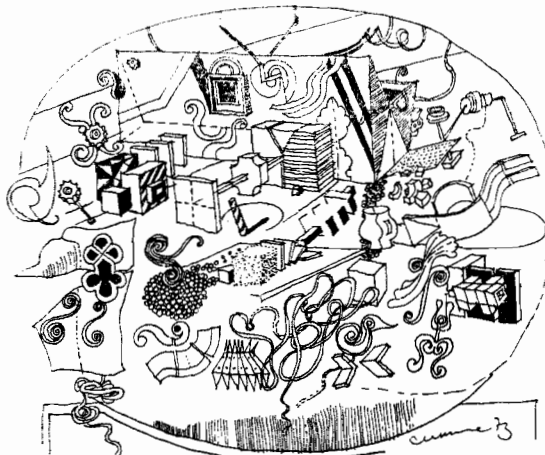
čko-semiološko-lingvistička misao na svoj način vraća nazad masovne komunikacije i stavlja ih među egzaktne nauke, u domen između komunikacija i kulture. Ali šireći se da bi obuhvatila i kulturu, semiologija usvaja spoljni element društvenih osobenosti koji je do sada pripadao drugim strukturama ili sistemima integracije.

Dalje, formalistička sistematizacija teži da favorizuje intelektualističke aspekte kulture. Zajedno sa parazitskim elementima ona isključuje ne samo slučajnost i istoričnost, što je u cilju utvrđivanja istine imala pravo da čini, već i afektivnost koja je na kraju ostala bez strukture.

Ovo nije mesto za raspravu o ovoj metodologiji, koja još uvek ima dosta da se razvija pre nego što iscrpi svoje mogućnosti na polju koje proučavamo, pošto se ona ne može osporavati sa naučne tačke gledišta (ukoliko ne postane očigledno da, kao i sociologija koju teži da istisne, zahteva znatan napor za tek neznatne rezultate). O ovom predmetu se može realno diskutovati samo na nivou antropologije.

Center for Contemporary Cultural Studies —
Birmingham University, Occasional Paper N°7

(Preveo s engleskog
SLOBODAN MILANOVIĆ)



UMETNOST I SISTEMI KOMUNIKACIJA

Umetnost se smatra za suštu negaciju masovnih komunikacija, jer je tobož namenjena samo eliti znalaca. Samo, to uobičajeno suprotstavljanje ova dva pojma isključuje, čini se, sadašnje promene u umetnosti, njene odnose sa društvom; šta više, ono se zasniva na jednoj predstavi o potrebama koja ostaje hipotetična. Dinamičnost komunikacije podešava se, po svojoj prilici, prema načinu kombinovanja poruka, s tim što se ovo kombinovanje uvek može proširivati, i što se pretpostavlja da ono odgovara potrebama onih koji te poruke primaju i očekivanjima društva. Prema tome, uloga umetnosti, ako ova pristane da napusti »visoke sfere« misli, dobila bi pedagoški karakter, s obzirom na to da umetničko stvaralaštvo teži da poveća »sadržinu« poruke. »Elitna kultura« unapređuje verovatno komunikaciju u pogledu kvaliteta, unoseći u nju elemente koji podstiču ili prisiljavaju na razmišljanje i koji zahtevaju složeniji trud oko dešifrovanja poruka. Drugim rečima, umetnost u službi masovnih komunikacija podrazumevala bi skladno spajanje poruka iskazanih na veoma tanan način i poruka koje su dostupne svakome, jer idealna kulturna politika dokazuje svoju vrednost na taj način što »umetnika« poistovećuje sa »realizatorom« masovnih komunikacija.

Međutim, ako izvesne tendencije »umiruće umetnosti« predstavljaju prepreku ovakvom spajanju, da li je to rezultat preziranja masovne komunikacije? One izražavaju, naprotiv, jedan skup protivrečnosti čiji smisao, zbog ritualnog suprotstavljanja elitne kulture masovnoj kulturi, postaje teško shvatljiv.

Sadašnja umetnost, u svojim mnogostrukim formama izražavanja nastoji najčešće (ili uzalud)

da ukaže na opasnost koju predstavlja korišćenje sredstava masovnih komunikacija u cilju porobljavanja. A beskrajna reprodukcija ovih sredstava delom je rezultat ideje o njihovom prilagođavanju onima kojima su ona namenjena i samo to prilagođavanje bi moralo da obezbedi komunikaciju. I tako, »potrebe« onih koji primaju poruku predstavljaju deo težnji ka reprodukovanju određenog društvenog poretka; te potrebe sačinjavaju utvrđene i nepromenljive elemente na kojima se, na manje-više čudesan način, zasniva funkcionisanje komunikacija. Očigledna razdvojenost potražnje i sadržaja poruka neodvojiva je od procesa reprodukovanja kružnog kretanja komunikacija. Savršeno podudaranje između raznih vrsta ponuđenih poruka i takozvanih društveno-estetskih potreba masa, ne zavisi ni od »realizatora« masovnih komunikacija ni od broja onih koji primaju poruku, već od određenog mehanizma kulture čije je delovanje podešeno prema izabranim stratejskim formama, za koje je kombinovanje raznih motivacija (potražnja, kritika, nužnost...) samo neprekidno nastojanje da se pronađe opravdanje.

RETROAKCIJA I TAUTOLOGIJA

U idealnom slučaju kružno kretanje komunikacija podsticao bi subjekt-predlagač (realizator-odašiljač) koji bi prenosio »izabrane« poruke zavisno od subjekta koji ih prima (ili od primaoca), pod pretpostavkom da se pitanja i odgovori usaglašavaju na osnovu odnosa subjekt-objekt, s tim što bi se operacija svodila na definisanje subjekta od strane objekta i obratno, i što bi onaj koji prima mogao da »odglumi« ulogu odašiljača u slučaju pozitivne retroakcije.

Očigledno je da je udeo inicijative onoga koji prima poruku bez ikakvog uticaja, ali je u cilju reprodukcije masovnih medija potrebno stvoriti utisak da takva inicijativa stvarno postoji i da je ona zaista odraz potreba i želja društva. Drugim rečima, celokupni kružni tok komunikacije određuje i propisuje odašiljač (ili realizator), koji stvara iluziju neprekidnog utrkivanja i postavljanja beskrajno mnogo pitanja i zahteva, i koji pri samom prenošenju poruke pokazuje na vidan način kako se »prilagođava« potrebama koje se menjaju. To zatvoreno kolo, nazvano retroakcija, u stvari je neka vrsta tautologije, koja to kolo ilustruje na najslikovitiji način, i to formalne tautologije, koju nameću same forme masovne komunikacije.

Ovu retroakciju umetnost izražava u potpunosti i na idealan način, samim tim što pretpo-

stavlja »efektivno« učešće gledaoca koji, zahvaljujući vešto podešenom sistemu postavljanja pitanja i davanja tumačenja, dodeljuje sebi mesto odašiljača poruka (ili stvaraoča).

Čak i kad kružni tok komunikacije ne bi više išao linijom koja predstavlja zatvoren krug, s obzirom na to da intervencije gledaoca-primaoca poruke mogu da mu poremete strukturu... realizatori sistema komunikacije pronalaze nekakvu »opasnost«, nekakav »rizik«, predstavljaju stvari tako kao da bi se ovo kruženje moglo prekinuti, da bi vrednost poruka mogla opasti; umetnost ima, dakle, funkciju očiglednog »ugrožavanja« tautologije.

Učestvujući u ostvarivanju programa i pronalazeći nove načine za prenošenje poruka, umetnost bi igrala istu onu ulogu regulatora koju ima i realizator. Samo, nosioci raznih estetskih tendencija nastoje da, koristeći najraširenije masovne medije, kritikuju tu tautologiju i ukažu na njene loše strane. Forme kojima se oni pri tome služe indirektno pomažu realizatorima, jer i najsmelija izopačavanja mogu da dovedu do izmena i poboljšanja u tipskom ponašanju koje izazivaju realizatori. Ako se to kruženje tautološkog karaktera uopšte može rastočiti, onda to može pre svega da učini »primalac poruke«, ukoliko njegovo snažno reagovanje ne bude više dovodilo do pozitivne retroakcije, već izazove prosto-naprosto raspad sistema. Pred tom eventualnom opasnošću sistem nastoji da se oslanja na teoriju o različitim potrebama i željama, koje su tako kombinovane i međusobno uklopljene da o svim nepredvidljivim mogućnostima za akciju na prostoru između praktične i teorijske granice odlučuje isključivo realizator-odašiljač poruke.

Da komunikacija ne bi pretrpela neuspeh, potrebno je da i onaj koji odašilje poruku i onaj koji je prima pridaju isto značenje datoj poruci. Iz osnova izmenjena posredstvom poruke, percepcija mora, dakle, biti saobrazna uzorima koji unapred određuju sve programe. Ukoliko je ova saobraznost očiglednija, utoliko komunikacija ima više izgleda na uspeh.

ŠTA OBEZBEĐUJE USPEŠNU KOMUNIKACIJU

Kad kulturu namenjenu eliti suprotstavljamo masovnoj kulturi, može izgledati da razlikujemo dva nezavisna sistema vrednosti, dve skupine različitih normi koji bi, sa stanovišta teleologije, morale da se sjedine. Na njihovoj potpunoj podvojenosti temelje se svi programi kulturne

politike i neprekidno iznova postavlja oveštali ideal umetnosti namenjene svima. Saobražavajući se zahtevima masovne komunikacije, umetnost bi izvukla koristi, jer bi to doprinelo njenom širenju, a s druge strane, omogućila bi društvu da ponovo ostvari jedinstvo u pogledu moralnih vrednosti... Jasno je da ovakav način suprotstavljanja ovih dveju kultura skriva u stvari složenost pitanja u vezi sa masovnom komunikacijom koja se i dalje svodi na dijalektički sukob između umetnosti kao nečeg što predstavlja tradiciju (subjektivizam, isključivi načini izražavanja...) i masovnih medija kao nečeg što predstavlja moderni duh (objektivizam, savremena interesovanja i interesovanja za korisne stvari...). Sem toga, ovakav postupak se zasniva i na »društvenoj prirodi« masovne komunikacije (s tim što pojam društva može čak da se pretvori i u pojam naroda), koja opravdava sistem širenja informacija i onaj stepen prinude koji je svojstven kružnom toku komunikacije.

Proizvodnja i tražnja ostaju na istom planu, čak i ako su poboljšanje kvaliteta poruka i povećanje slobode glavna briga odašiljača poruke. Postojeće strukture sistema poruka uvek su imale funkciju obezbeđivanja, koja je ostvarivana bujicama reči, ponavljanjem uvek istih stvari. Komunikacija je potpuno obezbeđena u jednom sistemu u kome smanjenje entropije dovodi do povećanja reda, do potpune predvidljivosti informacije. Prema tome, kako bi i mogla postojati protivrečnost između ponude (odašiljanja poruka sačinjenih na temelju programa) i tražnje (primanja poruka i očekivanja »novine«)?

Pri svem tom, povećavanje mogućnosti izbora pretpostavlja i izvesnu formu nepredvidljivosti, pojavu trenutaka u kojima bi informacija mogla pokazati težnju da postane maksimalna, drugim rečima — nastajanje jedne forme koja bi mogla da prouzrokuje poremećaje. Međutim, ova ipak ostaje pod kontrolom samog sistema: »udeo« nepredvidljivosti, umanjivan i ograničavan sa svih strana, određuje se pravilima koja su propisana za prenošenje poruke. To je onda karikatura »novine« ili »modernog duha«, koja pluralizuje medije. Nije onda nikakvo čudo što je postojanje velikog broja medija vezano za bogatstvo jednog društva, koje, prema tome, nastoji da usavrši metode sprečavanja sukoba i »spasavanja«.

Ukoliko bi se povećavao broj izvora iz kojih se dele subvencije, utoliko bi se smanjivala opasnost od zvaničnog akademizma. Na taj način bi se uklapanje umetnosti u sistem masov-

nih medija i stavljanje umetnosti pod njihovu kontrolu vršilo u skladu sa ekonomskim razvojem društva i, u krajnjoj liniji, predstavljalo bi jedan oblik trošenja viškova. Sve ove pretpostavke, koje u nekim zemljama postaju stvarnost, potvrđuju mišljenje da je opasnost od nekog »propusta« u obezbeđivanju komunikacije i dalje u zavisnosti od bogatstva zemlje. Nije li možda u pitanju šablon? Ili naopako okrenuta slika? Opasnost od izazivanja poremećaja u komunikaciji ipak je veoma mala, ukoliko se prekoračenje vrši prema postojećim normama i ukoliko je njegova eventualna snaga već od samog početka preobraćena u činilac reintegracije. Moglo bi se čak misliti i to da izvesne poruke treba da ostanu neshvaćene od strane primalaca da bi se bolje obezbedila komunikacija drugih poruka koje u većoj meri predstavljaju vrednosti na kojima počiva društveni poredak. Protivtežu slikama kojima umetnost remeti red predstavlja potpuna kontrola masovnih komunikacija.

UMETNOST, KOMUNIKACIJA I DRUŠTVENI POREDAK

Činioni koji obezbeđuju komunikaciju i pravilno funkcionisanje komunikacije održavaju kompaktnost društvene logike. »Poruka« neprekidno obnavlja postojeći društveni poredak i reprodukuje ga prema mnoštvu uzora. Funkcija komunikacije sastoji se u tome da pojedinca uklopi u društveni poredak namećući mu uzore koje ovaj u svom ponašanju treba da podražava. Ovi uzori su, — kao što su mnoge rasprave to dokazale, — odraz hijerarhije i nejednakosti koje su svojstvene datom društvu. Čak i ako komunikacija neprekidno dovodi do nastajanja izvesne hijerarhijske razlike, ona je u isto vreme i uklanja, time što uspostavlja sistem ujednačavanja putem kombinovanog »tira-nišućeg« delovanja prisilnog ponavljanja i identifikovanja s drugima (retroakcija). Neki sociolozi,⁽¹⁾ koji su veoma iznenađeni ovom jedinstvenošću, tretiraju tu »hijerarhijsku misteriju« kao tajnu prirode, čak i kao tajnu ljudskog bića kao takvog, — kao da komunikacija predstavlja neutralan sistem koji je oduvek, u raznim oblicima, obezbeđivao koheziju društva. Međutim, ta »misterija« je u međusobnoj zavisnosti sa tautologijom koja sačinjava deo samog sistema: masovna komunikacija i njen kružni tok smatraju se kao nešto što je iznad i izvan društvenih sukoba, i što samim tim ukazuje na »nedokučivi« ritual koji stvara društveno jedinstvo.

¹⁾ Burke (Berk), Hugh Dalziel Duncan (Hju Dalziel Dankan).

Prividni sukobi koje izaziva nadmetanje među »masovnim komunikatorima« ne remete celovitost sistema komunikacije, s obzirom na to da je kombinovano delovanje pritisaka i zabrana, odabiranja i konkurencije ne samo institucionalizovano, nego i potrebno za obnavljanje poruka i za nijansiranje mehaničkog ponavljanja slika koje prikazuju društveni poredak.

Analiza medija i kategorija koje doprinose širenju poruke vrši se na planu sistema masovne komunikacije, kao da odnedavno realizator staje na stranu onoga koji prima poruke, — i to ne više u ideološkom, već u tehničkom smislu, — da bi odredio »mere za nijansiranje orijentacije« i da bi, na osnovu toga, davao različita obeležja porukama, a pre svega, da bi uveo što različiti načine na koje bi primalac poruke mogao da interveniše. U tom smislu, nije dakle reč o tome da se dovedu u pitanje svi oni elementi koji idu uz komunikaciju i koji se i dalje smatraju kao nešto što je neutralno, već da se otkriju razne forme institucionalne moći koje mogu da utiču na ove elemente. Jednom reči, tehnika je »nevina«: ona zahteva samo da joj se omogući razvoj, a jedino pitanje koje se postavlja ideološke je prirode. I zato umetnost, uzimajući u obzir i njene najizopačenije tendencije, može da posluži kao izvrstan katalizator! Ona bi mogla pomoći da planiranje medija ne izgleda odveć totalitarno, čak i ako njegov značaj ostaje i dalje odlučujući u spasavanju društva. Predmet kao takav, »dela« imaju samo ideološko dejstvo na komunikaciju, umetničko ostvarenje nije više važno samo za sebe; nije stvar u tome da onaj koji prima poruku treba da je »razume« ili čak i da je dešifruje, već da odobrava ideološki fenomen koje ovo ostvarenje reprodukuje. U tom smislu, čitanje sadašnjih »dela« sa stanovišta semiologije produžava transcendentálnu formu umetnosti koju su sistemi komunikacije uništili, mada su ipak sačuvali sliku te transcendencije koja opravdava moć »kulture namenjene eliti«. Otud shvatanje po kome »široka publika« nije u stanju da razume delovanje »moderne« umetnosti, opravdava rad na naučnom objašnjavanju umetnosti i njenu specifičnost kao »kulture namenjene eliti«, s obzirom na to da u kružnom toku komunikacije ova predstavlja sektor delatnosti protiv institucija. Još jedna prepreka dopunjuje ovu: povinujući se zahtevima komunikacije umetnost bi mogla samo da se prostituiše... Zahvaljujući ovakvom suprotstavljanju, koje se uvek sastoji od dva prosta elementa, dobija se dvostruka slika uloge umetnosti koja je potrebna sistemima komunikacije, jer sukobe prikazuje na idealan način, ne dovodeći strukture komunikacije u opasnost da se raspadnu.

FUNKCIJA SIMULACIJE

Simulacija je elemenat mašte: subjektivna priroda pojedinca dolazi tobož do svog »punog izražaja« ako ponavlja, u raznim izmišljenim formama, sadržaj poruka koje prima. Subjektivna simulacija se tada smatra kao stvaralačka funkcija u pravom smislu reči. Simulacija dovodi do odstupanja, do razlika; ona bi mogla podrazumevati onaj prostor ostavljen slobodi pojedinca pri primanju i zadržavanju poruka, ali tako da ona ipak nema nikakvog uticaja na retroakciju.

Pri primanju poruke i same mogućnosti simulacije su uslovljene uzorima podešenim zavisno od vrednosti koje poruke treba da propagiraju. Drugim rečima, stereotipnost nametnutih uzora rađa didaktizam simulacije: kao na primer klasifikacija forme ljubavi ili izražavanja želja. San, igra simulacije, sve više dobija vid sistema. Međutim, tu se javlja paradoks: individualiziranje uzora simulacije, uništavajući raskorak između poruke i njenog tumačenja od strane primalaca, dovodi do kompleksnih privida, koje bi tada stvarala umetnost.

Međutim, funkcija simulacije ne sastoji se isključivo u tipičnom ponavljanju; ona priprema i forme retroakcije i na taj način omogućuje odašiljaču da unapred utiče na posledice prenošene poruke. Ako se o svim bitnim elementima simulacije vodi računa pri stvaranju same poruke, sasvim je očigledno da eventualno »želja« onih koji poruku primaju nikad neće biti nepredvidljiva. Prema tome, nepredvidljivost, neočekivanost i / ili prekoračenje ne mogu biti posledica simulacije, čim je ova postala obavezna funkcija u toku prenošenja i primanja. Simulacija je prosto-naprosto funkcija kad postane ona delatnost odašiljača koja ima za zadatak da omogućuje ograničena i kontrolisana prekoračenja.

Upražnjavanje simulacije ima vid igre. Umetnost obezbeđuje pravila i osnovne elemente koji omogućuju ponavljanje igre i individualizovanje formi simulacije: elektronska umetnost, kibernetička, lumino-kinetička, op-art, ali i pop-art, čija je »funkcija« kritikovanja postala dopunska forma simulacije. Drugim rečima, bilo da je intervencija umetnosti pozitivna ili negativna, ona se ispoljava u poboljšavanju uzora simulacije, u sve jačem usmeravanju kolektivne mašte, kao da je moć prekoračenja koju ima simulacija ipak usporena, eliminisana.

DISKRIMINACIONA MOĆ

Umetnost, uklopljena u kulturu masovnih medija, radi na podizanju senzornih pragova. Hi-

per-realizam ili pop-art samo umanjuju snagu kombinovanja znakova, ali druga istraživanja postavljaju sebi za cilj rad na odabiranju i radi toga uspostavljaju percepcione strukture. Strukturiranje »estetske« poruke, zbog njene tobožnje originalnosti (neizvesne sačinjene od neočekivanih kombinacija ili spojeva), zahteva diskriminacioni postupak: ako se primaocu-gledaocu omogućuje da dá odgovor, onda se to izvodi samo na taj način što mu se daju unapred pripremljene liste i što se od njega zahteva da odabere nešto što se već nalazi u njima.

Na primer, princip reversibilnih figura korišćen je pri organizovanju igre koja omogućuje alternativu prilikom biranja modela ili činilaca za određivanje vrednosti nečega, što stvara iluziju »slobodnog odgovora«. Isto tako, ako primalac-gledalac može da »učestvuje« u sastavljanju programa od niza zvučno-svetlosnih signala pomoću Šeferovog kibernetičkog tornja ne ostvaruje li on na taj način izvesnu elastičnost u zahtevu i odgovore, ne remeti li on time tautologiju kružnog toka? U stvari, odgovor je unapred pripremio odašiljač, koji određuje ulogu moći razlikovanja i ograničava njen obim. Različitosti u mišljenju samih primalaca obuhvaćene su kružnim tokom komunikacije samo u onoj meri u kojoj se mogu dešifrovati na osnovu koda koji nameće odašiljač. »Percepirati znači odabrati«, — ali taj »izbor« zadržava svoju osnovu dvojnju formu, čitanje poruke od strane mnoštva ostaje i dalje podređeno principu identiteta. Moć razlikovanja postavljena je na isti način u »teoriji« izbora potrošača kao i u estetskom percipiranju: sposobnost shvatanja je određena postojanjem jedne aperceptivne granice kod primaoca koja sprečava da informacija dopre do njega. Drugim rečima, povećanje moći razlikovanja uslovljeno je ulogom mehaničkog ponavljanja struktura čija svojstva oblikuje odašiljač: pažnja koju zahteva estetska poruka pretpostavlja osposobljavanje za razlikovanje i odabiranje. Nedopadanje na koje nailazi neka estetska poruka pripisuje se socio-kulturnim navikama, a nezainteresovanost potrošača — navikama kupovanja. Prema tome, moć raspoznavanja postaje »znak za uzbunu« u sistemu komunikacije: primalac pokazuje da on sam predstavlja granicu u slučaju kad je preplavljen mnoštvom znakova ili poruka.

Ako je televizija kao sredstvo masovne komunikacije »reč bez odgovora«, umetnost, koristeći i individualizujući ova sredstva, gradi sheme predvidljivih odgovora, organizuje »retroakciju«, bilo da je ova pozitivna ili negativna.

OBLICI INTERVENISANJA

Oblici intervenisanja su različiti, počev od načina na koji se neko drži na javnom mestu pa do svetlosne kompozicije koju programira kompjuter. Samo su principi na kojima se ovi oblici zasnivaju pozitivni, definisani kao moguće izmene u kvalitetu životne sredine. Razne intervencije bi se mogle izražavati, dakle, i u obliku ograničenog i lokalizovanog prekoračenja postojećeg reda u društvu, ali i u obliku poboljšanja spoljnog izgleda grada.

Uprkos raznovrsnosti intervencija praksa ne može da razbije ideološki sistem i forme stvarnog odnosa čoveka prema sredini u kojoj živi, zato što su ove samo odraz ustaljenih pravila ponašanja. Razmišljanje o urbanom prostoru koje pretpostavlja različite načine intervencija dovodi do usitnjavanja problema, kao da svaki deo prostora treba da ima sopstvenu funkciju²⁾: zagrađeni prostori u gradu, prostori iz kojih se može videti ceo grad, prostori određeni da služe za orijentaciju, prilazi nekom prostoru, prostori koji se odmah zaboravljaju čim se kroz njih prođe, prostori-vibracije... Sve forme intervenisanja su tada unapred uvršćene u tu klasifikaciju prostora i svako »prekoračenje« ima svoje povlašćeno-dodeljeno mesto.

Efekti sredstava masovnih komunikacija su dvojaki, prema tome da li ih karakteriše preobilnost (stereotipni znaci) ili da li su nepredvidljivi, ili su takvi postali usled deformacije koju su pretrpeli. Uobičajena sredstva za komunikaciju obično imaju ono prvo dejstvo: oblici komunikacije ostaju isti, ali se u njima namerno preteruje (hiper-realističko slikarstvo). U drugoj vrsti dejstva preobilnost se smenjuje sa nepredvidljivošću putem spajanja medija na različite načine i tako se sprovodi niz određenih intervencija u sistemu komunikacija. Ovo intervenisanje se u većoj meri temelji na kombinaciji postojećih medija nego na pronalaženju novih.

Cilj ovakvih poduhvata sastoji se više u tome da se stvore »nove« strukture komunikacije nego da se proizvedu drukčije poruke. Više nije reč o »nasilju nad okom«, kakvo su to vršili nosioci enformela i svi oni koji su im prethodili u radu na destrukuraciji prostora, već o tome da to oko usmeravamo, da mu damo ili nametnemo strukture. Otud mnoštvo mesta uređenih prema određenim principima (ograđivanje jednog dela prostora da bi »zatvoreni ljudi« u njemu »stvorili svoj prostor« uspostavljanjem veza na neočekivan način), igre organizovane sa znacima

²⁾ Ova tradicija je postala opštepoznata od vremena Korbizjea.

za raspoznavanje i orijentaciju (»šetnje prema strelicama«), sakupljanje predmeta-simbola...

INTERVENCIJA: VRSTA PRINUDE?

Tema koja preovlađuje u intervencijama je »sticanje svesti«. O čemu? O otuđenosti u svim njenim oblicima. Cilj intervenisanja je da otkriva ono što ostaje neshvatljivo, prikrivano većim predstavljanjem stvari, u cilju obmanjivanja ili korišćenjem medija. Na taj način, forme komunikacije, u obliku poruka koje se obraćaju čulu vida ili čulu sluha, biće u znaku motivacija pojedinaca i izgubiće svojstvo prividne neutralnosti. Predmeti neće imati onu zdravu formu koja ne dopušta iskrivljavanja i poći će tragom rituala ili nekih tajanstvenih ili simboličkih radnji. Intervencije, koje se vrše na različite načine, uz korišćenje svih tehničkih pronalazaka, nastoje da svemu ponovo daju neki smisao, boreći se protiv dematerijalizacije i funkcionalizacije, u cilju ponovnog uspostavljanja »pravih, apsolutnih vrednosti«.

Ovi razni načini intervenisanja mogu se temeljiti na mnogim principima, među kojima je, kako se nama čini, »izbor« medija najznačajniji. Razni mediji se i dalje »klasiraju« prema kriterijumima na osnovu kojih se određuje njihov »tradicionalni« ili »moderni duh«; ima ih, dakle, veoma poznatih i predvidljivih i veoma malo poznatih pa čak i potpuno nepredvidljivih. Gledaoca »provocira« izdvajanje medijuma i njegovo postavljanje izvan uobičajene sfere, i nagoni ga na »učestvovanje«.

Kategorički imperativ učestvovanja jedna je od prirodnih posledica postupanja sa medijima. Naime, takvo manipulisanje, u nekom estetskom ili moralnom smislu mora nastojati da putem oranizovane destrukcije i restrukturacije, uz pomoć stimulativnih elemenata prepunih značenja, otkrije uslove koji dovode do otuđenosti čoveka u sredini u kojoj živi. Ali, uslov učestvovanja je uvek »sloboda«. Međutim, da li se ona može ostvarivati kad se na čula stalno deluje i kad je njihova delatnost usmeravana? Naravno, postoji i »suprotna pozicija«: učešće je učinjeno namerno prinudnim. Nameće se struktura koja nije proverena u praksi i koja izaziva otuđenost, a sve to sa ciljem da se razdraži mašta gledaoca. Cilj ostaje isti: pronaći izgubljene vrednosti, zaboravljeni smisao, simbol koji se uništava navikama da se uvek nešto želi...

Operacija kritikovanja je raznovrsna i vrši se na raznim nivoima: putem kanala ili uobičajenih aparata za prenošenje informacija (ovi predmeti

se stavljaju u izvesne situacije u kojima je lako utvrditi otuđenost), putem poruke (njenog nadznačenja, njenih perverznh i tragičnih kombinacija...), putem raznih načina reagovanja (mnogobrojne retroakcije, stvaranje preduslova za njih prema brižljivo pripremljenim modelima). Međutim, ova operacija pokazuje tendencije da postane nov način alijenacije, pri čemu elementi »zabavno« i »policijski« sačinjavaju izvanredno skladnu celinu.

Jedan primer: grupa ALGOL

Projekt koji je bio podnesen na VII bijenalu, postavio je sebi za cilj permanentnu animaciju jednog »prostora namenjenog kulturi«.

Reč je o supermarketu u prirodi. Kolektivni rad je usredsređen na tri aspekta prirode: na prirodu svedenu na znak, na pravu ali omeđenu prirodu i na prirodu oslobođenu zahvaljujući mašti.

Elementi od kojih se sastoji ovaj supermarket pokretni su i zamišljeni kao igra. Ovu oživljuje grupa Algol i publika, a realizacija dobija izvestan smisao čim publika zaposedne supermarket, počne da se igra s predmetima, da hoda s jednog kraja na drugi i da sakuplja elemente. Publika ima mogućnost da se popne na jednu uzvišicu odakle može da »postane svesna« akcijâ, putanjâ kojima se ide i odnosâ koji se stvaraju i uništavaju na određenom prostoru. Naime, jedan mali vidikovac, na koji se može popeti stepenicama, omogućuje da se ceo »prizor« sagleda s visine.

Takav sistem kontrolisanja rada s visine, bez ulaženja u pojedinosti, nametnut je, uostalom, svim drugim strukturama: u tom zatvorenom prostoru čovek treba — podvucimo to još jednom — da postane svestan struktura koje dovede do otuđenosti i da sâm o sebi razmisli, posmatrajući sebe sa ovakve visine koja opravdava kritiku, a možda i preduzimanje mera koje bi omogućile da čovek ponovo pripada samom sebi.

UMETNOST I »BRZINA ROTACIJE
SOCIOKULTURNOG CIKLUSA«³⁾

Načini intervenisanja na koje smo ukazali ne koriste neizostavno uobičajena sredstva za masovnu komunikaciju, kao što su radio i televizija; naprotiv, čini se da ona pokazuju izvestan otpor prema zvaničnim medijima i nastoje da

³⁾ Izraz pozajmljen od A. Molles-a.

uvedu u upotrebu druge »direktnije« medije, ukoliko za to nije potreban veći broj posrednika, kao što je to slučaj sa radijom i televizijom. »Umetnost na ulici«, uvedena kao praksa i ozvaničena, povećava broj medija, ali ne menja ipak ništa u njihovom funkcionisanju. Međutim, ona podstiče pojavu drugih formi kulturne animacije i, prema tome, koristi se ili se može koristiti kao »progresivan elemenat« kulturne politike.

Svi pojedinci i sve stvaralačke grupe, pripadaju oblasti iz koje se šalju poruke; njihovo stvaralaštvo, ma koliko bilo raznovrsno i protivrečno, ne stoji izvan masovnih medija. Unošenje raznolikosti nije u suprotnosti sa planiranjem; naprotiv, celokupno umetničko stvaralaštvo je na razne načine uklopljeno u složene operativne sisteme koji se istovremeno bave i predviđanjem i koji dovode do menjanja socio-kulturnog ciklusa. Umetnost daje kulturi onu formu zasnovanu na slučajnosti u kojoj se prostor ostavljen slobodi zasniva na statistikama. Strategija »razvoja« kulture, koja sjedinjuje umetnost, tehniku i nauku, gradi se na iskristalisanim društvenim vrednostima učestvovanja i racionalnosti, s obzirom na to da jedino ove mogu da očuvaju monolitnost društva. Drugim rečima, u ovoj »svetoj alijansi« koju stvara politička vlast, ma kakva ona bila, umetnost služi »postepenom poboljšavanju vrste«. Svejedno da li je provokativna, da li služi kao katalizator ili rušilac polarizacija, da li nastoji da koordinira napore ili da daje inicijative, umetnost bi u svakom slučaju radila na neprekidnom menjanju socio-kulturnog ciklusa.

Ali da li su sve forme prekoračenja određene da se preobrate u forme poboljšavanja socio-kulturnog ciklusa?

SINEGDOHE I INTEGRACIJA

Nediferencirano na diferenciranoj pozadini, izdvojeni elemenat predstavljen istovremeno sa elementima sjedinjenim u određenu celinu, pojedinost posmatrana istovremeno i sama za sebe i kao deo celine kojom je ta pojedinost obuhvaćena i koja joj služi kao podloga, — to bi bile forme u kojima se javlja sinegdoha. Bukvalno, to znači da stvari treba prikazati i van celine i unutar celine. Više nego vezu između figure i njene pozadine, koju proučavaju pristalice teorije forme i fenomenolozi, sinegdoha podrazumeva ideju hipostaziranja znaka polazeći od kombinatorike znakova. Znak se može posmatrati sam za sebe samo u kombinaciji znakova čiji je deo.

Slike koje prikazuju prekoračenje javljaju se na sledeći način: kao čin, kao gest ili kao izdvojeni znaci koji se eventualno mogu razumeti samo posredstvom normativnih vrednosti koje određuju transmisiju i širenje. Ako bi u jeziku kinematografije sinegdoh, otkrivajući najraznovrsnije vidove simulacije, i imale moć karikature, to više nije slučaj kad je simbol prekoračenja postao predvidljiv time što je pomeren i deformisan, tako da je njegova simulaciona moć postala beskorisna. U vezi sa sinegdohom moglo bi se govoriti o trenutku koji prethodi integraciju jednog čina, ali da li se takav trenutak može potpuno optočiti? Zar se elementi koji neutrališu sliku prekoračenja ne javljaju i pre toga? Sinegdoha bi tada bila tehničko pravilo suštinski vezano za prenošenje poruke: elemenat prekoračenja čija bi snaga simulacije bila preterano velika, prenosi se ponovo tek posle pomeranja u toku koga se on istovremeno i izdvaja kao entitet i pripaja ostalim šablonima koje masovne komunikacije sasušuju. U masovnim komunikacijama, uopšte uzev, umetničko stvaralaštvo sačinjava kombinaciju pojedinosti simulacije, kombinaciju »različitih« znakova čija uloga kritikovanja može da društvenoj zajednici da muziju da tobož sama odlučuje.

I tako opet dolazimo do suprotnosti između emisija-putokaza i emisija-satelita i njihovog međusobnog dopunjavanja, kao da njihovo istovremeno kombinovanje vodi uspostavljanju idealnog jedinstva između kulture namenjene masi i kulture namenjene eliti.

Borba protiv potpune podvojenosti u kulturi, postaje glavni elemenat na polju ideologije: učestvovanje umetnosti u masovnim medijima onemogućavaće da nivo poruka bude nizak. Ova naučno-tehnička funkcija daje smisao i dinamiku logičkim tokovima komunikacije, a uloga medija i jeste upravo u tome da pruži obaveštenja kolektivnom razmišljanju i da ga usmeri.

ETIKA I ESTETIKA SISTEMA KOMUNIKACIJE

Jedno vreme je u modi bila tema komunikacije svesti, koju je u nasleđe ostavila introspektivna psihologija. Ona je uvela etiku objektivnog saznanja i estetiku individualnog ponašanja. Eksperimentalna introspekcija otkrivala je tehnike koje omogućuju dominaciju jedne svesti nad drugima. Takvu etiku su preuzeli sistemj masovne komunikacije, u razrađenijem tehničkom okviru. Ali ideal ostaje isti: umesto da se teži razumevanju unutrašnjeg života, čine se napori da se »uhvate« želje, kako bi se komunikacija mogla »obogaćivati« i »kontrolisati«.

Konkretna i apstraktna sredstva se usmeravaju ka istom cilju i stvaraju ono jedinstvo koje analizi medija kao i njihovom korišćenju daje logičku povezanost. Svi elementi kritike, sve intervencije ne samo da se svaki put prenose isključivo pomoću utvrđenog apstraktnog instrumentarija, već ne mogu da stvore ni najmanju pukotinu u toj strategiji kulturne akcije. Retroakcija i sistem odgovaranja na pravila koje taj instrumentarij podrazumeva, dovode do spajanja jedne etike i jedne estetike koje se razvijaju na temelju restrukturacije moralnih i umetničkih vrednosti. Svaka ideologija koja ima dominantan položaj nalazi u masovnim medijima način da se održi i zato nije moguće odvojiti tehnički instrumentarij od njegove upotrebe, a »preporod« vrednosti se u svakom slučaju zasniva na sistemu medija i na velikom broju izlaganja koja analiziraju ovaj sistem.

Smisao rada, smisao kolektivne odgovornosti... to bi bile vrednosti koje bi ponovo dobile izgubljeno značenje ako bi realizatori postali ličnosti koje bi narodu služile kao uzor, s obzirom na to da cilj poruka i svih sistema komunikacije ostaje i dalje stvaranje istinitog, dobrog i lepog u spoju koji prodradujeva različenosti, ali ne protivrečnosti. Binarno suprotstavljanje o-dašiljača primaocu sačinjava osnovu celokupne buržoaske filozofije morala i predstavlja samo jedan novi odraz odnosa između gospodara i roba.

Celokupno umetničko stvaralaštvo prenosi se preko masovnih medija u pozitivnoj, organizacionoj i funkcionalnoj formi, pa čak i najimaginearniji predmeti, kao što su znaci kojima se određuju moć i granice mašte, obuhvaćeni su socio-kulturnim sistemom.

Ali i pored učestvovanja umetnosti u sistemima komunikacije umetnici mogu da zadrže statut transcendencije koja masovnoj kulturi daje metafizički karakter. Ovaj rez je potreban, ako želimo da izvršimo revalorizaciju humanističke teorije vrednosti. Drugim rečima, formalna i apstraktna estetika, zbog neutralnosti svojih simbola i zbog svoje prividne beskorisnosti, izgleda kao da se suprotstavlja ekonomskom poretku (mit o rajju) i da predlaže etiku uživanja u svemu i za sve. Ako preokrenemo ovu idealnu i / ili ideološku predstavu, dolazimo do zaključka da umetnost postaje glavni elemenat te obnove humanističke i individualističke etike. Umetnost ne bi više govorila u ime bogova kojih više nema, ona pokušava da popuni prazninu i organizuje se u mesijanske pokrete koji mogu samo da budu jemstvo društveno-ekonomskog poretka, jer su oni njegov proizvod.

Da bi izvršila svoj estetski i etički uticaj, »masa« postaje idealni cilj prema kome usmerava svoju delatnost odašiljač-stvaralac-realizator, ona postaje ono stalno i široko polje ispitivanja. Njen heterogeni sastav je upravo uslov za ideološku reprodukciju.

Manipulacija sistemima komunikacije sa stajališta odnosa između sredstava i ciljeva predstavlja alibi društveno-ekonomskog poretka: stvaranje uzora ponašanja, čiji se zaštitnički, magijski ili mesijanski stil zasniva — kako to žele da prikažu oni koji ga stvaraju — na željama izvesnog dela publike. Ona pretpostavlja i logičko umnožavanje načina usaglašavanja raznih tendencija koji bi sačinjavali permanentni ideal obnavljanja društvenih struktura. Međutim, da li se na taj način može rešiti sukob između promenljivosti želja i krutosti stvaranih uzora?

Usled evolucije kulture, i njenog kritičkog stava prema podeli rada i otuđenosti kao posledici ove podele, prete nam sve brojnije opasnosti da ne dođe do prestanka prilagođavanja i do raspadanja društvenih struktura. Pod uticajem sistema komunikacije predstava o kulturi se institucionalizovala: prema njoj se određuju svi uzori za bolje usaglašavanje raznih tendencija i za bolje prilagođavanje, za čije je stvaranje potreban i doprinos estetike. Kulturne i umetničke mikrosredine »u nastajanju« predstavljaju neku vrstu pokušaja predviđanja mogućih interakcija u nebrojenim kombinacijama uzora (analiza njihove funkcije, njihovog razvoja, njihovog uticaja...). Umetnost postaje u pravom smislu oblast za psihosocijalno privikavanje; ona na taj način doprinosi sređivanju odnosa u zajednici i ostvaruje integraciju, što je u stvari njena funkcija. U sistemu komunikacije ona nadoknađuje nedovoljnu međusobnu povezanost uzora.

PRIMERI IZABRANI IZ RADOVA SA VII BIJENALA U PARIZU

Cilj komunikacije: preneti »primaoca« u jedan svet bez dimenzija. Negacija materijalizma. Metafizika praznog prostora u kosmosu i povratka na prvobitne izvore.

Sastav: četiri platna sačinjena prema određenoj progresiji. Muzika, sistem osvetljenja, klimatizacije, širenja mirisa i projekcija boja.
4M13: Zelen put.

Cilj komunikacije: struktura koja izaziva otuđenost treba da razdraži maštu »primaoca« i da u njemu podstakne želju da povрати izgubljene

vrednosti, čija bi »priroda« poslužila kao osnova. Pretpostavlja izbor između modernog urbanizma i prirode...

Sastav: putanja na nivou tla modula napravljena od obojenih traka čija boja postepeno gubi od svoje jačine. Naizmjeničnost vrata koja se okreću u krug i običnih otvora. Prilikom okretanja vrata pokreće se i jedan mehanizam pomoću kojeg se okreću pregradni zidovi i tavanice od pokretnih traka: to dovodi do menjanja boja.

U ova dva primera, svi humanistički mitovi: povratak prirodi, traganje za ishodištem...

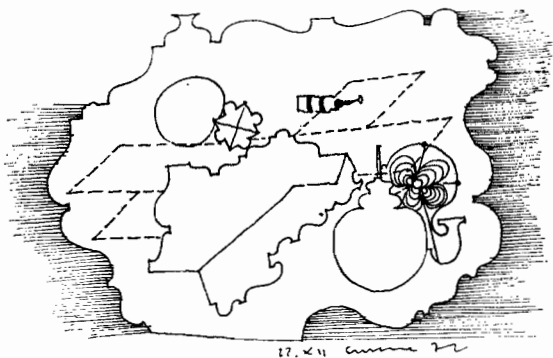
Ovakva ostvarenja se obično predlažu kao mesta koja potpomažu da se »svest« najzad probudi, da sputavane snage izrone... Stoga ona uvek određuju ovakav prostor za psihosocijalno privikavanje.

Neki drugi primeri ukazuju na didaktičko svojstvo komunikacije: »postavka za treći stepen percepcije«, čiji se tautološki karakter objašnjava materijalizovanjem elemenata specifikovanih brojem identiteta, opravdavajući na taj način analitičke instrumente za konstataciju. Čak i kad primalac poruka služi kao zamorče, bilo u cilju takozvanog objektivnog sprovođenja eksperimenata bilo sa namerom da se njegove navike u ponašanju dovedu do krajnjih granica, efekat ostaje isti: broj uzora i njihovih međusobnih kombinacija neprestano raste.

Sistem komunikacija, bio on razvijen ili u kritičnom stanju, reprodukuje se onakav kakav je, pod pretpostavkom da je cilj svake operacije da ostane nepromenjena.

(»L'Homme et la Société«, Pariz, oktobar-novembar-decembar 1972)

(Prevela sa francuskog
ZORICA HADŽI-VIDOJKOVIĆ)



NADA KORAĆ

DETE I TELEVIZIJA

Ovaj rad je zasad samo nerazrađena ideja, razmatranje dosad neiskorišćenih mogućnosti u izučavanju odnosa deteta i televizije. To je pokušaj postavljanja jedne do sada u toj oblasti neprimenjivane teorije u osnov istraživanja ovog odnosa, mada je samo istraživanje još daleko od svoje realizacije.

Poslednjih godina ovom problemu bio je posvećen znatan broj manje ili više obimnih studija, među kojima su najpoznatije dve: studija Šrama, Lila i Parkera sa Stanford Univerziteta iz Sjedinjenih Država i studija Hilde Himmelwajt i saradnika koja se već smatra klasičnom u ovoj oblasti.

Mada svaka od ovih studija ima svoje specifičnosti, sličnost u pogledu osnovnih odlika istraživanja je vrlo lako uočljiva: nju su jasno izrazili američki autori u svojoj definiciji efekata televizije kao »interakcije između karakteristika televizije i karakteristika njenih gledalaca«. Kako je i jednih i drugih veoma mnogo, istraživanje koje polazi od ovakve definicije neizbežno je upućeno na ispitivanje uzajamnog delovanja veoma velikog broja faktora u okviru obe ove varijable.

SUMARNI PREGLED VARIJABLI PROUČAVANIH U NEKIM DOSADASNJIM STUDIJAMA

U britanskoj studiji¹⁾ ispitivane su dve vrste efekata: tzv. efekti premeštanja (displacement effects) i efekti sadržaja programa.

»Efekti premeštanja« zavise uglavnom od vremena koje dete posvećuje gledanju televizije, a ispoljavaju se u odnosu na druge aktivnosti deteta, odnosno u načinu na koji dete vrši njihovu reorganizaciju. Autori naglašavaju da je ova vrsta efekata bitna za predviđanje promena koje će nastati uvođenjem televizije u zajednicu u kojoj je do tada nije bilo.

¹⁾ Hilde T. Himmelweit, A. N. Oppenheim, Pamela Vince: *Television and the Child*, Oxford University Press, 1962.

U drugu grupu efekata spadaju oni koji direktnije potiču iz sadržaja programa. Ovi efekti podeljeni su s obzirom na oblasti života na koje utiču: opšte znanje i uspeh u školi; vrednosti, pogledi na svet i očekivanja (outlook); slobodno vreme; porodični život; opšta aktivnost. S druge strane, uzete su u obzir varijable koje potiču od deteta i čijim dejstvom ovi efekti mogu biti modifikovani: to su mentalne sposobnosti, uzrast, pol, pripadnost određenom društvenom sloju i ličnost

U američkoj studiji⁷⁾ efekat televizije definiše se kao »interakcija između karakteristika televizije i karakteristika njenih gledalaca«⁸⁾. Na strani televizije: te karakteristike su zapravo sadržaji programa podeljeni u dve velike grupe: programi orijentisani ka fantaziji i programi orijentisani ka realnosti. Na strani deteta: interakcija je definisana sledećim varijablama: mentalne sposobnosti, socijalne norme (stepen do koga je dete interiorizovalo norme srednje klase), socijalni odnosi (sa roditeljima i vršnjacima), uzrast i pol. Efekti ove interakcije podeljeni su na: fizičke efekte (vid, umor), emocionalne efekte (strah, uzbuđenje), kognitivne efekte (informisanost, pomoć u školi, uticaj na intelektualne aktivnosti i kreativnost, ukus, slika života odraslih, »prerano odrastanje«), efekti na ponašanje (da li izaziva pasivnost, grubost, maloletno prestupništvo, povlačenje iz života).

Ograničenja prethodnih pristupa problemu

Sve ove podele govore o tome da se čitav problem mora posmatrati, kako kažu američki autori, uvek kao odnos »između određene vrste televizije i određene vrste deteta u određenoj vrsti situacije«⁹⁾. Sama priroda ovog odnosa je, dakle, takva da je na osnovu ispitivanja teško doći do zaključaka koji bi dozvoljavali neka veća uopštavanja, što sa svoje strane predstavlja značajnu prepreku za predviđanje.

Američki autori navode i drugo značajno ograničenje koje se postavlja istraživanju u ovoj oblasti, rekavši da je efekte televizije »uopšte teško identifikovati, jer su oni uvek rezultat kombinacije snaga i uticaja«¹⁰⁾. Prema tome, nemoguće je precizno određivanje zavisnih i nezavisnih varijabli uzročnih i posledičnih pro-

⁷⁾ Wilbur Schramm, Jack Lyle, Edwin B. Parker: *Television in the Lives of our Children*, Stanford University Press, 1965.

⁸⁾ *Ibid.*, str. 143.

⁹⁾ *Ibid.*, str. 170.

¹⁰⁾ *Ibid.* str. 137.

menljivih, a naročito ovih drugih, jer je televizija ipak samo jedan od ogromnog broja spolašnijih stimulusa — koji je, i pored izuzetne složenosti i specifičnosti, veoma teško izdvojiti iz spleta svih ostalih uticaja. Nezavisna varijabla, dakle, nikada ne može da bude »čista«. S obzirom na to, jedan od dva osnovna problema ovakvih istraživanja je u tome da li su ona u mogućnosti da prevaziđu nivo utvrđivanja korelacije i dođu do otkrivanja stvarnih uzročno-posledičnih veza među pojavama.

Drugi, već pomenuti osnovni problem koji se odnosi na mogućnost uopštavanja i predviđanja na osnovu rezultata ovakvih studija, proističe iz »intervenišuce varijable« (mogući izvori promena koji se nadovezuju na uzročne, nezavisne varijable), odnosno »intervenišućih varijabli« (relevantnih karakteristika dece—gledalaca).

Govoreći o ovim ograničenjima, ipak se nikako ne sme ispustiti iz vida činjenica da su navedena istraživanja zapravo pionirski poduhvat u ovoj veoma složenoj oblasti, prva sistematska izučavanja, i da su otkrila mnoge činjenice, ukazala na mnoge probleme, i doprinela rasvetljavanju mnogih nejasnoća. Ipak, nameće se utisak da se, polazeći sa njihove polazne tačke, u proučavanju prave prirode odnosa deteta i televizije ne bi baš daleko stiglo.

Mogućnosti drugačijeg pristupa problemu

Ono od čega su polazile dosadašnje studije je sadržaj televizijskog programa, a ono što su pokušavale da utvrde bili su njegovi efekti. Neke osnovne karakteristike televizije kao fenomena (onako kako su ih odrasli utvrdili) su se podrazumevale i sadržaj programa je uziman kao polazna tačka.

Polazna tačka od koje bi se u jednom drugačijem pristupu moglo poći je — trenutak kada se dete prvi put nađe pred uključenim TV-prijemnikom. Šta je za njega televizija? Na koje je sve načine njegova svest transformiše?

Osnovno pitanje u ovakvom pristupu bilo bi dakle: šta je televizija za dete? Ako bi se tome dodalo još i: »za koje dete?« — pred nama bi se opet našao čitav niz varijabli koje moramo uzeti u obzir (sve ili gotovo sve »intervenišuce varijable« iz prethodnih ispitivanja). Jedan od načina da se to izbegne bilo bi — uzeti u obzir samo jednu »intervenišuću varijablu«, koja bi, naravno, morala da bude opštija od svih do sada proučavanih i relativno nezavisna od njih. Takve karakteristike (u odnosu na do sada posma-

trane varijable) poseduju stadijumi kognitivnog razvoja. Izgleda prirodno, prema tome, poći od njih.

Već je naglašeno da bi trebalo početi ispitivanja u trenutku prvog kontakta deteta sa televizijom. U tom slučaju, situacija izgleda dovoljno čista: nezavisna varijabla, novi stimulus uveden u okolinu deteta (televizija) — intervenišuća varijabla (dete u određenom stadijumu kognitivnog razvoja) — zavisna varijabla (ponašanje deteta, reakcija na novi stimulus). Situacija, na primer, laboratorijska, ne bi trebalo da bude »čistija«, jer televizija normalno postaje deo detetove sredine, već na izvestan način razvijene i organizovane.

Da bi se izvele neke pretpostavke o mestu televizije u detetovom kognitivnom razvoju, potrebno je uzeti u obzir neke od osnovnih karakteristika tog razvoja. Jedan od prvih problema relevantnih za ovakav pristup vezan je za razvoj prostora. Prema Pijažeu: »Na nivou prva dva stadijuma (refleksi i osnovne navike) čak se ne može ni govoriti o zajedničkom prostoru za različite perceptivne oblasti, jer ima isto toliko prostora koji se međusobno razlikuju, koliko i kvalitativno različitih polja (usno, vizuelno, taktilno, itd.). Upravo recipročna asimilacija ovih različitih prostora postaje sistematska samo u toku trećeg stadijuma, zbog koordinacije vida sa hvatanjem.«⁶⁾ Dete, dakle, počinje da opaža prostor oko sebe kao nešto jedinstveno između trećeg i četvrtog meseca života. Pijaže, doduše, naglašava samo koordinaciju vida sa hvatanjem, ali se može pretpostaviti da to isto važi i za međusobne koordinacije ostalih čula, prema tome i vida i sluha. Iz toga sledi, da od četvrtog meseca po rođenju i nadalje dete ne samo da je sistematski organizovalo prostor, nego u njemu neprekidno stiže nova iskustva. Prostor je sada jedna od najstabilnije organizovanih oblasti njegovog saznanja — on postaje šema u koju se uklapaju svi novi predmeti sa kojima se sreće. Da bi se situacija koja nastaje uvođenjem televizije u tu šemu učinila jasnijom, izgleda potrebno napraviti malu digresiju i razmisliti o prvom susretu deteta sa radio-prijemnikom.

Dete, zahvaljujući postignutoj koordinaciji čulnih modaliteta, postepeno uči da razlikuje razne vrste zvukova i da ih vezuje za određene vrste izvora u tako konstruisanom prostoru. Ono uči da ljudi govore i pevaju, a različite životinje i predmeti proizvode čitav niz zvukova i šumova. Šta se dešava kada jedna kutija naizmenično svira, peva i govori? Iz-

⁶⁾ Zan Pijaže, *Psihologija inteligencije*, „Nolit“, 1968, str. 147.

gleda sasvim verovatno da je u takvom slučaju detetova kognitivna ravnoteža poremećena. Ta tajanstvena kutija ima sve auditivne karakteristike realnog prostora, ali se vizuelno nikako ne uklapa u već razvijenu šemu tog prostora. Da bi dete razrešilo kognitivni konflikt, ono stavlja u pokret mehanizam asimilacije. Takav vid generališuće asimilacije, na osnovu sopstvenog iskustva, mnogi odrasli još uvek pamte: radio-prijemnik je, dakle, morao postati minijaturni »prostor u prostoru«, kutija u kojoj se, kao u nekoj sobi, nalaze minijaturni ljudi i predmeti, i u kojoj se događaju stvari po svemu slične onima koje se odvijaju pred očima deteta. Ovakva i slična iskustva sa radio-prijemnikom ima verovatno znatan broj odraslih, jer je on već odavno sastavni deo većine domova.

Televizor je, međutim, većina današnjih odraslih upoznala u svojim kasnijim godinama, pa verovatno nema nekih određenih indikatora o tome na koji način ga deca asimiluju svojim šemama. I većina odraslih, naravno, ima sasvim maglovitu predstavu o funkcionisanju televizije, ali je u svakom slučaju asimiluju na različit način od dece — shodno svom iskustvu. Televizija u složenim kognitivnim šemama odraslog verovatno dobija svoje mesto negde između radio-aparata i filmskog platna. Od filma »ona pozajmljuje« sve audiovizuelne karakteristike, a od radija kvalitet »prisutnosti« i direktnog obraćanja publici (— dok je kod radija to ograničeno na ono poznato »drugi slušaoci«, televizija omogućuje obraćanje »lice u lice«). Televizija je, dakle, za odraslog nešto između radija i filma, ali ipak »nešto treće«, bio on svestan sličnosti i razlika ili ne.

Sasvim malo dete, međutim, nema nikakvog iskustva sa filmom, prosto zato što ga još ne vode u bioskop. Šta je onda televizija za dete koje se prvi put sreće sa njom? Ona ima mnoge kvalitete realnosti — pokretljivost slike, tri dimenzije i zvuk. Ali ono što se ne slaže sa realnošću je nedostatak opipljivosti, veličina i crno-bela slika (— što će verovatno u doglednoj budućnosti biti eliminisano). Ako je dete prethodno ili istovremeno upoznalo radio, televizija bi sa svojom slikom gotovo mogla biti potvrda njegovih asimilacija, — televizor bi, dakle, bio kutija sa velikim prozorom, u kome zaista postoji minijaturni svet, umnogome istovetan sa onim u kome se dete nalazi. Do toga, međutim, po svoj prilici ne može doći — pokreti kamere i sama promena programa (dakle i prostora u kome se oni događaju) ne dozvoljavaju ovakvu asimilaciju. Ako televizor ne može da postane minijaturni »prostor u prostoru« šta može da postane?

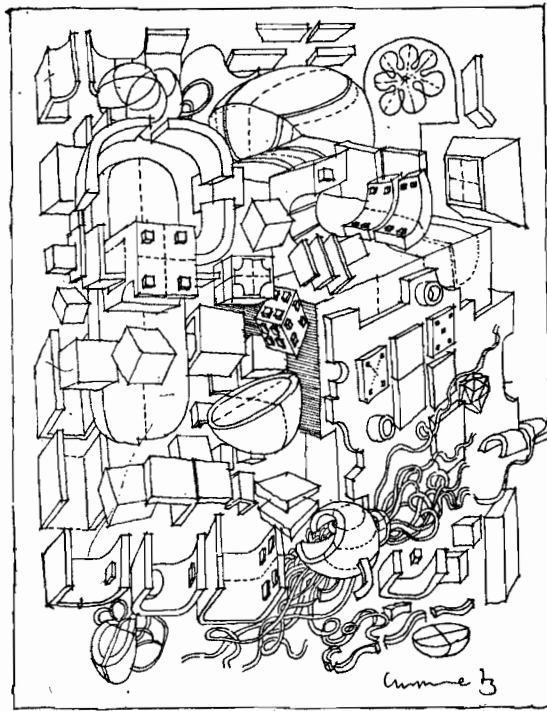
Sledeće pitanje je — kakav položaj televizija ima u odnosu na konzervaciju objekta.⁷⁾ Ako se početak formiranja šeme permanentnog objekta poklapa sa četvrtim stadijumom senzo-motorne inteligencije (8—10 meseci) i završava se do kraja šestog stadijuma (godina i po do dve), dete je na tom uzrastu u stanju da opaža i televizor kao konstantan predmet, ali sa dva pojavna vida: »sa slikama« i »bez slika« (možda po analogiji sa otvorenom i zatvorenom knjigom, ili otvorenim i zatvorenim vratima.⁸⁾ Sve dok televizor za dete predstavlja nešto kao kutiju sa nekim pokretnim slikama, on se ne kosi sa već usvojenom šemom permanentnog objekta. Ali šta se dešava kada dete počne da uočava i međusobno razlikuje sadržaje tih »pokretnih slika«, i naročito, kad uoči njihovu sličnost sa svetom u kome samo živi? Iako televizor iz već pomenutih razloga verovatno ne može biti asimilovan kao neki »svet u kutiji«, isto je tako verovatno da se slika opaža kao karakteristika televizora kao predmeta, a ne da se on shvata kao posrednik između deteta i realnosti. Kako se u detetove saznavne šeme sada uklapa taj konstantan predmet čije su najbitnije karakteristike nekonstantne? Ovde se mora imati u vidu da je dete sve do formiranja konkretnih operacija, — dakle, tokom celog predškolskog uzrasta, »centrirano« na perceptivni izgled stvari, i da je upravo ta perceptivna nametljivost (a ona je kod televizije neosporna) glavna spoljašnja prepreka formiranju pojmova konzervacije. Zanimljivo bi zato bilo ispitati u kakvom je odnosu opažena televizija (ako je uopšte tako opažena) sa formiranjem ovih pojmova.

⁷⁾ Svest o objektu (ili pojedinim njegovim osobinama) kao postojanom uprkos formalnim, prostorno-vremenskim promenama. Razvoj pojmova konzervacije, prema Pijažeu, je postepen: tokom prvog perioda u razvoju inteligencije formira se pojam o permanentnom objektu, a tek krajem predškolskog i početkom školskog perioda pojmovi konzervacije kvaliteta (količine, težine, zapremine, itd.) objekta.

⁸⁾ Posebno pitanje je da li dete opaža kao bitnu činjenicu da kod televizora ne postoji »otvaranje« i »zatvaranje«, već »pojavljivanje« i »nestajanje« slike.

II DEO

TEME



ARHEOLOŠKA EPISTEMOLOGIJA

Zašto već sada želimo da prikazemo Fukoa (Foucault)? Pošto je teme »jezik«, »struktura« i »nesvesno«, koje još nismo izložili, on vrlo umešno preuzeo iz današnjih traganja i uklopio u svoje istraživanje, ispitivanju njegovog poduhvata mogli bismo sa isto toliko razloga pristupiti na kraju našeg kretanja kroz današnju misao. Međutim, redosled našeg kretanja može biti samo proizvoljan, pošto su teme koje srećemo tesno međusobno povezane i isprepletane, te ako Fukoa stavljamo pod neposredno pokroviteljstvo filozofije pojma, činimo to stoga što on, kao što je sâm rekao, nosi u sebi strasnu želju za otkrivanjem sistema: njegova teorija *episteme* jeste teorija jednog sistema, onako kao što za logiciste teorija formalnih jezika predstavlja teoriju sistema; epistemologija koju Fuko izgrađuje nije teorija naučnog metoda, već teorija rasporeda koji zasniva sistem nauka onoga što on naziva »epistemološko polje«, njegove strukture i njegove istorije.

Ali, zapitajmo se najpre kako Fuko dolazi do pojma *episteme*? Odgovor na ovo pitanje glasi: preko jednog arheološkog poduhvata. Arheologija je u modi, i pobornici raznih filozofskih struja obuzeti su mišlju o potrebi traganja za ishodištem. Fuko je vrlo dobro zapazio da »moderna misao zasniva veoma složenu i veoma zamršenu problematiku ishodišta«¹⁾ onda kada odustane od uspostavljanja idealnih geneza koje je klasicističko doba otkrivalo. Gde da otkrivamo ishodište? I koje ishodište: ishodište čoveka, ili ishodište sveta? Vreme stvari među kojima se čovek najednom pojavljuje i vreme čoveka za koga se iznenada pojavljuje jedan svet izgledaju nespojiva i ponekad su podređena apsolutnoj temporalnosti Bitka. Kratko rečeno, danas nam se nude tri arheologije. Najpre se suočavamo sa pozitivnom arheologijom, kakva je arheologija kojom se bavi Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan): ovaj naučnik nastoji da

¹⁾ *Les mots et les choses*, str. 343.

otkrije čovekovo ishodište, da bi potom njegovu povest pratio kroz pokoljenja koja su se smenjivala i u empirijskom postojanju života. Zatim se suočavamo sa ontološkom arheologijom kojom se bavi Hajdeger (Heidegger): nemački filozof se vraća osnovi svega i ishodište čoveka nastoji da otkrije u Bitku kao ishodištu, videći pri tom u ishodištu ne nešto što ima obeležje događaja zabeleženog u nekoj hronologiji, već nešto što ima spontaneitet nečega što odjednom izbija i uticaj jednog *fiat lux*; ipak, umesto da svetlost bude stvorena, kao u genezi o kojoj se u teologijama govori, ona je ta koja stvara, ona omogućava gledanje i razmišljanje; i neprestano se postavlja pitanje da li ta svetlost potiče iz čoveka ili iz Bitka. I najzad, i fenomenološka arheologija (kao što ćemo to kasnije videti) sugeriše odgovor na ovo pitanje: ona u isti mah nastoji da otkrije ishodište u čoveku — hoću da kažem ishodište sveta za koje bi hronologija bila nadležna — i ishodište čoveka u Prirodi; jer, čovek predstavlja početak nečega samo zato što sâm ima svoj početak, zato što se njegovo javljanje uklapa u »fundamentalno vreme«, kako ga Fuko naziva, ali za koje ne možemo zajedno sa njim reći: »ono je sâm čovek«³⁾. Fuko vešto barata ovim shvatanjima arheologije, ne razjašnjavajući ih previše. On, međutim, ide za tim da predloži četvrto shvatanje arheologije, čiji predmet nije više otkrivanje čovekovog ishodišta, nego otkrivanje osnove nauka — onoga čime se, u određenom trenutku znanja, osvetljava i opravdava unutrašnja povezanost i funkcionisanje *episteme*.

Prikazujući u predgovoru svojoj knjizi pojam epistemološkog polja, Fuko preuzima, izlažući jezikom koji mu je svojstven³⁾, tradicionalno razlikovanje čulnog saznanja i intelektualnog saznanja; područje koje on namerava da istraži nalazi se istovremeno »između te dve oblasti« i ispod njih: nije reč o nauci, koja se nalazi između opažanja i filozofije, nego o tlu na kome se gradi nauka, o sistemu koji nije ni sistem kodova koji upravlja opažanjem i govorom, nego osnovni poredak čije će sagledavanje usmeriti nauke i uspostaviti red u njima, tako da za njih on predstavlja »istorijsku apriornost«. »Osim već kodiranog pogleda i refleksivnog saznanja, postoji središna oblast koja oslobađa poredak u samom svom biću«⁴⁾. Taj ogoljeni doživljaj poretka određuje »opšti prostor znanja« (te stoga ta oblast nije samo središna, nego je i primarna), to jest kako veze koje među nau-

³⁾ *Les mots et les choses*, str. 345.

³⁾ To je lep, gotovo odveć lep jezik: čovek se ponekad pita da li jasnoću misli ne zamenjuje blistavost slike. Ali nije svako kadar da stvori jedan novi stil, a Fukou to polazi za rukom.

⁴⁾ *Les mots et les choses*, str. 12.

kama postoje u jednom trenutku razvoja znanja, tako i same probleme sa kojima se te nauke suočavaju; jer, taj doživljaj potpuno određuje doživljaj stvari: problem ne predstavljaju više stvari, na primer čovek, ili živo biće, ili fizički predmet, nego svekolikou problematiku određuje »epistemološki raspored« koji postoji u datom istorijskom trenutku⁶⁾. Toj epistemologiji manje je važan predmet koji jedna nauka proučava od mesta koje ta nauka zauzima u prostoru znanja; onda kada je reč o naukama koje proučavaju čoveka, na primer, njihova zamršenost, njihova nepostojanost i njihova nepouzdanost »nisu posledica metafizičkog statusa ili neodstranjive transcendentalnosti čoveka o kome one govore, nego upravo složenosti epistemološke konfiguracije u koju su one uklopljene«⁷⁾.

Ovaj pojam »sistema pozitiviteta«, koji je isto tako i »sistem istovremenih postojanja« i, naposljetku, »opšti sistem znanja«⁷⁾ — svakako je zanimljiv; on je naveo Fukoa na čitanje brojnih tekstova koje filozofi nemaju običaj da čitaju, i njihovo pominjanje proizvodi snažan utisak. Pa ipak, on nije potpuno nov; svoj prvi izraz on je našao u pojmu *Weltanschauung*-a, tako omiljenog u nemačkoj filozofiji istorije, dok je drugi izraz našao u pojmu kulturnog totaliteta koji je stvorila ona američka antropologija koja od psihologije ličnosti traži da joj omogući da shvati neraskidivu uzajamnu povezanost institucija i jedinstva kulture. Možda bismo čak mogli tragati za trećim izrazom tog pojma — koji je, istina, udaljeniji, zato što nije vezan za moduse znanja — u Sartrovom pojmu totalizacije. Neosporna originalnost Fukoovog izlaganja sastoji se u tome što on želi da bude stroži i precizniji. Međutim, možemo se zapitati da li ta strogost ne počiva na vernosti nizu prostornih slika koji zamenjuje topološku strukturu, a pre svega možemo se zapitati da li ta preciznost nije stečena po cenu izvesne proizvoljnosti: s kojim pravom Fuko ograničava epistemološko polje na proučavanje tri pozitiviteta — života, rada i ljudskog jezika? Zašto iz njega isključuje fiziku i matematiku koje bi isto tako dobro svedočile o doživljaju poretka? I najzad, i naročito, s kakvim pravom on izdvaja *episteme* i odvaja ga od onoga što, takođe grčkim rečima, zovemo *tehné* i *politié*? Fuko odbija da ispituje odnos između teorije i prakse, između tehnologije i nauke⁸⁾ ili, isto tako, i odnos između umetnosti

⁶⁾ *Ibid.*, str. 357.

⁷⁾ *Ibid.*, str. 359.

⁸⁾ *Ibid.*, str. 14 i 17.

⁹⁾ Pominjući korišćenje mikroskopa, opštepoznatu misao da se posmatranjem otkriva samo ono za čime se traži, Fuko toliko prenaglašava da previda da je mikroskop mogao otvoriti jedno novo područje istraživanja: po njegovom mišljenju, predmet nikada ne izaziva misao (ispor. na str. 145).

i nauke. Da je opisan i kao ono što čovek želi da uspostavi ili vaspostavi u svojim delima i u svojim institucijama, poredak bi se možda ukazao u isti mah kao manje formalan i u manjoj meri određujući; a znanje bi se, upoređeno sa čovekovim osećanjima, htenjem i moći, možda ukazalo kao manje determinisano i u manjem stepenu određujuće. I najzad, možda bi se promene ili prekidi u epistemi⁹⁾ ukazali kao manje nagli i u manjoj meri neobjašnjivi da su bili ponovo uklopljeni u život kulturnog totaliteta. Jer, te promene su tako nagle da zbog njih ne smemo da zamišljamo kontinuitet ili napredovanja znanja: naša nauka ni po čemu ne predstavlja naslednicu predašnjeg znanja, ona ne može da se prepozna u njemu; naša modernost je potpuno nova: tako arheologija odbacuje istoriju, i u isti mah odbacuje i ono što obezbeđuje kontinuitet istorijskog — postojanost ljudske prirode strukturirane apriornošću; zato što sama ne pripada jednom istorijskom subjektu, istorijska apriornost osuđuje istoriju. Tako Fuko ovde ne zadovoljava naše očekivanje: zašto dolazi do tih promena? Zašto je apriornost istorijska? Onda treba da se okrenemo Hajdegeru: zar se arheološki pristup ne sastoji u vraćanju osnovi? Zar vidovi poretka koje on otkriva ne predstavljaju u neku ruku ispoljavanja ili obrazine Bitka? Ako je tako, onda bi se menjanje tih vidova moglo izjednačiti s onom povesnošću Bitka koja pokreće ljudsku istoriju. »Bitak nam se daje, ali na takav način da nam on u isti mah skriva svoju suštinu. To znače reći: istorija Bitka«¹⁰⁾ Istorija *episteme* je na isti način nepredvidjiva i nezavisna; doživljaj poretka ima kod Fukoa one iste prerogative koje kod Hajdegera uživa istina Bitka.

Sa druge strane, ovoj arheologiji pretila opasnost od idealizma. Dati svu vlast *epistemi* da bi ona u isti mah odredila opažanje i nauku — zato što se ova arheologija postavlja u onu središnju oblast koja »prethodi rečima, opažajima i gestovima (...) i koja je postojanija, arhaičnija, manje problematična i uvek istinitija od teorija«¹¹⁾ — to u krajnjoj liniji znači vešto odstraniti pozitivitet stvarnog i izjednačiti pred mišlju egzistenciju i biće. Kao što smo to već rekli, ne izaziva više predmet misao, nego misao konstituise predmet; apriornost ne sreće jedno dato koje se podaje saznavanju, jednu podatnu

⁹⁾ Znamo da Fuko razlikuje „dva velika prekida: [...] onaj koji označava početak klasicističkog doba (sredinom XVII veka), i onaj koji na početku XIX veka označava prag našeg modernog doba“ (str. 13).

¹⁰⁾ *Le principe de raison*, francuski prevod Z. Preoa (Préau), str. 155.

¹¹⁾ Foucault, *op. cit.*, str. 12.

(kao što je govorio Kant) i u isti mah nepokornu prirodu, nego je sama uzrok javljanja u polju znanja predmeta koji već predstavljaju njegove predmete, podatne i jasne predmete, to jest ona je uzrok javljanja idejâ predmeta sa kojima se nikakva praksa ne sukobljava. Fuko, bez sumnje, pominje pozitivitet, slojevitost i neprozirnost života ili ljudskog jezika; ali ti pozitiviteti predstavljaju u neku ruku proizvode sistema, donekle onako kao što kod Hegela *logos* sâm sebi suprotstavlja svoje drugo biće, prirodu koju je Ideja izvitoperila i stvorila (mada to ne predstavlja Hegelovu poslednju reč). Fuko bi možda izbegao ovu zamku da je drugačije usmerio svoju arheologiju, jer osnova do koje arheologija treba da nastoji da dosegne nije epistemološko polje, nego polje koje se nalazi ispred njega, polje opažanja koje je Merlo-Ponti nazivao »transcendentalno polje«, to jest arheologija treba da nastoji da otkrije čovekovo prisustvo u neposredno datom svetu u koji on pušta koren. Taj svet je, razume se, već zaogrnut ruhom ideja; ali zar se ne možemo poduhvatiti toga da podignemo tu koprnu kako bismo otkrili divlje bistvovanje? Zar se ne možemo vratiti na taj početak na kome čovek neprestano ostaje da bi poneo ogromno nasleđe kulture? Tu još ne bismo otkrili sistem; na njemu bismo, u najboljem slučaju, u haosu otkrili nagoveštaj jednog poretka. Međutim, na tom početku osetili bismo težinu stvari, onu tromost o kojoj Šeling (Schelling) govori; i ako se na njemu neka svetlost pomalja, to bi dolazilo otuda što bismo videli kako se čovek iznenada pojavljuje.

Međutim, to je upravo ono što Fuko ne želi. Čovek za njega predstavlja samo pojam »čovek«, nepostojanu figuru u privremenom sistemu pojmova, to jest konačno biće koje stvarno postoji samo dotle dok ga sistem priziva, služi mu kao podloga i daje mu povlašćeno mesto. Kad prođe to vreme u kome je čovek bio dignut u sferu epistemološke egzistencije, on više ne predstavlja ništa drugo do jedno ljudsko biće, jedno među drugim bićima, kome je dodeljeno neko mesto u sistemu znanja. Jer, Fuko ne posmatra stvarnog čoveka, čoveka koji se potvrđuje kao čovek i koji brani svoje ljudske interese, onako kao što, na primer, u Kantovim radovima, kako je to Delez (Deleuze) snažno istakao, čovek brani spekulativne i praktične interese uma koji ovaploćava. Otkrivanje tog stvarnog čoveka »podrazumeva jedan imperativ koji iznutra opseda misao«, priznaje Fuko, ali odmah dodaje: »Nije važno da li je njemu dat oblik jednog morala, jedne politike, jednog humanizma, jedne dužnosti staranja o sudbini Zapada, ili obične svesti o obavljanju

činovničke dužnosti u istoriji.«¹²) A da li je to tako nevažno? Da li je nevažno ono što čovek hoće, ono što čovek čini? Da li je bitno samo to da »misao za sebe samu bude znanje i preinačavanje onoga što ona zna«, a da pri tom smisao tog preinačavanja ne bude određen bliže nego predmet čovekove odlučnosti kod Hajdegera? Ali ako u toj filozofiji misao »izlazi iz sebe same«, ona to ne čini zato da bi se vratila u svet i udarila mu svoj pečat: svet ne postoji, postoje samo pozitiviteti za koje sistem vezuje čovekovu sudbinu.

Tada je čovek — stvar među stvarima, ili pojam među pojmovima, što je potpuno isto — dvostruko odbačen: u isti mah kao tvorac sistema i kao predmet u njemu. Onako kao što kod Hajdegera misao dovodi do javljanja mislioca, tako je i ovde sistem, »jedan jedini splet nužnosti (...) omogućio javljanje tih individualnosti koje zovemo Hobs (Hobbes), ili Berkli (Berkeley), ili Hjum (Hume), ili Kondijak (Condillac)«. ¹³ Pojedinač kao takav ima samo mišljenja o raznim stvarima, koja ne tvore jednu misao: misao koja je imanentna epistemološkom polju stvara mišljenja i sama sebe stvara i razara: promene koje je pokreću ne samo da ne potiču, kao Dekartova (Descartes) sumnja, iz slobodne odluke koja uvodi novi način mišljenja, nego predstavljaju »događaje u sferi znanja«, koji su isto toliko bezlični koliko i nepredvidjivi. U toj istoriji iz koje je istorija odstranjena, Dekart i Aldovrandi (Aldovrandi) mogu se staviti u istu ravan. Jedino onaj koji misli sistem ima možda pravo — i on ga koristi — da govori u prvom licu; ali kako dolazi do toga da sistem sebe misli u jednoj individualnoj svesti?

Čovek je odbačen i kao predmet sistema. Znamo Fukoovu teoriju: čovek se pojavljuje u polju znanja tek početkom XIX veka, a nije dalek čas kada će on iščeznuti. Ovde je, očigledno, reč o pojmu »čovek«; i da bi se tačno odredio datum javljanja tog pojma u XIX veku, treba mu dati sasvim određenu sadržinu. Fuko odbacuje gledište po kome je pitanje čoveka bilo postavljeno tamo gde se potvrđuje Dekartov subjekat: taj subjekat predstavlja mesto govora u kome se predstava i bivstvovanje »prepliću«; i to tako tesno da se veza između »mišlim« i »postojim« sama po sebi podrazumeva, a da pri tom »ja« nije samo za sebe mišljeno: »Dok god je bio na snazi klasicistički govor, pitanje o načinu postojanja koje Cogito podrazumeva nije moglo biti izgovoreno.«¹⁴ Drugim rečima, Dekart je samo forme radi postavio pi-

¹²) Foucault, op. cit., str. 338.

¹³) Foucault, op. cit., str. 77.

¹⁴) Foucault, op. cit., str. 323.

tanje: ko sam ja? Isto tako, proučavanje ljudske prirode kojim su se empiričari bavili svodi se na analiziranje svojstava i formi predstave: govor u kome se predstava ogleda sâm sebe misli ne razmišljajući o čoveku. Fuko, zauzvrat, prihvata tumačenje onih koji smatraju da je Kant postavio pitanje čoveka — odvajajući tako potpuno nemačkog filozofa od Dekarta i Hjuma — zato što taj kopernikovski preokret Kant zasniva na otkriću konačnosti transcendentnog subjekta upravo u onom trenutku u kome nauke otkrivaju pozitivitet života, rada i ljudskog jezika koji čoveku, noseći ga i u istima izdižući se iznad njega, otkrivaju njegovu empirijsku konačnost. Zahvaljujući spoju kritičke filozofije i pozitivizma javlja se pojam »čovek« kao »empirijsko-transcendentalni dublet«; pomenuti spoj, takođe, osuđuje čoveka na kratkotrajno postojanje, pošto ga postavlja samo zato da bi ga potom stavio pod znak pitanja neljudskom dubinom života, otuđenjem i nesvesnim, svim pozitivitetima koji će se uskoro okrenuti protiv pojedinca i koji bi ga doista savladali kad im on neprestano ne bi suprotstavljao uvek nov pogled i novu volju. Ovdje je igra nameštena, jer znanje uzdiže čoveka samo zato da bi ga potom zbacilo sa prestola na koji ga je bilo posadilo, kao što nam to otkriva igra reči u vezi sa pojmom »konačnosti«.

U stvari, meni ne izgleda toliko očigledno kao Fukou da se čovek pojavio na epistemološkoj pozornici u trenutku u kome su život, rad i ljudski jezik bili shvaćeni u svom pozitivitetu, i u kome su ti pozitiviteti zahtevali za sebe transcendentnu funkciju. Ne poričem da se sa Kivjeom (Cuvier), Rikardom (Ricardo) i Bopom (Boop) život, rad i ljudski jezik otržu iz sfere predstave u kojoj su se živa bića, bogatstva i reči sabirali i uzajamno povezivali na površini ploče bez ijedne pukotine, i da se odsad ukazuju kao nezavisne, nedokučive i nejasne realnosti, »zatvorene u sebe same«, tako da se sada traži od života »da on sâm, u dubini svoga bića, definiše uslove pod kojima je moguće postojanje živog bića, [...] od rada se traži da definiše uslove pod kojima je moguće postojanje razmene, profita i proizvodnje, [...] dok se od istorijske dubine jezika traži da definiše mogućnost postojanja govora i gramatike«¹⁵. Uslovi pod kojima je moguće postojanje svega što smo maločas pomenuli materijalni su, a ne transcendentni; a onda kada ih proučavamo ne vidimo da oni upućuju na čoveka kao na transcendentni subjekat. Doista, ako je Fuko naposljetku primoran da kaže kako »čovekovo biće zasniva u njihovom pozitivitetu sve forme

¹⁵ Op. cit., str. 323.

koje čoveku pokazuju da nije beskonačan¹⁶ — i ako se u tome sastoji sav paradoks koji antropologija otkriva, — to biće kome je dato transcendentalno dostojanstvo moralo je biti otkriveno na drugoj strani, u okviru jednog drugog razmišljanja koje ga je sagledavalo kao takvo, ne pokazujući zanimanje za naučno proučavanje empirijskih sadržina. Već je postalo potrebno da to razmišljanje započne ili barem da pozitivna nauka počne da razmišlja o sebi samoj, da bi misao otkrila »ograničenost saznanja¹⁷, i shvatila da »i obrnuto, granice saznanja nesumnjivo zasnivaju mogućnost da čovek sazna šta su život, rad i ljudski jezik«; ali samo to razmišljanje o konačnosti znanja povezano sa konačnošću znanog još ne izbacuje čoveka u prvi plan. Međutim, pozitivna nauka ne razmišlja rado o sebi samoj, već daleko pre poziva sve one koji se njome bave da naučno odrede čovekov položaj, da proučavaju čoveka kao stvar među stvarima ne pitajući se — time što će ga dovesti u vezu sa čovekom — za znanje koje čoveka tako uzima. Ako o ovom znanju ona razmišlja kao o fenomenu (Levi-Stros, kao što ćemo kasnije videti, tako postupa), ona pre nastoji da ga utopi u biću idući toliko daleko da misao proglašava za cvet, a poruku za fenomen čija se priroda ne razlikuje od prirode informacije, ne odustajući pri tom ipak od svoga projekta da »ukine čoveka«: pozitivizam ne uvodi čoveka u polje misli¹⁸. Stoga se nećemo pozivati na pojavljivanje pozitiviteta na pozornici pozitivne nauke zato da bismo pokazali kako se na njoj iznenada pojavljuje čovek, nego, naprotiv, zato da bismo pokazali kako se priprema njegovo uzmicanje sa nje, bar sve dotle dok ta nauka ne bude postala tananija ili celovitija, a sistem manje sistematičan. Pravi sistemi jesu formalni sistemi i nije izvesno da sistem u potpunosti određuje realnosti sa kojima je čovek suočen, kako realnost znanja, tako i realnost predmeta tog znanja (jer Fuko obično meša te dve realnosti: polje znanja i predmete znanja, ljudski jezik, nesvesno, institucije; on svuda otkriva sistem, nešto što prethodi čoveku, gospodari njime i podređuje ga sebi).

Međutim, neobična privlačna moć koju Fukoov poduhvat ima, možda predstavlja posledicu jedne dvosmislenosti: u njegovom delu *Reči i stvari* duvaju vetrovi gotovo suprotnog pravca: strasna že-

¹⁶ Ibid., str. 326.

¹⁷ Ibid., str. 327.

¹⁸ Čudno je što Fuko, da bi dao hrane filozofskoj misli, traži nova saznanja u Kivjeovim, Rikardovim i Bopovim delima; on će u njima naći ono što Kant ili Hegel ne kažu, ali neće naći ono što Kant ili Hegel kažu, kao ni ono što kaže praksa jednog kulturnog razdoblja. Ideja čoveka koja prožima naša moderna shvatanja, nije se nametnula autorima tih dela.

lja za otkrivanjem sistema i gola strast, ona mračna opijenost pobunom i ohološću koja se izlaže smrti i prema kojoj je Niče još samo de Sadov (de Sade) sabrat. Sistem tada više ne predstavlja *logos*, već njegovu granicu, a isto tako i suprotnost; on je, ako hoćete, Priroda, ali shvaćena manje kao ono što čoveka nosi i hrani, a više kao ono što ga otrže od njega samog i navodi ga da sebe porekne, on je sve ono neljudsko u čoveku i oko njega, uskomešalost krvi, slepa volja za životom, pitijaska reč i sve ono što čoveku predskazuje njegovu konačnost i dovodi ga na prag ludila: Zakon — Ljudski jezik, Želja i Smrt. Ova *metabasis eis allo genos* dosta se lako može izvesti: dovoljno je pozvati se na »suprotni kraj naše kulture«¹⁹; ako je reč o ljudskom jeziku, na primer, lako dolazi do prelazenja sa jezika kao sistema na govor kao krik koji se razbija o sistem i završava u muku: taj krik predstavlja u isti mah doživljaj sistema i ono što u odnosu na sistem predstavlja njegovo drugo biće. U tom drugobiću sistema čovek za trenutak doživljava apoteozu subjekta da bi u njoj osetio svoju konačnost. Ovaj preobražaj sistema sugerise veličanje konačnosti: predavši se silovitoj opčinjavajućoj moći paroksizma, čovek umire veličanstvenom smrću. *Plaudite, cives*; psihoanalitičari organizuju klaku.

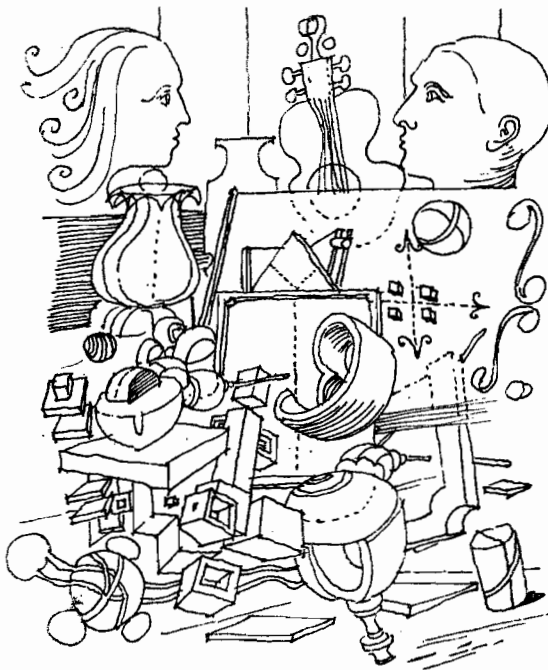
Međutim, zar misao kojoj je stalo do toga da ne zapada u protivrečnosti ne treba da se odluči ili za poštovanje sistema ili za veličanje volje za moći? Može li se u isti mah biti formalist i pobornik Ničeovog učenja? Može li se istovremeno tvrditi da postoji poredak i kaos? Kao što Domnak (Domenach) kaže, »zar je vredelo zabraniti patos, odvojiti misao od doživljaja i toliko strogo sterilizovati teoriju«, ako, bespomoćni, dolazimo na prag »one oblasti gde se smrt šunja«, gde se, doduše, rađa poezija, ali i skriva nasilje kadro da, iznenada se pojavljujući, zavlada čovečanstvom koje su, lišavajući ga njegovih iluzija, lišili i njegovog dostojanstva, pa čak i njegovog imena i osećanja njegovog postojanja?²⁰ Ako su razlika, alteritet i strast nesvodljivi, oni se više ne mogu organizovati u sistem, osim ako se ne aktivira dijalektika istog i drugog koja ublažava njihovu nesvodljivost; ako se želi kaos, onda je nedopustivo pribegavanje — kako dijalektici, tako i sistemu. Ma koliko daleko misao mogla ići da bi proverila svoje sopstvene granice, dolazi trenutak kada treba izabrati između onoga što zovemo »razum«, i onoga što zovemo »ludilo«. Oni koji su upali u zamku možda zaslužuju da im se oda pošta; ipak, ostaje van

¹⁹) Foucault, *op. cit.*, str. 394.

²⁰) „Le system et la personne” *Esprit*, mai 1967, str. 775

spora da su oni nepovratno zalutali. Izgrađena je, i nju treba dograđivati, filozofija dvosmislenosti; a Fukoova filozofija je, bez sumnje, samo jedna dvosmislena filozofija.

(S francuskog preveo
BRANKO JELIĆ)



MARIJA HOPFINGER

INTERSEMIOTIČKE KONFIGURACIJE

U kulturi funkcionišu književnost, film i drugi semiotički sistemi. Kultura omogućava razumevanje njihovih značenja; ona predstavlja zajednicu vrednosti, određuje njihov izbor i hijerarhiju.¹⁾ Ističe program ponašanja ličnosti i kolektiva, određuje ciljeve i njihove motivacije, definiše pravila njihove realizacije. Ona je skup iskustava. Kultura se realizuje u različitim formama čovekovih ponašanja u raznorodnim rezultatima ljudske aktivnosti. To su — na primer — moral i etika, društvene uloge i institucije, prirodni jezik i umetnost, itd. Kultura se može shvatiti kao konfiguracija različitih sistema znakova povezanih sa različitim oblastima ljudske delatnosti, sa različitim aspektima antropološke situacije.²⁾ Principi koegzistencije znakovnih sistema u kulturi, karakter uzajamnih odnosa u kojima se oni javljaju, određuju svaku kulturu. Oni stvaraju svojevrstan dinamički sistem unutar njihove napetosti, koji nikako nije suma sistema koji ih sačinjavaju. Kultura je zajednica semiotičkih sistema koji čine kulturu.

Kultura može da pretpostavlja ili kulturom može da zavlada određeni sistem znakova ili

¹⁾ Uporediti, na primer: Ruth Benedict, *Wzory kultury*, prevod Ježi Prokopjuk, PWN, Varšava, 1966, str. 386. Između ostalog, na strani 328: „Raspon u koji se smeštaju svi mogući načini čovekovog ponašanja isuviše je veliki i isuviše ispunjen suprotnostima da bi jedna kultura koristila makar njegov ozbiljniji deo. Prvi uslov jeste izbor. Bez izbora nijedna kultura ne bi mogla da bude razumljiva, a ciljevi koje izabira i prihvata kao svoje mnogo su značajniji od neke određene tehničke pojedinosti...”

²⁾ „Semiotički sistemi su modeli sveta, njegovih različitih aspekata i preseka, raznih poredaka i iskustava; semiotičke modele sveta određuju principi ponašanja individua i kolektiva.” Videti: Stefan (Zótkiewski) (Stefan Zulkjevski) *O regułach analizy strukturalnej*, Kultura i Społeczeństwo, 1966, br. 4, str. 100.

neki tip znakovnih sistema.³⁾ Ova pojava se ispoljila u istoriji evropske kulture i bila je povezana sa dominacijom sistema verbalnog tipa.⁴ Prirodni jezik i umetnost — literatura, zasnovani na njemu, zadržali su se na vrhu hijerarhije semiotičkih sistema i tokom vekova su uspeali da odbrane svoju visoku poziciju. Kultura našeg kruga u devetnaestom veku bila je, isto tako ihi još — verbalna kultura. Preferirala je verbalne sisteme; oni su predstavljali sistem odnosa za druge sisteme znakova; oni su se istovremeno razvijali relativno višestranu, obuhvatajući i one oblasti značenja koje po svojoj prirodi nemaju verbalnu osnovu (na primer: čulne percepcije, sfera emocija). U toj kulturi prirodni jezik bio je eksponiran kao jedini precizni instrument saznanja i međuljudske komunikacije. Značenjska vrednost, informativna obuhvatnost, pripisivani su u prvom redu reči. Naročito je pismo, koje je omogućavalo postojanost i prenos informacija, bilo steklo posebno poverenje. Izgleda da je ova činjenica povezana sa jedino sada prisutnom, a opšte primenjivanom, tehnikom prikupljanja, čuvanja i prenošenja informacija — mimo pamćenja — pomoću tehnike zapisivanja i štampe. Ova tehnika omogućavala je »zadržavanje i balsamovanje« jedino verbalno formuliranih iskaza. Možda zato sistemu kulture pripadaju ovi sistemi koji su zasnovani na prirodnom jeziku a nalaze se u opoziciji prema prirodnom poretku u kojem je situirana sfera neverbalnih ponašanja.⁵ Verbalna ponašanja izdvojila su se iz zajednice celokupnih ljudskih ponašanja, podlegla su podmakloj autonomizaciji, dovodeći do oštre podele na verbalnu i neverbalnu sferu. Opozicije reči i slike, konceptualnih

³⁾ Drugačije glavne kriterijume klasifikacije kulture prihvata, na primer, Lewis Mumford (L. Mumford) deleći kulturu s obzirom na stepen razvoja tehnike i vrstu njenog uticaja na kulturu. On izdvaja sledeće kulture: eotehničku, paleotehničku i neotehničku. Videti: *Technika a civilizacija*, prevela Eva Danecka, PWN, Warszawa, 1966, str. 429. S obzirom na dominirajuće informativne tehnike, Mieczysław Porębski (Mječislav Porembski) deli kulture na kulturu pre pisma, kulturu pisma, kulturu štampe i audiovizuelne kulture. Videti: *Pozegnanie z krytyką*, Wyd. Literackie, Krakov, 1966, str. 217—218. Osnova tipologije kulture za Jurijs Lotmana jeste odnos prema znaku i značenju. On izdvaja četiri tipa kulturnih kodova: semantički, sintaktički, asematički i asintaktički, kao i semantičko-sintaktički. Videti: *Stazji po tipologii kultury*, Tartu, 1970, str. 105

⁴⁾ Uporediti: Roman Zimand, „*Dekadentyzm*“ Warszawski, PIW, Warszawa, 1964.

⁵⁾ To je, uostalom, podudarno sa stanovištima nekih savremenih istraživača; na primer: J. Lotman prihvata sledeću operacionálnu definiciju kulture — fundamentalni princip kulture jeste informacija, i to ne nasleđena, nego akumulirana, sačuvana, koju je ljudska zajednica prenela. Videti: *Problèmes de la typologie des cultures*, Information sur les sciences social, 1967, VI — 2/3, str. 29—38.

konstrukcija i čulnih osećaja, razuma i osećanja, kulture i prirode, znače različite oblasti i nivoje ove podele — koja je stekla ili stvorila motivacije duboko ukorenjene u filozofskoj sferi. Otuda je ova podela — ponekad začuđujuća — funkcionisala na očigledan i prirodan način.

Sistemi verbalnog tipa zavladaali su komunikacionom svešću, potisnuli su u drugi plan značenjsku vrednost drugih aspekata antropološke situacije. U okvirima verbalne kulture, neverbalna ponašanja nijednom nisu stekla visoki društveni prestiž, sa njima nisu povezivane značajne informativne funkcije i nije im pridavan visoki značenjski nivo.⁸ Oštra podela aspekata antropološke situacije, njihova hijerarhizacija, »supervrednovanje« verbalne sfere koje je pogodovalo »nedorečenom vrednovanju« neverbalne sfere — to su bitne konture intersemiotičke konfiguracije u kulturi verbalnog tipa. Kriteriji i hijerarhije vrednovanja koje je ona formirala, imaju toliko moćne »kulturne garancije«, tako da su — često nesvesno — tu-maćeni kao univerzalni kanon, prenošeni i ispisivani u kulturni kontekst koji se razlikuje od konteksta verbalnog tipa, prenošeni u promenljivu intersemiotičku konfiguraciju.⁷

U savremenoj kulturi izgleda da sve češće dominiraju sistemi audovizuelnog tipa.⁹ Njihov nastanak i razvoj čvrsto su povezani sa tehničkim pronalascima: fotografskim aparatom, filmskom kamerom, gramofonskom pločom, magnetofonom, itd.⁹ Ovi pronalasci omogućili su primenu novih tehnika »beleženja«, registrovanja različitih aspekata ponašanja ljudi i sveta koji ih okružuje. Oni su označili epohu tehničke reprodukcije.¹⁰ To je omogućilo da se

⁸ Otuda — između ostalog — zanemarivanje istraživanja neverbalne sfere ponašanja, otuda i izvanredan razvoj lingvističkih i literarnohistorijskih istraživanja, kao i prenošenje istraživačkih tehnika sa tog terena na druge oblasti pojava. Uporediti kritiku apstrahovanja uzornog modela ponašanja iz lingvističkih metoda; videti: S. Żółkiewski, *O regułach analizy strukturalnej*, navedeno izdanje, str. 75—76.

⁷ Karakteristična je istorija filmske misli, koja je bogata poređenjima filma sa prirodnim jezikom i sa književnošću.

⁹ M. Forębski koristi formulaciju „audiovizuelna civilizacija“, — videti: *Wstęp do metaktyki*, a takođe i: *Pożegnanie z krytyką*, navedeno izdanje. Autor pripada malobrojnom krugu istraživača koji pojave savremene kulture ne vrednuju prema kriterijumima preuzetim iz kulture verbalnog tipa.

¹⁰ L. Mumford, *Technika a cywilizacja*, navedeno izdanje, str. 208 i sledeće.

¹¹ Na to je skrenuo pažnju već tridesetih godina Valter Benjamin u članku „Umetničko delo u eposi mehaničke reprodukcije“; polemiku sa pojedinim Benjaminovim tezama pokrenuli su poljski autori Aleksan-

nagomilaju, sačuvaju i prenesu samo verbalne informacije; oslobodilo je proces društvene revalorizacije metaverbalnih, a takođe i verbalnih informacija; doprinelo je sagledavanju značenjske uloge neverbalne sfere i otkrića — gotovo nanovo — njene vrednosti u ponašanjima ljudi.

Kultura audovizuelnog tipa vraća svojevrsno »jedinstvo u brojnosti« ljudskih ponašanja, reintegriše različite aspekte antropološke situacije, spaja veštački podeljene verbalne i neverbalne aspekte. Istovremeno, ona dozvoljava da se ova antropološka situacija učvrsti uporedo sa njenim značenjskim kontekstom. Njene tehnike beleženja u izvesnom smislu omogućavaju neposredni kontakt i udeo u »zadržanim« pojavama.

Audovizuelni sistemi formiraju sebi svojstvene načine saznanja i komunikacija. Menjaju i proširuju obim i skalu percepcije.¹¹⁾ Otkrivaju nove elemente, nove napetosti u ponašanjima ljudi, u okolini koja ih okružuje i u njihovim uzajamnim doticajima i relacijama. Obogaćuju saznanja iskustva, umnogostručavaju elemente i obim kolektivnog pamćenja, istovremeno nivelišu i prekoračuju opozicije svojstvene kulturi verbalnog tipa i formiraju sopstvene opozicije.

Izgleda da će u budućnosti, u okvirima kulture audovizuelnog tipa, komunikacionu svest da karakteriše kompleksno sagledavanje antropološke situacije (upravo: audovizuelne). Na vrhu hijerarhije ove intersemiotičke konfiguracije naći će se zatim audovizuelni sistemi; s obzirom na mogućnost da se pomoću njih sagleda celina antropološke situacije, formiraće se kriteriji vrednovanja i sopstvene hijerarhizacije.¹²⁾ Isto-

der Kumor, Danuta Polczewska (Palčevska): *Niektóre problemy społecznej funkcjonowania sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji*, *Kwartalnik Filmowy*, 1965, br. 4, str. 51–56; kategorijom tehničke reprodukcije, fenomenom tehničkog reprodukovanja bavi se A. Kumor u članku „Reprodukcja — oryginał, negatyw artystyczny, pierwo wzor”, u zajedničkom radu *Sztuka — technika — film*, WAI F, Warszawa, 1970, str. 238, — drugi članci koji se nalaze u ovom tomu analiziraju konsekvence tehničkog reprodukovanja u umetnosti; pored toga, ulogom i značajem tehnike u filmu bavi se Alicja Helman u radu *O dziele filmowym*, Wyd. Literackie, Kraków, 1970, naročito str. 63–98.

¹¹⁾ Uporediti, na primer: L. Mumford, *Technika a civilizacija*, navedeno izdanje, naročito str. 281, 286.

¹²⁾ Izgleda da je značajan relativno nov pravac istraživanja prirodnog jezika označavan kao „paralingvistika”, koji se bavi celokupnom informacijom koja prati jezičke iskaze neverbalnog karaktera, — uporediti, na primer: George L. Trager (Zorž L. Tražer) *Paralanguage: A First Approximation*, — videti: *Studies in Linguistics*, 13, 1958, str. 1–12 ili *The Typology of Paralanguage*, 1: *Anthropological Linguistic*, 1961, t. 3, br. 1; raspravu pravca istraživanja i bogatu bibliografiju sadrži članak T. M. Nikolajeva, B. A. Uspenskij, *Lingvistika i paralingvistika* u *Lingvističkim istraži-*

vremeno će sistemi drugog tipa dobiti šansu da se oslobode obaveza stečenih u drugom kulturnom semiotičkom modelu i da tragaju za svojom nezavisnošću i novim specijalizacijama.¹³

Istovremeno, nije isključeno da će se stvoriti skupina audovizuelnih sredstava izražavanja, a to može da bude svojevrsan audovizuelni jezik, »bazičan« za formiranje raznih — tematskih, stilističkih — poruka audovizuelnog tipa, isto kao što su prirodni jezici osnova različitim vrstama pisanih iskaza.

Dominacija znakovnih sistema — »mešanih«, složenih, polisupstancijalnih — čiji je razvoj povezan sa novim tehnikama beleženja i širenja informacija, reintegracija različitih aspekata ljudske situacije povezana sa »dovrednovanjem« neverbalne sfere i prevrednovanjem verbalnih sistema — stvaraju intersemiotičku konfiguraciju u kulturi audovizuelnog tipa.

Prirodni jezik igra posebnu ulogu među semiotičkim sistemima koji sačinjavaju svaku kulturu. Lingvisti, antropolozi priznaju aktivnu ulogu jezika u kulturi. Društveno uslovljeno formiranje jezika bilo je povezano sa procesom čovekovog pređenog puta od konkretnosti do apstrakcije, bilo je povezano sa mogućnošću apstraktnog mišljenja. Ljudsko mišljenje se veoma snažno sjedinilo sa jezikom. »Čovekovo mišljenje podleže trajnom zakonu struktura kojih on nije svestan. Te strukture predstavljaju zamršenu sistematizaciju njegovog sopstvenog jezika koja ne podleže percepciji, — to se vidi dovoljno izrazito kad se bez ustručavanja poredi i izvlači razlika između jezika pojedinih porodica.«¹⁴) Jezik grupe formira njen način opservacije sveta koji je okružuje. »Čak relativno prosti činovi percepcije zavisi su, više nego što pretpostavljamo, od društvenih obrazaca kakve su reči. Ako, na primer, izvlačimo više linija različitog oblika, vidimo da se mogu podeliti na prave, izvijene, krive, cik-cak kategorije, jer su upotrebljeni kriteriji klasifikacije sadržani u jezičkim terminima. Vidimo, ču-

vanjima opšte i slovenske tipologije, Moskva, „Nauka“, 1966, str. 63—74; problem parajezika u okvirima književnog teksta pokreće Lucylla Pączółowska (Lucila Pčolovska): „O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim“, u: Pamiętnik Literacki, 1969, br. 1, str. 139—147.

¹³) Poznate su, na primer, promene slikarstva posle pojave fotografije i filma, — uporediti, između ostalog: M. Porębski, Wstęp do metakrytyki, u *Późegnanie z krytyką*, navedeno izdanje, naročito str. 201 i sledeće, Urszula Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, WAiF, Warszawa, 1965, str. 181.

¹⁴) Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality*, Selected Writings, 1957, str. 252.

jemo, osećamo upravo tako a ne drugačije upravo zato što jezičke navike naše zajednice unapred sadrže preferenciju određenih izbora i interpretacija« (podvukla M. H.).¹⁵⁾

Jezik ne igra samo konceptualnu, pojmovnu ulogu nego i stereotipnu, i na taj način utiče na ljudska ponašanja, formira ih.¹⁶⁾ Različiti jezici, budući da su rezultat stvaranja različitih sredina i uslova, sadrže različite »stilove mišljenja«, različite poglede na svet. U jeziku se odražavaju vodeće vrednosti svake kulture.¹⁷⁾

Jezik grupe određuje njenu zajednicu značenja i predstavlja jedno od njenih najglavnijih sredstava komunikacije i sporazumevanja. Uz to je neminovan uslov za čitanje znakova koji nisu jezički znaci ali zahtevaju lingvističke intervencije koje im daju značenje.¹⁸⁾ Osim toga, prirodni jezik predstavlja »bazu« za formulisanje metajezika poruka ne-lingvističkog tipa.¹⁹⁾

Istovremeno, jezički materijal je osnova za pojedine sisteme znakova — kao, na primer, za literaturu, ili se na različite načine javlja u takvim semiotičkim sistemima kao što je, na primer, sistem znakova pozorišnog spektakla ili filma.

Može se, dakle, reći da je jezik kao univerzalni semiotički sistem, kao važan integralni element kulture, obavljao i obavlja u kulturi više uloga. Sa genetičkog stanovišta razvoj kulture bio je snažno povezan sa formiranjem jezika koji je omogućavao simboličku komunikaciju i u njoj igrao stvarnu ulogu.²⁰⁾ Sa strukturalnog stano-

¹⁵⁾ Edward Sapir, *The Status of Linguistics as a Science*, u: *Selected Writings of Edward Sapir*, Berkeley, 1959. str. 162.

¹⁶⁾ Uporediti: Adam Schaff, *Język i działanie ludzkie*, u: *Szkice z filozofii języka*, KłW, Warszawa, 1967. str. 103—126.

¹⁷⁾ Uporediti, između ostalog, Harry Hoijer, *The Relation of Language to Culture*, u: *Anthropology Today*, Chicago, 1953; Dorothea Lee, *Being and Value in Primitive Culture*, u: *Freedom and Culture*, Prentice-Hall, 1959. str. 89—104.

¹⁸⁾ Na primer: Charles W. Morris, *Mysticism and its Language*, u: *Language An Enquiry into its Meaning and Function*, New York, 1957. str. 80—86.

¹⁹⁾ U tome se slažu predstavnici lingvističke i nelingvističke semiologije — Emile Benveniste: „Semiologie de la langue”, *Semiotica*, I, 2, 1969. str. 130, i Christian Metz, „Au-dela de l’analogie, l’image”, *Communications*, 15, 1970. str. 8.

²⁰⁾ Leslie A. White, *The symbol: The Origin and Basis of Human Behavior*, u: *Readings in Anthropology*, New York—Toronto—London, 1955. str. 303—312.

višta jezik je bio i jeste značajan vodič kroz društvenu stvarnost, on je svojevrsan indeks kulture, tovar iskustava, običaja, znanja, predstavlja kulturni spoj različitih načina ljudskog ponašanja.²¹⁾

Verbalni tip kulture pripisivao je i istovremeno kreirao vodeću ulogu prirodnog jezika u čovekovom životu i u kulturi. Učvrstilo se uverenje — možebiti genetički motivisano a učvršćeno u istorijskom razvoju — o jeziku kao jedinom stvarnom medijatoru odnosa čovek-svet koji omogućava objektivizaciju sveta i same čovekove jedinke.

Pored prirodnog jezika, u kulturi postoji bogata i raznolika neverbalna sfera, koja je postala predmet antropoloških interesovanja. Istraživačima »prvobitnih« kultura, pre nego što su stigli da upoznaju jezike drugih naroda, ta je sfera postala glavni predmet opservacije. Tek su poznavanje i zajednička analiza neverbalne i verbalne sfere omogućavali da se protumače potpuna značenja istraživanih kultura.²²⁾ Zainteresovanost neverbalnom komunikacijom u savremenoj kulturi sigurno je povezana sa iskustvom antropologa. A sa druge strane, veliki uticaj na porast ovih interesovanja vršio je — između ostalih — brz razvoj sredstava za masovno saopštavanje i njihov obim u kulturi dvadesetog veka. Ove tendencije se, uostalom, uzajamno prožimaju. Antropolozima je sasvim jasno kako su daleko odmakla istraživanja društvene veze nove tehnike registrovanja auditivnog i vizuelnog materijala.²³⁾

Novi načini poruka, a među njima i umetnički, izmenili su dotadašnje proporcije reči i znakova drugog tipa. Prvenstveno relativno brz razvoj i »avans« filma i njegov uticaj na one oblasti umetnosti koje su ranije postojale.²⁴⁾ Osim toga, pored radija, munjevit razvoj televizije.²⁵⁾ Istina, proš-

²¹⁾ E. Sapir, *The Status of Linguistics as a Science*, navedeno izdanje; Melville J. Herskovits, *Cultural Anthropology*, New York, 1955; H. Holjer, *The Relation of Language to Culture*, navedeno izdanje.

²²⁾ Uporediti, na primer, Bronislaw Malinowski, *Argonauca Zachodniego Pacyfiku*, PWN, Warszawa, 1967, str. 537—540; R. Benedict, *Wzory kultury*, navedeno izdanje.

²³⁾ Margaret Mid razlikuje u američkoj antropologiji XX veka institucionalnu etapu zasnovanu na opservaciji i naučnu etapu zasnovanu na analizama materijala registrovanih savremenim tehnikama — u: *From Intuition to Analysis in Communication Research*, *Semiotica*, I, 1, 1969, str. 13—25.

²⁴⁾ Arnold Hauzer, *Wiek filmu*, *Przegląd Humanistyczny*, 1958, br. 2.

²⁵⁾ Jerzy Toeplitz, *Film i telewizja w USA*, *WAI F*, 1964, str. 304.

li vek je pomoću razvoja grafičkih tehnika ilustriranih časopisa, ilustracije knjiga, institucije javnih izložbi, započeo postepeni proces društvene revalorizacije vizuelne informacije. Tek su mogućnosti tehničke poligrafije, filma, televizije, u naše doba izazvale »informativnu revoluciju«.²⁶⁾ »Invazija slike«, ubacivanje u kulturu reči slike,²⁷⁾ intenzivno kontaktiranje s ikonosferom, izazvalo je porast uloge vizuelne percepcije. A takođe je, u vezi sa tehničkim mogućnostima ustaljivanja zvuka i njegovoga emitovanja na radiju, filmu, televiziji, otkrivena bogata audijalna sfera (ne samo verbalna), porasla je uloga akustičke percepcije — na šta se obično obraća znatno manje pažnje.

Sve je to — kako izgleda — doprinelo da nam bude jasna komunikaciona uloga neverbalnih sistema u kulturi.²⁸⁾

Neverbalna sfera višestruko je složena i veoma raznorodna. Pokušaji koji idu u pravcu rekonstrukcije sistema posebno su komplikovani. U igru ulaze različiti kriteriji diferenciranja znakova, kao i podele koje se ukrštaju. Osim toga, javlja se mogućnost »učesća« znakova u nekoliko sistema: jedan isti znak (u supstancijalnom smislu) može imati različita značenja u zavisnosti od sistemskog odnosa. Drugačije govoreći: može doći do supstancijalne identičnosti znakova u dva različita sistema pri istovremenoj funkcionalnoj različitosti. Vrednost znakova određuje mesto u sistemu. Nema nadsistemskih znakova.²⁹⁾ Među

²⁶⁾ M. Prębski. *Pozegnante z krytyką*, navedeno izdanje, str. 17.

²⁷⁾ Uporediti: Kazimierz Żygulski, *Obraz i slowo w kulturze masowej*, *Kultura i Społeczeństwo*, 1963, br. 2, str. 21—36.

²⁸⁾ „Verbalni i vizuelni jezici podjednako obični i podjednako fundamentalni za sve civilizacije sveta” — piše Ruth Nanda Anshen, *Language as Communication*, u: *Language: An Enquiry into its Meaning and Function*, navedeno izdanje, str. 355; „dvostruko vrednovanje” neverbalne sfere izrazito je u ovom stanovištu; iz zanemarenosti istraživanja neverbalne komunikacije proističe, na primer, stanovište Ruša (Ruscha) i Kisa (Keesa), koji svoju pažnju koncentrišu na ikonosferu, iako smatraju da tek povezivanje verbalnih i neverbalnih sfera stvara stvarnu celinu — u: *Nonverbal Communication*, Berkley, 1956; slično stanovište iznosi i Mec (Metz) u knjizi posvećenoj vizuelnim porukama; izgleda da prihvata pretpostavku o neminovnosti nadoknade nedostataka u toj oblasti, iako smatra da podela na verbalne i neverbalne sisteme predstavlja veliko uprošćavanje i gubi iz vida „mešane tekstove” — u: „Au-delà de l'analogie, l'image”, navedeno izdanje. Izgleda da istraživanja znakovnih sistema prolaze sopstveni put evolucije, od istraživanja verbalnih sistema, preko istraživanja neverbalnih sistema, do istraživanja sistema audiovizuelnog tipa u budućnosti.

²⁹⁾ Uporediti: Emil Benveniste, *Sémiologie de la langue*, *Sémiotica*, I, 1, 1969, str. 10.

karakterističnim crtama neverbalnih semiotičkih sistema skreće se pre svega pažnja na njihovu plastičnost i ekonomičnost u poređenju sa prirodnim jezikom; takođe, ne treba obraćati pažnju na njihovu konkretnost i adekvatnost. U okviru relacije između verbalnog jezika i različitih tipova neverbalnih sistema, izgleda da je bitna mogućnost da ovi poslednji ne obavljaju samo ilustrativnu funkciju nego i funkciju »stvarne argumentacije«. ³⁰⁾ Tako, dakle, s ideološkog stanovišta, neverbalnim sistemima pripisuje se uloga verifikatora autentičnosti verbalnog jezika. U slučaju takozvanih tehničkih umetnosti — fotografije, radija, filma, televizije — najjače dolazi do izražaja problem garantije autoriteta realnosti. Treba, takođe, naglasiti da je ovde uvek reč o šansi a ne o neodvojivoj, neminovnoj osobini. ³¹⁾ Neverbalna sfera se ne nalazi isključivo u prirodnom poretku. Ljudska ponašanja sa kinetičkog stanovišta imaju kulturnu osnovu. Čak smeh i plač, iako su svojstveni svim ljudima, veoma su duboko kulturno ukorenjeni i imaju izdiferenciran kontekst prilikom nastanka i »demonstriranja«. I kao što antropološki materijali pokazuju, treba priznavati pravila neophodna za njihovo ispravno dešifrovanje. ³²⁾

Analize koje se odnose na informativne vrednosti pokreta ljudskog tela, na gestove, ³³⁾ i na kulturnu semantiku, ³⁴⁾ ukazuju na to da i ljudska ponašanja, smatrana nekad kao »providna« za značenje, kao prirodna, kao aspekti vremena i prostora ovih ponašanja, pripadaju skupini kulturnih ponašanja, njihovo razumevanje se zasniva na dešifrovanju kodova.

Slično su crtež, slikarstvo, skulptura, fotografija smatrani analognim u odnosu na stvari koje su predstavljali. Problematika izbora vizuelnih poruka ispunjivala se na neanaliziranoj, očiglednoj, sličnosti koja je smatrana magičnom srodnošću. Međutim, u poslednjim istraživanjima ta sličnost je smatrana samo kao jedan od bitnih

³⁰⁾ Jurgen Reusch, Weldon Kees, *Nonverbal Communication. Notes on the Visual Perception of Human Relation*, Berkeley, 1956.

³¹⁾ André Basin, *Film i rzeczywistość*, preveo Boleslav Mihalek, WAI F, Warszawa, 1963; Rolan Barthes, „Rhétorique de l'image”, *Communications*, IV, 1964.

³²⁾ Weston La Barre, *The Cultural Basis of Emotions and Gestures*, *Journal of Personality*, 16, 1947, str. 49—68 i *Paralinguistics Kinesics, and Cultural Anthropology*, u: *Approaches to semiotic*, by T. A. Sebeok, A. S. Hayes, M. C. Bateson, London — The Hague—Paris, 1960, str. 191—220.

³³⁾ Ray L. Birdwhistell, *Introduction to Kinesics. An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*, Washington, 1952.

³⁴⁾ Edward T. Hall, *The Silent Language*, Njujork, 1959.

aspekata vizuelnih znakova.³⁵⁾ Vizuelna poruka ne mora biti analogna baš u tom smislu. Na primer, nefigurativne slike, vizuelni Persovi (Pairce) indeksi. A što je najznačajnije, sama analogija povezuje se sa kvantitativnim (nivoi, stepenovanje) i kvalitativnim podelama (kulturalnog karaktera). Sama sličnost je po sebi skupina sistema, i istovremeno sama stvara sisteme.³⁶⁾ Ako vizuelni znak ima neka svojstva zajednička sa stvari koju predstavlja, onda to zajedničko se ne odnosi na nju samu nego na model društvene percepcije te stvari. Ikonički znak predstavlja model relacije između pojava, stvari i vizuelnih fenomena — homologan modelu perceptivnih relacija, koji stvaraju primoci prilikom saznavanja i koji se nalazi u njihovom »pamćenju« date stvari-predmeta. Zatim, ikonični znaci ne reprodukuju samu stvar nego određene uslove njene percepcije prema određenim kodovima saznanja i ustaljuju ovu percepciju prema grafičkim konvencijama.³⁷⁾ Analognost može biti drugačije shvaćena: kao binarni sistem (da—ne) povezan sa dekompozicijom poruke ili s izdvajanjem direktnih elemenata, ili kao analogni model (manje—više) povezan sa nivoima, stepenima. Uistinu u konačnim sistemima, više nego u prirodnom jeziku, prevladuju fakultativni uslovi i suprasegmentne veze; njihova spoznaja bila bi nemoguća kad bi se priznalo odsustvo kodifikacije.³⁸⁾ Kao što se može videti, vizualne činjenice se u novim istraživanjima prihvataju kao fenomeni komunikacije iako nemaju lingvistički karakter.

Na semiotičku vrednost rezultata mnogih čovekovih ponašanja koji se lociraju u neverbalnoj sferi, skreće se pažnja u brojnim radovima — među kojima se mogu, na primer, naći pokušaji rekonstrukcije sistema mode, kulinarnstva, muzike ili arhitekture.

Sistem znakova je zajednička osobina verbalne i neverbalne sfere. Sa metodološkog aspekta koji je, na jednoj strani, povezan sa prirodnim jezikom, a na drugoj, sa drugim semiotičkim sistemima, ističu se — očigledno uprošćeno — dva stanovišta. Jedno prihvata verbalni jezik kao sistem koji je polazna tačka i tačka poređenja

³⁵⁾ Communications, 15, 1970, tom posvećen ispitivanjima poruka vizuelnog tipa.

³⁶⁾ Ch. Metz, „Au-delà de l'analogie, de l'image", navedeno izdanje: Umberto Eco, *Sémiologie des messages visuels*, Communications, 15, 1970, str. 11—51.

³⁷⁾ U. Eco, *ibid.*, str. 16—21.

³⁸⁾ U. Eco, *ibid.*, str. 25.

u istraživanjima drugih semiotičkih sistema.³⁹⁾ Drugo nalazi polaznu tačku izvan jezika kao znakovnog sistema, postulirajući traganje za pokušajima novih gledanja na sam jezik.⁴⁰⁾ Teško je sagledati u kojem je stepenu ovo prvo stanovište rezultat sazrelih istraživačkih dostignuća u oblasti teorije i metodologije jezika, a u kojem konsenzus prihvatanja vodeće glavne uloge prirodnog jezika u čovekovom životu i u kulturi. Takođe je teško sada reći koliko ovo drugo stanovište proizlazi iz uverenja o dostignuću teorijskog i metodološkog »plafona« u oblasti dosadašnjih istraživanja jezika, a koliko je povezano sa priznanjem komunikativne i kulturne uloge neverbalnoj sferi. Međutim, jasnije izgleda »kulturalno zaleđe« onih stanovišta kod kojih je prvo stanovište uslovljeno verbalnim semiotičkim modelom, a drugo je posledica — svesna ili nesvesna — pokušaja njegovog prekoračenja. Istovremeno, izgleda da oba ova stanovišta mogu svoju motivaciju i potvrdu naći u odnosu prema drugim relacijama koje se javljaju između verbalne i neverbalne sfere. Izgleda da podela relacija na verbalne i neverbalne sfere ne iscrpljuje oba ova metodološka stanovišta.

Među različitim relacijama na kojima se, u okviru kulture, javljaju jezički i nejezički sistemi, mogu se, sa određenog stanovišta, razlikovati tri osnovna tipa: tip izdvojenosti, tip promenljivosti i tip praćenja. Kriterij izdvajanja ovih tipova relacija sfere ljudske aktivnosti i iskustva sa kojima su odgovarajući sistemi povezani: čija iskustva koriste i čija ponašanja modeliraju; sa drugog stanovišta to su značenjsko-izražajne mogućnosti sistema.⁴¹⁾ Podvojenost sistema proizlazi iz povezanosti sa promenljivim oblastima ljudske aktivnosti i iskustva, povezuje se sa promenljivim značenjsko-izražajnim mogućnostima. Promenljivost je — obrnuto — moguća kod približavanja oblasti ljudske aktiv-

³⁹⁾ Uporediti: E. Benveniste, *Sémiologie de la langue*, *Sémiotica*, I, 1, 1969, str. 1—12 i I, 2, 1960, str. 127—135.

⁴⁰⁾ C. Todorov, *Perspectives sémiologiques*, *Communications*, VII, 1966.

⁴¹⁾ Ono se približava domenu važnosti (domain validity) Benveniste, u odnosu na element koji karakteriše znakovne sisteme pored načina delovanja na primarca, u odnosu na prirodu i broj znakova i u odnosu na funkcionisanje sistema — u: *Sémiologie de la langue*, navedeno izdanje, str. 87; autor u drugom delu rada precizira prirodu i mogućnosti relacije između semiotičkih sistema — nezavisno od ranije napomenutih aspekata koji karakterišu sisteme. To su: *relation d'engendrement* — priroda „rođenih“ sistema je sekundarna, u velikom stepenu oslanja se na svojstva „rođenog“ sistema, ali obavlja specifičnu funkciju — na primer: normalna azbuka — Brajeva azbuka, govorni jezik — jezik logike, obično pismo — stenografsko pismo; *relation d'homologie* — oslanja se na uzajamne

nosti i iskustva i značenjsko-izražajnih mogućnosti određenih sistema, što dozvoljava da se formulišu »promenljiva« saopštenja pomoću znakova i jednog i drugog sistema. Relacija praćenja ima mesta u slučaju kad se oblasti ljudske aktivnosti i iskustva kao i značenjsko-izražajne mogućnosti određenog sistema dopunjavaju. Unutar tog tipa relacija može da dođe do uzajamnog potiskivanja sistema ili do njihovog integrisanja, formiranja novih komplementarnih celina.

Smatram da između dva različita semiotička sistema — gotovo uvek — može da dođe do pojave sva tri tipa relacije, očigledno različitog stepena važnosti i u različitim proporcijama.

Pogledajmo поближе relacije koje se javljaju između znakovnih sistema verbalne i neverbalne sfere uzetih kao primer. Neka to, s jedne strane, budu znaci prirodnog jezika i literarni znaci koji su na njima zasnovani. Međutim, neka to, sa druge strane, budu znaci pokreta ljudskog tela kao »osnovni« znaci neverbalnih ponašanja kao i umetnički znaci koji su rezultat ljudskih neverbalnih ponašanja (na primer: ples).

Znaci prirodnog jezika i znaci pokreta ljudskog tela (mimika, gestovi). Jezički sistem obuhvata veoma veliku oblast ljudskih iskustava; formirao je veoma bogati broj značenjsko-izražajnih mogućnosti; u velikom stepenu je nezavisan u odnosu na znake pokreta ljudskog tela. Postoji, međutim, kod ovih sistema izvesna zajednička sfera, koja omogućava da znaci jednog sistema zamenjuju znake drugog sistema. Osim toga, svaki monološki ili dijaloški iskaz prate informativni nejezički elementi. Smatra se čak da ne mogu a da se uopšte ne pojavljuju, da kompleksna vizuelno-akustička veza funkcioniše u svakom činu čovekove komunikacije.⁴⁵⁾ Posledica ove relacije praćenja, kad se znaci raznih sistema uzajamno dopunjavaju, jeste nastanak novih komplementarnih celina. Takvu komplementarnost trenutno koristi film, koji od znakova prirodnog jezika i znakova pokreta čovekovog tela gradi svoje označavajuće.

odnose između fragmenata dva semiotička sistema (pri tom, prema autoru ta relacija ne može se unapred odrediti, jednostavno ona se stvara), — priroda ove relacije može biti različita: intuitivna ili intelektualna, supstancijalna ili strukturalna, pojmovna ili stilska; *relation d'interprétance* — javlja se kod interpretativnih sistema (interprétant) i sistema koji postavljaju zahteve, koji su interpretirani (interprété). Prema autoru jezik je sistem koji može da interpretira sve jezičke sisteme. Nijedan drugi sistem ne raspolaze takvim mogućnostima. U: *Sémiologie de la langue*, navedeno izdanje, str. 130—131.

⁴⁵⁾ Uporediti: Thomas A. Sebeok, *Coding in the Evolution of Signalling Behavior*, Behavioral Science, 4, 1967.

Znaci prirodnog jezika i umetnički znaci koji su rezultat ljudskih neverbalnih ponašanja (vizuelni, zvučni). Relacija izdvojenosti zauzima u ovom slučaju dosta značajno mesto, naročito s obzirom na promenljive izražajno-značenjske mogućnosti. Promenljivost je moguća samo u posebnom smislu, kada sa jedne strane u igru ulazi »umetnički način« organizovanja iskaza, a sa druge — »obični«. Poruka na prirodnom jeziku »prevedena« na iskaz umetničkog tipa, imaće ovu »umetničku poruku«, a umetnička poruka zamenjena jezičkim iskazom, biće osiromašena za umetničku informaciju. Relacije praćenja su česta pojava u razmatranim sistemima. Zajedničko pojavljivanje, na primer, znakova prirodnog jezika i klasičnih znakova⁴³⁾ može dobiti različite stepene integracije, počev od toga da jezički znaci prate likovne poruke na principu »enklava«⁴⁴⁾ ili ilustracije u knjizi, pa do moguće komplementarnosti znakova oba sistema u okvirima jedne poruke.⁴⁵⁾

Književni znaci i znaci pokreta ljudskog tela. Izgleda da će ovi sistemi u velikom stepenu ostati u izolovanom odnosu. Sfera zajedništva ovde se formira samo posredno. Književnost u okviru svojih iskaza uključuje neverbalna ponašanja i na taj način nesumnjivo modelira ljudska nejezička ponašanja. Relacija praćenja ima mesta u slučaju pozorišnog spektakla. Ovde »književni iskaz« i kinetičke znake povezuje ličnost glumca.⁴⁶⁾ Ova komplementarnost predstavlja jedan podsistem unutar skupine znakova pozorišnog spektakla.⁴⁷⁾ Osim toga već sam tekst dramskog dela na izvestan način implicira neverbalna ponašanja izvršioca.⁴⁸⁾

Književni znaci i umetnički znaci koji su rezultat neverbalnih ljudskih ponašanja. I ovde se javlja odnos odvojenosti, jer je literatura u okviru problematike univerzalniji sistem od igre, muzike ili plastike. Slično tome i prostor zajedništva ne izgleda da će biti veći i značajniji. Povezuje se, uz to, sa šansom relativno pune

⁴³⁾ Uporediti: Andrzej Banach, *Pismo i obraz*, Wyd. Literackie, Krakov, 1966, str. 259.

⁴⁴⁾ Mieczysław Wallis, *Sztuka średniowieczna jako język*, *Studia Estetyczne*, t. 2, 1965, str. 27—30.

⁴⁵⁾ R. Barthes, „Rhétorique de l'image“ navedeno izdanje.

⁴⁶⁾ Uporediti: Tadeusz Kowzan, *Znak w teatrze*, *Dialog* 1969, br. 3, str. 88—104.

⁴⁷⁾ Uporediti: Jolanta Brach, *O znakach literackich i znakach teatralnych*, *Studia Estetyczne*, t. 2, 1965, str. 243—260.

⁴⁸⁾ Uporediti: Maria Renata Mayenowa, *Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym* *Pamiętnik Literacki*, 1964, br. 2 str. 419—428.

promenljivosti s obzirom na zajednički umetnički način organizovanja iskaza.

Relacije praćenja ovde su suviše česte i raznovrsne. Dosta je da se navede vokalistika,⁴⁹⁾ opera ili književne radio-audicije.⁵⁰⁾ Ove relacije praćenja često vode ka svojevrsnoj komplementarnosti stvarajući »složena saopštenja«.⁵¹⁾

Iz razmatranja relacija između izabranih semiotičkih sistema proizlazi da su se svi ranije izdvojeni tipovi relacija pojavili u odnosu na razmatrane sisteme, iako su u pojedinačnim slučajevima ove relacije kvantitativno i kvalitativno izdiferencirane. Izgleda naročito značajna činjenica postojanja kako relacije odvojenosti i različitosti tako i prateće relacije tih istih sistema. Prateće relacije koje su imale mesta u slučaju spojenih sistema, povezane su sa nastankom komplementarnih znakova i mešovityh iskaza, što, istovremeno, može da dovede do formiranja mešovityh sistema. Ovi poslednji mogu se sastojati ne samo od pratećih znakova različitih sistema, nego mogu stvarati nove integrisane celine. Na taj način su se — kako izgleda — formirali znaci savremenog filma.

Konsekventno postavljeno pitanje međusistemskih relacija promenljivosti i odvojenosti dovodi do pitanja prevodivosti sistema, izdvojenosti onoga što je prevodivo od onoga što je neprevodivo, dovodi do uslova i pravila, do mogućnosti, do ograničenja, do neminovnosti koje se odnose na intersemiotički prevod.⁵²⁾

Intersemiotički prevod shvatam kao prevođenje značenja komunikata formulisanog u jednom semiotičkom sistemu na takav način da bi se, zahvaljujući izboru najadekvatnijih znakova iz drugog znakovnog sistema i njihovih najadekvatnijih kombinacija, dobilo saopštenje čija će značenja biti podudarna sa značenjima prevedenog iskaza. U odnosu na dva izabrana znakovna sistema, među kojima bitno mesto zauzima relacija promenljivosti, teorijski se mogu — s obzirom na mogućnosti prevoda — izdvojiti tri nivoa. Nivo označavajućeg koji odlučuje

⁴⁹⁾ G. Herzog, *Drum Signalling in a West African Tribe*, Word, t. 1, 1945, str. 217—238.

⁵⁰⁾ Józef Mayen, *Radio a literatura*, Wiedza Powszechna, Warszawa, 1965, str. 320.

⁵¹⁾ Abraham Moles, *Složnie Soobščenia i strukturnaja estetika*, u: *Teorija informacii i estetičeskoe vosprijatije*, Moskva, 1966.

⁵²⁾ Roman Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, u: *On Translation*, 1959.

o supstancijalnoj promenljivosti ovih sistema i koji je neprevodiv. Nivo relacije označavajuće-označeno sa supstancijalno-značenjskog aspekta gde su značenja pre implicirana pomoću označavajućeg i, ako se tako može reći, »bliže« označavajućem koje je samo delimično prevodivo. Nivo relacije označavajuće-označeno sa značenjsko-kulturnog stanovišta gde su značenja posredno povezana s označavajućim i, ako se tako može reći, »bliža« označenom koje je teorijski prevodivo. Konstrukcija ova tri nivoa približava nas odgovoru na pitanje: kakva nas sfera unutar svakog znakovnog sistema povezuje sa problemom intersemiotičkog prevoda. Istovremeno, ona određuje prostor u okviru kojeg se mogu tražiti uslovi za intersemiotički prevod među različitim znakovnim sistemima.

Svi semiotički sistemi koji funkcionišu u kulturi, autonomno ili u izvesnom smislu specijalizovano, stvaraju određenu konfiguraciju. Mogu se locirati na svojevrsnoj »intersemiotičkoj mapi«, na kojoj će, s obzirom na mogućnosti prevoda, neke od njih biti »bliže«, druge »dalje«. Kriterijum ove sistematizacije isti je kao i u slučaju izdvajanja tipova relacije: sfere aktivnosti i sfere ljudskih iskustava na koje se određeni sistemi pozivaju, o kojima govore, čija ponašanja modeliraju. I ukoliko bude veći obim zajedničke sfere ljudskih iskustava između dva sistema, utoliko će, očigledno, biti veća njihova zajednica značenja, a i teorijska mogućnost njihovog uzajamnog prevođenja. Prema tome, neminovan uslov međusobnog prevođenja dva sistema jeste određeni prostor njihove podudarnosti: na značenjsko-kulturnom nivou.

Drugi kriterijum sistematizacije na intersemiotičkoj mapi izgleda da su značenjsko-izražajne mogućnosti znakovnih sistema, ili način na koji se prema ovoj zajedničkoj sferi odnose ljudska iskustva. Sa tog stanovišta dolazi u obzir i ono što određeni sistemi mogu da prenose, kao i ono što moraju da prenose. A znakovni sistemi, razlikuju se međusobno pre svega po tome šta moraju da prenose.⁵³⁾ Tako, dakle, pogodan uslov intersemiotičkoga prevoda biće određena podudarnost izabranih sistema u sferi onoga što moraju da prenose. Ovaj uslov, takođe, u izvesnoj meri dopire do supstancijalno-značenjskog nivoa.

Još jedna druga skupina kriterija odnosi se na unutarnju konstrukciju znakovnih sistema i principe njihovog funkcionisanja. Ukoliko je veći obim adekvatnosti između dva sistema, utoliko su — sa tog stanovišta — veće šanse za intersemiotički prevod.

⁵³⁾ Ibid., str. 236.

Prema tome, ukoliko dva sistema budu bliža s obzirom na navedene kriterije na intersemiotičkoj mapi, utoliko će biti potpuniji uslovi koji pogoduju intersemiotičkom prevodu; a time su i njegove šanse veće.

Sa tog stanovišta, »umetnički« intersemiotički prevodi koji se u govornom jeziku nazivaju takozvanim adaptacijama, predstavljaju bogat i interesantan materijal.³⁴⁾

Problem međusistemskih pratećih relacija, konsekventno razvijan, dovodi do pitanja srodnosti znakovnih sistema, do pitanja povezanosti unutar pratećih relacija i njihovih principa, uzajamnih odnosa pratećih elemenata i sistema iz kojih se izvode, nastanka novih znakovnih vrednosti.

Problem srodnosti semiotičkih sistema pretpostavlja mogućnost da se njim obuhvati širi obim ljudskih aktivnosti i iskustava, da se u široj razmeri sagleda antropološka situacija zahvaljujući povezanim, »zajedničkim snagama«. Pored toga, on se, putem povezivanja pojedinih repertoara mogućnosti svakih od njih, povezuje i sa bogatijom skupinom značenjsko-izražajnih mogućnosti sa kojom ovi sistemi raspolažu. I u jednom i u drugom slučaju stvarala bi se teorijska šansa prenošenja potpunijih značenja. Ukoliko bi bio viši stepen sličnosti datih znakovnih sistema utoliko bi bila veća verovatnoća pojavljivanja pratećih relacija među njima i utoliko bi bila veća šansa nastanka mešovitih iskaza različitih vidova — pod-tipova pratećih relacija.

Promene međusistemskih pratećih relacija određuje — po mom mišljenju — stepen integrisanosti elemenata koji se zajednički javljaju kao i vrste ove integracije. Stepem integracije određuje autonomiju; naime, ili elementi koji se zajednički javljaju čuvaju u okvirima autonomnih veza tu autonomiju ili se unutar njih sjedinjuju stvarajući nove kvalitete. Vrste integracije određuju učešće povezanih elemenata koji se zajedno javljaju u vezama kao i principe tog učešća.

Ako se uzmu u obzir samo ova dva aspekta i ako se na jednu stranu postave stepeni integrisanja (od nedostatka integracije, kroz delimičnu integraciju, do potpune integracije), a na drugu vrste integracije (na principu istog reda, podređenosti, nadređenosti), onda svaka tačka teorijski može menjati mesta, stvarajući na taj način »mrežu« promena pratećih relacija. I kao što su dva izabrana sistema istovremeno ostali u rela-

³⁴⁾ Zbigniew Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru.*

cijama odvojenosti, promenljivosti i praćenja, tako se između dva sistema koji se nalaze u pratećoj relaciji mogu istovremeno javiti različite promene ove relacije.

Elementi različitih sistema koji se u izjavi zajedno javljaju i koji sadrže izvestan stepen integracije, utiču jedan na drugi. Na primer: uvođenje zvuka u film obogatilo je filmske poruke različitih audijalnih elemenata. Posle izvesnog vremena njihovo zajedničko javljanje u porukama izazvalo je bitne promene vizuelne strane filma. Proces »prilagođavanja« muzike drugim foničkim elementima u filmu, omogućio je tendenciju ka integraciji auditivne i vizuelne sfere filma.⁵⁵⁾ Primer uzajamnih uticaja pratećih elemenata, povezanih ne samo međusobno nego i sa znakovnim sistemima iz kojih se izvode, jeste nastanak konkretne muzike u okviru filma.⁵⁶⁾

Ovi uzajamni uticaji elemenata koji se zajednički javljaju u okviru prateće relacije mogu se u istorijskoj perspektivi odrediti kao prolaznost složenih umetničkih komunikata čiji je simptom ili potpuno »raspadanje« sastavnih elemenata ili potpuna podređenost jednih sastavnih delova drugim.⁵⁷⁾ Ova istorijska prolaznost složenih umetničkih komunikata ističe dinamički karakter postojanja elemenata različitih sistema u pratećim relacijama. Međutim, njihovi nagoveštaji simptomi ni u kojem slučaju ne iscrpljuju sve mogućnosti koje se ogledaju u promenama savremene filmske poruke i procesa formiranja različitih televizijskih iskaza.

Signalizirani intersemiotički procesi, iako se izdvajaju u relativno autonomne nizove, odigravaju se u okvirima kulture koja ih uslovljava, koja, istovremeno, zahvaljujući — između ostalog — njima, ima dinamički karakter i šansu da se menja.

(Sa poljskog preveli

MIROSLAVA I RADOSLAV ĐOKIĆ)

⁵⁵⁾ Alicja Helman, *Rola muzyki w filmie*, WAI F, Warszawa, 1964.

⁵⁶⁾ *Ibid.*, str. 91—92.

⁵⁷⁾ A. Moles, navedeni rad, str. 275. Pravci promena koji su tamo signalizirani uzimaju u obzir razne aspekte razmatranih pojava i jednostavno su nepotpuni: prvi aspekt odnosi se na stepen integrisanih elemenata u povezanosti koji se istovremeno javljaju, drugi aspekt govori o jednom elementu koji je integrisan.

MILAN RANKOVIĆ

DILEME KULTURNE POLITIKE

Iako ne sasvim adekvatna, sintagma »kulturalna politika« je već uhodana u značenju politike u oblasti kulture. Strožiji kritičar lako uočava da se nedovoljna adekvatnost ove sintagme krije u tome što ona omogućuje veliko kolebanje značenja: atribut »kulturalna« ne odnosi se na politiku, koja bi bila kulturalna ili nekulturalna, već na sam objekat politike, kulturu kao oblast u kojoj može biti vođena određena politika. Međutim, ova sintagma logički dopušta i prvo značenje.

Kultura može biti objekat organizovane brige društva, intervencije određenih državnih organa, društvenopolitičkih organizacija; ta aktivnost može biti efikasna, manje efikasna ili neefikasna za razvitak kulture. U tom smislu, oslanjajući se na činjenicu da je ova sintagma prihvaćena u jezičkoj praksi, ja je i upotrebljavam, uz punu svest o njenoj nepreciznosti.

OD KRITIKE ETATISTIČKOG KONCEPTA KULTURNE POLITIKE DO KRITIKE SVAKE KULTURNE POLITIKE

U diskusijama o našoj kulturnoj politici posljednjih godina bila su česta negativna određenja prema kulturnoj politici kao funkciji države, kao komponenti administrativno-birokratskog sistema. Pri tom se i sam pojam kulturne politike u mnogim od tih diskusija shvatao isključivo požorativno: svaka kulturalna politika je posmatrana kao aktivnost u okviru koje neko ko je obično van sfere kulture — manipuliše kulturom, često u skladu sa vankulturnim interesima. Međutim, nosioci ovakvih shvatanja gubili su iz vida da kulturalna politika može da postoji i kao društvena briga o kulturi, koja može da bude institucionalizovana, obavljena kroz delatnost državnih organa, a može da se realizuje i neposrednije, kroz različite oblike samoupravnih odnosa.

Javljale su se i ideje o suvišnosti bilo kakve kulturne politike. Svaka delatnost te vrste tu-maćena je kao skup veštačkih regulativa koji sputavaju živi tok kulturnog stvaralaštva. Kulturna politika je predstavljana kao cenzor kulture, a ne kao njen stimulator. Njoj se nameće jedino funkcija zaštite društva od idejnih negativnosti koje mogu nastati u sferi kulture, a ne priznaje joj se konstruktivna funkcija obezbeđivanja uslova za razvoj kulture.

Ova odbojnost čak i prema samoj sintagmi »kulturna politika« ima i svoju objektivnu osnovu: ona se najčešće zasniva na isticanju već očevidne kratkovidosti takozvane »vatrogasne« kulturne politike, koja ne brine suštinski o kulturi sve dok se u njoj ne javi neko ideološko »zastranjenje«. Iako se alarm takvog naglašenog i brzopletog ideološkog kulturnog angažmana uvek pravda brigom o kulturi, njegov trenutni plamen ukazuje na njegovu kulturnu ispraznost: iza mnogih kampanja te vrste, vrlo brzo se uspostavljao mir ravnodušnosti, a skučenost svakodnevnog prakticizma ostavljala je po strani mnoge bitne probleme koji su se gomilali. U tom kontekstu su oni kojima je smetao bilo kakav društveni uvid u sferu kulturnih delatnosti kojima su se bavili, nastojali da svaku moguću kulturnu politiku u socijalističkom društvu identifikuju sa takvom kratkovidom i brzopletom kulturnom politikom. Tada je olako izvlačen ishitreni zaključak da kulturi nije potrebna nikakva kulturna politika.

Međutim, u društvenoistorijskom trenutku u kome još uvek nije dovoljno razvijena kulturna politika samoupravnog društva, — a već se s pravom naglašeno dezavuiše državnoadministrativna kulturna politika, — javlja se prazan prostor u društvenim odnosima u okviru koga odsustvo bilo kakve kulturne politike može u praksi da bude jednako odsustvu brige o kulturi.

Danas je već nesumnjivo da briga za kulturu predstavlja *pravo svakog člana društvene zajednice*, a ne samo kulturnih radnika. Nekada žučno diskutovana, parola »Kultura — kulturnim radnicima« mogla je biti privlačna za jedan broj kulturnih radnika u situaciji u kojoj je kulturna politika češće bila definisana u političko-ideološkoj sferi, koja se u administrativnom sistemu pojavljivala kao nad-kulturna sfera odlučivanja o kulturi. Međutim, pristalice ove parole tražili su za sebe isto ono pravo *parcijalno lociranog odlučivanja o kulturi* koje su osporavali političarima. I jedno i drugo rešenje predstavlja prisvajanje dela tuđih prava: prava najširih slojeva radnih ljudi kojima je kultura

namenjena i čiji rad i kulturne potrebe uslovljavaju egzistenciju kulture u društvu.

Kulturna politika trebalo bi da teži što efikasnijoj, naučno zasnovanoj brizi o osnovnim društvenim problemima kulture. Postojanje kulturne politike ne mora po definiciji podrazumevati da kulturu određuje, usmerava i vodi neko ko je van nje. Kulturna politika trebalo bi da se konstituiše kao funkcija samoupravnih društvenih odnosa, što podrazumeva jednako pravo učešća u kreiranju kulturne politike svih onih koji stvaraju kulturu i svih onih koji je doživljavaju.

KULTURNA POLITIKA ILI SPONTANITET RAZVITKA KULTURE?

Uspešno usmeravanje razvitka kulture očevidno mora biti društveno organizovano. Teorija o spontanitetu razvitka kulture prema kojoj se kultura sama po sebi rascvetava u pogodnim socijalnim uslovima, u praksi se svodi na prepuštanje kulture njoj samoj. I u pogodnim socijalnim uslovima neophodna je precizno organizovana kulturna akcija da bi se realizovalo bit nije unapređenje kulture. Izvesni, ponekad i značajni rezultati u oblasti kulturnog stvaralaštva mogu biti ostvareni i bez organizovane društvene akcije. Međutim, to su rezultati akcije talentovanih i energičnih pojedinaca, koji mogu biti izuzetno značajni, ali na čija se pleća ne sme svaliti ukupni rast kulture u jednoj socijalnoj sredini za koju položaj i uspon kulture predstavlja legitimaciju humanističke usmerenosti.

U tom smislu bih samoupravnu kulturnu politiku odredio kao skup društvenih akcija i tendencija koje na organizovani način stimulišu i usmeravaju razvitak kulture na bazi opštih humanističkih principa u smislu slobodnog stvaranja i kulturno adekvatnog širenja autentičnih kulturnih vrednosti u krugu svih pripadnika društvene zajednice.

Ta organizovana akcija mora biti zasnovana i na razvijenoj teoriji kulture. Bez kompleksnog koncepta kulture nema efikasne kulturne akcije. Osnovni smisao kulturne akcije mora biti dvojak: stimulišati stvaranje i kulturno adekvatan prijem stvorenog.

Stvaralaštvo se stimuliše najpre — doslednim obezbeđivanjem slobode stvaralaštva, povoljnom kulturnom i socijalnopolitičkom klimom, pa tek zatim materijalnim uslovima. Time se ne potcenjuje značaj materijalnih uslova, već se osporava apsolutizovanje njihove uloge. Istorija pruža primere bogatih a nekulturnih društava: fa-

šistička Nemačka opljačkala je gotovo čitavu Evropu u toku drugog svetskog rata, ali nije nikad mogla ni da se približi njenom kulturnom nivou u sferi humanističkog stvaralaštva. Duhovno divljaštvo ostvareno na ekonomskoj osnovi koja ima visoki industrijskotehnički nivo — to je trajna i tragična, preskupo plaćena opomena.

Međutim, i kad je u pitanju stimulisanje kulturnog stvaralaštva, nijedna kulturna politika ne može da predvidi i programira pojavu talenata. Ipak, uspešna kulturna politika ne mora da bude nemoćna u odnosu na sve dimenzije toga pitanja: ona može da obezbedi adekvatne uslove za razvitak talenata, ako se i kada se oni pojave. Ako to čini dugotrajno i sistematski, kulturna politika u izvesnom smislu utiče i na pojavu talenata, jer se pokazalo da se talenti u većoj meri javljaju u sredinama u kojima su dobro prihvatani, nego u sredinama u kojima su zapostavljeni.

Prijem stvorenog ne sme se stimulisati samo u smislu kvantiteta, tj. u smislu ostvarivanja težnje da se što veći broj ljudi uključi u kontakt sa kulturnim vrednostima, već i u smislu kvaliteta, tj. u težnji da taj kontakt bude kulturno adekvatan. Tako se, na primer, ne može smatrati zadovoljavajućom kulturnom činjenicom ako u hali jedne fabrike velika grupa radnika sluša jednu simfoniju a pri tom se vidno dosaduje. Bez adekvatne muzičke kulture, bez odgovarajuće pripreme, iznenadni susret čak i sa vrhunskim izvođačima i čuvenim muzičkim delom ne mora da ostvari zadovoljavajući kulturni efekat. U okviru mnogih brzopletih akcija da se vrhunska kultura približi takozvanim »masama«, čak se i radnička publika navikava na svojevrsan snobistički odnos prema umetnosti: ona često prisustvuje takvom koncertu — jer je to »kulturno«, a da pri tom nije uspostavila adekvatan kulturni odnos sa prezentiranim muzičkim delom.

Međutim, time se ne tvrdi da bi one ljude koji nisu dovoljno kultivisani da bi ostvarili kulturno adekvatan prijem kulturnih sadržaja vrhunskog kvaliteta — trebalo ostaviti po strani od vrhunskih kulturnih vrednosti sve dok ne steknu sposobnost za ostvarivanje kulturno adekvatnog odnosa sa tim vrednostima. Time bismo konzervirali njihovu kulturnu nerazvijenost i još više uvećali jaz koji i u našoj sredini postoji između kulturno razvijenih i kulturno nerazvijenih. Neophodna je ne samo organizovana i kontinuirana, već i specijalizovana kulturna priprema za vrhunski kulturni doživljaj kroz sistematsku aktivnost kulturno-estetskog obrazovanja i vaspitavanja.

OBJEKTIVNI KORENI ELITIZMA U KULTURI

Samoupravni koncept kulturne politike pretpostavlja i dalje razvija jedan od bitnih zahteva koji niče u svakom demokratski usmerenom socijalnom razvitku: uključivanje što većeg broja ljudi u proces odlučivanja u kulturi. Sam po sebi, prezentiran u tako opštoj formi, kao ideal kome treba težiti, ovaj princip je neosporan i ne izaziva primedbe čak ni kod umerenijih pristalica elitističkog koncepta kulture. Međutim, ovaj princip ne smeta pristalicama elitizma u kulturi samo pod uslovom da se njegova realizacija neprekidno pomera u sferu neodređene budućnosti. Čim se povede razgovor o mogućnostima njegove praktične primene u sadašnjem društvenoistorijskom kontekstu, prava priroda elitizma odmah iskrsava.

Problem na kome se zasniva elitizam nije fiktivan. Zbog toga i elitistička koncepcija kulture nije puki privid, već teorija koja pre naglašava jednu poluistinu, nastojeći da je predstavi kao celu istinu, da bi zatim na toj osnovi ostvarila određenu kulturnu privilegiju. Elitizam se hrani jednim objektivnim rascepom koji se javlja u kulturnom biću svakoga društva: u svakom se društvu stvaraju i stvaraju se određene vrhunske kulturnoumetničke i naučne vrednosti koje će uvek zahtevati viši tip specijalizovane kulturnoestetske prijemčivosti i naučnog poimanja od onih kojima raspolaže društvena većina. Takav tip kulturne prijemčivosti najpre nastaje u određenom društvenom sloju koji nužno čini društvenu manjinu, da bi tek kasnije, postupno, ako za to postoje potrebni uslovi i tom zadatku podređena kulturna politika — eventualno obuhvatio šire društvene slojeve. Sve što je originalno i vrhunsko u kulturi, a posebno u nauci i umetnosti, samom svojom pojavom ne obuhvata odmah društvenu većinu. Za predstavnike velikog dela društva realan zadatak predstavlja potreba da dorastu do mogućnosti za kulturno adekvatan prijem tih vrednosti.

Svaka demokratska težnja za afirmacijom većine u društvenom odlučivanju u oblasti kulture, pretpostavlja na poseban način zaoštrenu dilemu: šta učiniti kad je većina ili nesposobna, ili iz bilo kog drugog razloga u nemogućnosti da sagleda svoj sopstveni kulturni interes? Šta učiniti s manjinom kada je ona u pravu?

Pridavanje apriornog prava većini u oblasti kulture mora biti posmatrano s rezervom, iako je nesumnjivo da ni manjina ne može imati apriorno pravo. Bukvalno shvaćeno i mehanički primenjeno, pravo većine u sredini u kojoj postoji velika potreba za razvojem elementarne

kulture moglo bi se, na primer, sastojati i u tome da se potpuno i za dugi period u toj sredini odlukom većine koja oseća opravdanu potrebu za razvojem elementarne kulture, neopravdano obustave sva materijalna davanja za vrhunsku kulturu, da bi se uvećala davanja za elementarnu kulturu. Međutim, u ovakvoj odluci bila bi zanemarena istina da nivo elementarne kulture ne može biti realno sagledavan ni određivan bez dometa vrhunske kulture. Ne može biti ni pravog rada na razvijanju elementarne kulture bez istovremenog rada na daljem unapređivanju vrhunske kulture. Međutim, to većina ne mora sagledati. Ona bi mogla svoje pravo na odlučivanje u kulturi relativno nekulturno iskoristiti, na primer u smislu koji bi bio sličan koncepciji »proletkulta« u prvoj fazi razvitka sovjetskog društva.

Tako se u primeni osnovnog demokratskog principa da što veći broj ljudi mora biti uključen u proces odlučivanja u kulturi — može izgubiti iz vida da pravo većine ne bi smelo biti shvaćeno i u praksi realizovano kao diktat polukulture, neukusa pa čak i šunda. Reč je o jednom specifičnom pravu. Jer u pitanju kulturnih vrednosti manjina kulturno kvalifikovanih mora da ima prednost u odnosu na sud većine kulturno nekvalifikovanih — uvek kada sud te većine može da šteti razvitku kulture. Tako se mogu javiti slučajevi da kulturna politika, upravo u interesu kulturno nekvalifikovanih, ne prihvati njihova rešenja i onda kada su oni društvena većina. Ni u ovom slučaju kvantitet sudova ne prelazi automatski u kvalitet. Suštinsko pitanje koje mora u praksi da rešava svaka demokratski orijentisana kulturna politika sastoji se u sledećem: kako omogućiti da društvena većina odlučuje u kulturi, ali da ne priguši glas kulturno kvalifikovane manjine? Kako obezbediti razvitak kulture i u onim slučajevima kada većina kulturno nekvalifikovanih nije svesna svog pravog kulturnog interesa, kao ni pravog puta da se taj interes uspešno i adekvatno realizuje?

Predstavnici elitističke koncepcije kulture spremno čekaju trenutak u kome se zaoštava ova dilema, da bi nametnuli svoja rešenja. Oni postavljaju kao aksiom tvrđenje da u kulturi u ime većine uvek mora da odlučuje manjina. U interesu većine je da ona ne odlučuje, već da se prepusti vođstvu kulturnije manjine. Međutim, predstavnici elitizma zamagljuje drugu mogućnost: manjina kulturno najkvalifikovanijih ne mora svoj uticaj usmeriti na zadovoljavanje opštedruštvenog kulturnog interesa, već može konstituisati takve mehanizme društvenih odnosa u kulturi, u okviru kojih njen materijalni

interes postaje povlašćen. Ovo kulturno tutorstvo kulturno kvalifikovane manjine se u praksi društvenih odnosa gotovo po pravilu ubrzo pretvara u ne-kulturno monopolisanje pojedinih sektora kulture.

S druge strane, neopravdano je zanemarivati činjenicu da je najkulturniji sloj pripadnika jednog društva najčešće u manjini. Iz te činjenice proističu brojni problemi. Tako na primer, jaz između kulturnog nivoa grupe vrhunski kultivisanih, i velike grupe polukulturnih i predkulturnih, može biti tako veliki da često stimuliše izolovanost te grupe, koja se konstituiše kao takozvana »kulturna elita«. Pripadnici te grupe ili tog kruga su, s jedne strane, objektivno upućeni jedni na druge odnosom društva prema njima, a s druge strane, oni se često i sami izoluju svojim odnosom prema socijalnoj sredini kojoj pripadaju: svest o sopstvenom kulturnom nivou često se meša sa prezirom prema »nekulturnim masama«, prema »moru primitivizma« koje okružuje ovaj usamljeni svetionik »kulturne elite«. Ova polarizacija je objektivno uslovljena u klasnim društvima, u okviru kojih je materijalna povlašćenost vodila i kulturnoj povlašćenosti, pa se i kulturni nivo pojavljivao kao jedan od vidova socijalne diferencijacije, znak pripadništva »višoj klasi«.

U samoupravnom socijalizmu ova razlika proističe iz objektivnog društvenoistonijskog nasleđa, koje je različite slojeve društva ostavilo na raznim kulturnim nivoima. Ove razlike se, međutim, i dalje reprodukuju u okviru društvene podele rada; činjenica je da ljudi koji se bave pretežno umnim radom imaju niz objektivnih prednosti u odnosu na mogućnost kultivizacije nad ljudima koji se bave pretežno fizičkim radom, nezavisno od toga da li oni te prednosti u punoj meri koriste. Oni ih mogu i ne koristiti, pa u izvesnim slučajevima biti i na nižem kulturnom nivou nego mnogi pripadnici sfere pretežno fizičkog rada (ima zemljoradnika koji su pročitali više romana i pesama nego mnogi inženjeri ili lekari), ali je činjenica da oni svoj proces kultivizacije moraju obavljati pod nepovoljnijim objektivnim okolnostima i sa više odricanja i energije, čak i kad su za to socijalno stimulisani.

IZMEĐU IDEALA I PRAKSE

Uticao svih pripadnika društva na kulturu jeste društveni ideal. Međutim, taj ideal ima bitno drukčiju sadržinu ako je reč o društvu u kome su svi, ili bar većina pripadnika društva — kultivisani, nego kada je u pitanju društvo u

kome je većina nekultivisanih. Uticaj nekultivisane većine zaista može biti ne-kulturan, ali takav može biti i uticaj nekultivisane manjine ako je ona vladajuća, kao što pokazuje primer fašističke Nemačke. Ideal je da svi pripadnici društva budu kultivisani i da svi oni ostvaruju demokratski uticaj na kulturnu politiku. Međutim, realnost je drukčija, — što, međutim, ne obezvređuje izgrađivanje ideala: ideal je vodič u praktičnoj akciji i istovremeno merilo njenog uspeha.

U našem samoupravnom socijalizmu nije još uvek dovoljno uspešno rešen problem efikasnog i masovnog uticaja na kulturnu politiku ni svih kultivisanih pripadnika društvene zajednice. Na nivou principa lako je postići u našem društvu opšte slaganje o tome da je masovno učešće radnih ljudi u kreiranju kulturne politike i usmeravanju kulturnog života — merilo demokratizacije kulture i uspeha u izgrađivanju samoupravnosti društvenih odnosa u kulturi. Međutim, ostvarivanje ovog principa nailazi u praksi društvenog života na brojne teškoće.

S obzirom na to da nije pronađen način koji će svakome članu društvene zajednice omogućiti neposredno učešće u ostvarivanju i usmeravanju kulturne politike, ostaju mehanizmi posrednog učešća. Međutim, ovi mehanizmi nisu dovoljno fleksibilni, elastični, transparentni da bi omogućili da direktnije dođe do izražaja kulturni interes onih koji nisu članovi predstavničkih tela.

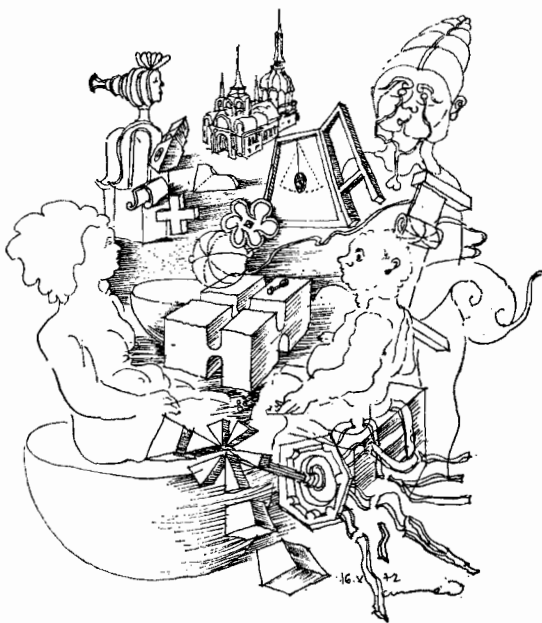
Osim toga, u ova predstavnička tela najčešće su birani ljudi koji su u kulturi u određenom smislu istaknuti, bilo da su kulturni stvaraoci, bilo da su rukovodioci određenih kulturnih institucija, ili političari u oblasti kulture. Tako se njihov koncept kulture i njihova vizija kulturnog interesa praktično prezentira kao vizija kulture svih onih koje oni objektivno predstavljaju.

U svemu tome sadrže se socijalno i kulturno stimulativni, ali i destimulativni faktori. S jedne strane je za kulturu dobro da nju usmeravaju najkulturniji, ili oni koji najviše znaju o kulturi ili je u najvećoj meri stvaraju. S druge strane, već time što su istaknuti kulturni radnici ili stvaraoci, oni su u mogućnosti da se kulturno relativno adekvatno ostvare. Masa onih drugih, koje oni objektivno predstavljaju, svoj koncept kulture ili nema, ili ne može da ga plasira i učini socijalno uticajnim i funkcionalnim.

Uz to, veliki deo dobro zamišljenih strategijskih konceptata kulturne politike praktično je

sputavan, osiromašen ili deformisan spletom pravnih propisa i ekonomskih mera, koji ponekad imaju i protivrečne efekte, ne ostavljajući mesta za izgradnju novih društvenih odnosa u kulturi; različitim a retko ili loše usaglašavanim resorskim tretmanima pojedinih segmenata kulture, izdvojene u niz posebnih nadležnosti; parcijalnim interesima onih kulturnih institucija i delatnosti koje su se u tom sklopu našle u povoljnijem položaju, a da to nije opravdano obimom i kvalitetom njihovog rada.

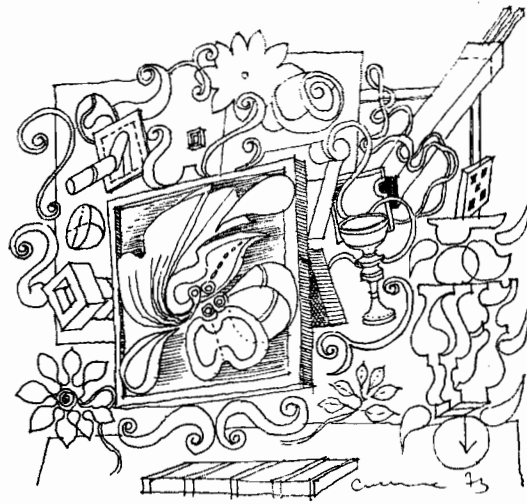
Kulturna politika mora da pretpostavi svest o interesima društva u celini, da bi sa tim interesima praktično uskladivala razvoj kulture. Ako kulturna politika odustane od toga da podrži određene sadržaje i pravce kulturnog života (bilo zato što za to nema moći, bilo zato što nema jasnu svest o tome šta treba podržati i zašto), onda ona prestaje da bude kulturna, a gubi mogućnost da bude i politika, jer samo održava srazmeru koju je režirala stihija odnosa između raznih kulturnih institucija i delatnosti. Da bi mogla uspešno da razvija kulturno stvaralaštvo, kulturna politika trebalo bi da i sama da bude stvaralačka. U tom bi slučaju ona bila inicijator stvaranja novih odnosa u oblasti kulture, izgrađujući istovremeno i novi odnos između kulture i društva.





III DEO

OSVRTI



OSTALO JE ČUTANJE

XX FESTIVAL JUGOSLAVENSKOG
DOKUMENTARNOG I KRATKOMETRAŽNOG
FILMA

U suštini, jubileji su čudni i nepredvidivi trenuci: nešto što je netko, jednom, započeo — bez obzira na inicijalne namjere i ambicije — nikad samo sobom ne može obezbijediti da se trenutak konačne sazrelosti i potpunog osmišljenja poklopi s trenutkom kome je takav alibi najpotrebniji. Drugim riječima, u trenutku njegovog dvadesetog rođendana, nitko, zaista, nije festivalu domaćeg kratkometražnog filma mogao obezbijediti svečanost manje sivu, manje jalovu i manje osmišljenu od one kojoj smo prisustvovali marta ove godine...

Čak i bez obzira na neprirodnost kojom smo doživjeli takav ishod — neprirodnost rođenu iz dugogodišnje navike po kojoj jubileji i svečanosti (naročito filmske!) uvijek nađu snage, načina i sredstava da nam ponude iluzija i ružičastih snova više nego što ih sadrži tekuća situacija, odnosno, konkretna stvarnost.

Odavna smo naime svikli zaboravljati u tim trenucima na sve što ne valja — zaboraviti, i više ili manje licemjerno, povjerovati u »ljepšu budućnost« kao prividno dovoljni alibi »sive sadašnjice« naročito, još jednom, kad je o filmu riječ!.

Ove godine — ništa od toga, i odatle neprijatnost kojom nam je blijedilo, neinventivnost i (zašto izbjegavati izraz?) ispraznost daleko najvećeg dijela naše kinematografije tako direktno, neprikriveno i surovo grunula u lice.

Ono što je Dvadeseti festival jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma otjelotvorio, nije, međutim, ni slučajno ni izuzetno: potvrdila se, mađa na dosad neviden način, stara istina koja govori da se domaća »sedma umjetnost« oslanja na svega dva ili tri umjetnika, i, pored njih, na jedva isto toliki broj profesionalaca dovoljno sazrelih da ih nazovemo zanatli-

jama bez ironičnog prizvuka. Od stotinu i nekoliko ostvarenja tek četiri ili pet zaslužuje sjećanje: ostalo je, u najboljem slučaju, ćutanje...

Odatle i bespredmetnost našeg bavljenja festivalom samim: ono što se tokom nekoliko martovskih poslijepodneva i večeri odigralo u velikoj sali Doma sindikata nije bio festival, još manje jubilej. Bio je to, najkraće rečeno, tihi ispraćaj skoro kompletne godišnje produkcije u mrak bunkera i zaborava, doslovno — na sve veće groblje domaćeg celuloida.

Pet majstorija izmakoše spontanoj egzekuciji:

LJUBAV Vlatka Gilića, remek-djelo autora koji nas već nekoliko godina dariva izuzetnim plodovima svog rada: dodajući ovo maestralno ostvarenje blještavom nizu što ga već čine njegovi raniji trijumfi kao *In continuo* i *Dan više*, Gilić nas čini sretnima baš kao što su nas svojevremeno učinili Škanata, Vukotić ili Kristl.

SOVA Aleksandra Ilića, našeg velikog filmskog basnopisca: njegova kamera još jednom se nadahnuto obrela u svijetu životinja da bi o ljudima izrekla mnogo više od skoro svih ostalih filmova viđenih zadnjih godina. Tako se njegova izvanredna serija (*Divlja plovka*, *Embrion*, *Led*) upotpunjava još jednim, izuzetnim poemom.

ZASTAVE Zorana Jovanovića, ili nova renesansa jugoslavenskog crtanog filma: nasuprot kolegama koji se upinju da vrhunskim paradama i ekvilibrističkim egzaltacijama nadoknade nedostatak autentične invencije, ovaj senzibilni karikaturista vraća crtani film na asketsku osnovu njegovog svekolikog ishodišta — na šturu realnost bijele plohe i brzo skiciranih karikatura na njoj — da bi iz tog prastanja crtanog filma kreirao šarmantnu strukturu kojoj jednostavnost i funkcionalnost do kraja ostaju vrlinama.

TUP TUP Nedeljka Dragića, ili, još jedan dokaz virtuoznosti majstora „zagrebačke škole”, stvaralačke polarizacije koja čak i kad ne raspolaze više nekadašnjom svježinom, ravnotežom i snagom, znade opsjesti osjetila šarolikim, intenziviranim vatrometom...

DRUGE Zorana Tadića — novi dokaz istine da povod dokumentarističkoj kreaciji ne treba tražiti preko sedam gora, već ga valja osjetiti tik tu pored sebe, upravo, u sebi samom.

I to je sve.

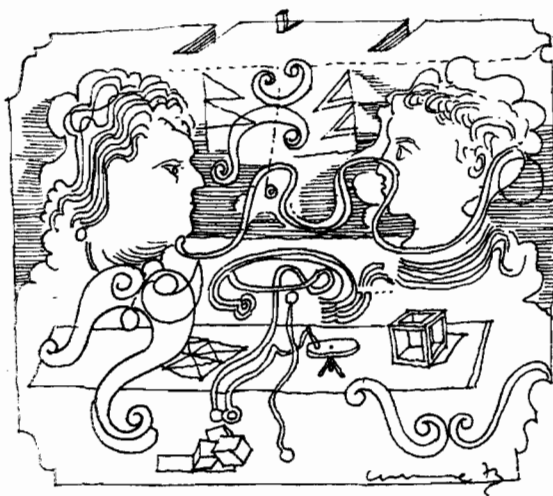
Malo? — zapitat ćete s nevjericom. Pet odličnih kreacija — a uz njih nezadovoljstvo?

Malo! — odgovorit ćemo. Jer, pet autora još uvijek ne čine kinematografiju. Njene okvire, mnogo potpunije, ocrtava ona stotina gluhih, nijemih i jalovih promašaja, upuštenih šansi od kojih premnoge čak ni u začetku nisu bile nikakve šanse.

A Dvadeseti festival jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, u tom smislu, bio je jubilej kakvog ova kinematografija već odavna zaslužuje.

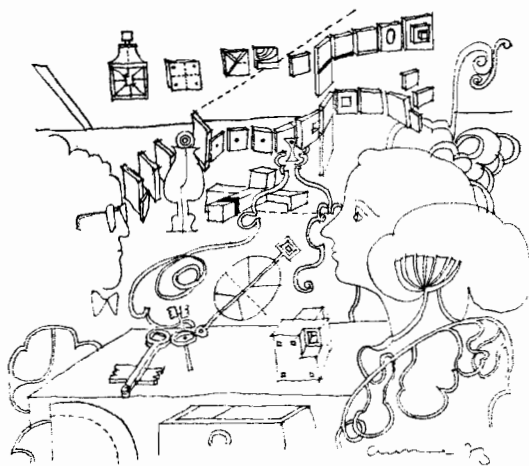
I zato, jedino zato, ne treba ga zaboraviti.

Filmovi koje smo izdvojili sami sebe najbolje čuvaju od zaborava.



IV DEO

DOKUMENTI



ZDRAVKO KUČINAR

MARKSISTIČKA LITERATURA

u izdavačkoj delatnosti u SR Srbiji 1970-1973.

Ova analiza¹⁾ je prilog sagledavanju stvarnog stanja u publikovanju marksističke literature u SR Srbiji. Ona ima za cilj, pre svega, da utvrdi koliko je marksistička literatura objavljivana u *protekle tri godine (1970 do 1972)* i da pokaže koliko je zastupljena u *izdavačkim planovima za 1973. godinu.*

Mora se, međutim, imati u vidu da (1) analiza, kao i podaci na kojima se ona temelji, obuhvata literaturu na srpskohrvatskom jeziku pa ne daje celovitu sliku izdavačke delatnosti u SR Srbiji jer nije obuhvaćena izdavačka delatnost na jezicima narodnosti.

(2) Ova razmatranja odnose se samo na poslednje tri godine koje nisu strogo izdvojena vremenska celina, ni jasno izdvojen period u društvenom razvitku SR Srbije pa ni u samoj izdavačkoj delatnosti.

(3) Analiza ne polazi od potpune bibliografije objavljenih knjiga u SR Srbiji pa iz toga nije sasvim kompletna. Zasniva se na izveštajima velikih izdavačkih preduzeća u Srbiji, koja su, uglavnom, i najveći izdavači marksističke literature.²⁾

Ovi izveštaji su samo delimično korigovani uviđom u celovite i stručno rađene bibliografije.³⁾

¹⁾ Analizu je za potrebe Sekretarijata za kulturu SRS i Sekretarijata za obrazovanje SRS, odnosno Republičkog izvršnog veća, pripremio Zavod za proučavanje kulturnog razvitka. Organizator posla dr Vujađin Jokić.

²⁾ Na anketu Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka odazvalo se 19 izdavača i to (iz Beograda): BIGZ, Nolit, Prosveta, Rad, Komunist, Radnička štampa, Vuk Karadžić, Srpska književna zadruga.

³⁾ Institut za međunarodni radnički pokret, Institut za savremenu istoriju, Institut za političke studije Fakulteta političkih nauka, Mladost, Narodna Armija, Vojno-izdavački zavod, Savremena administracija, Za-

Valja napomenuti da nijedna institucija u Srbiji ne pravi posebnu i celovitu bibliografiju marksističke literature.

(4) Međutim, da se ova analiza i temelji na celovitoj bibliografiji, pa i da obuhvata sve izdavače, uvid u snabdevenost tržišta marksističkom literaturom i tada ne bi bio potpun. Mora se imati na umu činjenica da ovu literaturu plasiraju na tržištu SR Srbije sva jugoslovenska izdavačka preduzeća. Među njima su i neka od onih koja su godinama bila među najznačajnijim izdavačima marksističke literature (Npr. zagrebački »Naprijed«). Njihovu delatnost i plasman njihovih izdanja u SR Srbiji ova analiza ne obuhvata. Mora se, dakle, imati u vidu da u Srbiji marksistička dela plasiraju i izdavači iz drugih republika, a isto tako da tiraž izdavača iz Srbije biva distribuiran na celokupno jugoslovensko područje.

(5) Najzad, podaci kojima operiše ova analiza moraju se dovesti u relaciju prema izdavačkoj delatnosti u oblasti marksizma u periodu pre 1970. godine, a pre svega mora se sagledati tiraž, plasman i stanje lagera marksističke literature. Ispitivanje tog odnosa pokazuje dosadašnju potrošnju marksističke literature, a u produbljenoj i razvijenoj analizi ukazuje i na položaj i sudbinu marksističke misli u razvitku našeg društva. Doduše, analiza stanja izdavačke delatnosti u tom pogledu ne može dati potpun odgovor, ali može uneti više svetla i dati više podsticaja raspravama o položaju marksističke misli danas. Celovit i potpun odgovor o izdavačkoj delatnosti u oblasti marksizma ne može ostati samo pri analizi objavljenih naslova, već mora da uključi i saznanja o položaju izdavača, načinu finansiranja i plasmana knjige itd. — što je izvan okvira ove analize.

(6) Ipak, i pored svih ograničenja ove analize koja se nisu mogla izbeći — podaci na kojima je ona zasnovana omogućuju *relativno celovite* i

vod za udžbenike i nastavna sredstva SR Srbije, Hronometar, Građina (Niš) i Ruske slovo (Novi Sad). Anketom nisu obuhvaćeni (ili na nju nisu odgovorili): SANU, Univerzitet u Beogradu, Novom Sadu i Nišu, Institut društvenih nauka iz Beograda, Inter-pres, Eksport-pres, Jugoslavijapublic, Naučno delo, RU »Duro Salaj« iz Beograda, Minerva iz Subotice kao i drugi manji izdavači koji povremeno izdaju marksistička dela: Institut za književnost, Filozofsko društvo Srbije i dr. Autor analize imao je u vidu i delatnost ovih neanketiranih izdavača.

Korišćena je pre svega »Bibliografija posebnih izdanja Karla Marxa i Friedricha Engelsa. 1881—1968. Izvod od Milana Vesovića («Međunarodni radnički pokret» br. 2, 1968) i nepublikovana bibliografija dela V. I. Lenjina i ostala dokumentacija Instituta za međunarodni radnički pokret i Instituta za savremenu istoriju.

zasnovane zaključke o publikovanju marksističke literature u SR Srbiji, o dosadašnjem stanju i izdavačkim planovima za 1973. godinu.

2.

Ova razmatranja nemaju za cilj da propisuju šta je marksizam i koje se delo može smatrati marksističkim jer bi u tom slučaju svu izdavačku delatnost, i sva dela pojedinačno, valjalo procenjivati sa stanovišta vrlo precizne i prihvatljive definicije marksizma.

Da bi se, ipak, iz celokupne izdavačke delatnosti izdvojilo ono što se može zvati marksističkom literaturom moralo se početi od određenog pojma marksizma. Ovde je korišćeno uobičajeno shvatanje tog pojma pa se u razmatranju uzimaju sva dela:

— osnivača marksizma,

— direktnih nastavljača dela Marksa i Engelsa,

— savremenih teoretičara socijalizma koji polaze od Marksovog stanovišta (kako je to učinjeno i u »Historiji marksizma« Predraga Vranickog). Opredeljujući se za ovo najproširenije i najmanje sporno shvatanje marksizma, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka u toku prikupljanja informacija prepustio je samim izdavačima da odrede šta smatraju marksističkim, odnosno da pokažu šta objavljuju kao marksizam. Pokazalo se da je izabrana definicija marksizma najprimernija ovakvoj analizi i da uglavnom kod izdavača postoji saglasnost o tome šta se može zvati marksističkom literaturom.

Međutim, pada u oči i izgleda vrlo indikativno to što su pojedini izdavači u marksistička dela ubrojali knjige koje ni po kakvom kriterijumu ne mogu biti tako klasifikovane. U marksiste su ubrojani i antropolog Bronislav Malinovski i sam Džon Stjuart Mil(!) klasični teoretičar buržoaskog liberalizma!

Među marksistima je i Adam Smit, klasični mislilac građanske ekonomske misli. (Takav je stav izraz nekritičkog prihvatanja Smiata, ili T. Mora, za »izvore« marksizma, jer ono što je »izvor« marksizma istovremeno je predmet najžešće Marksove kritike i odbacivanja).

DELA KLASIKA MARKSIZMA

Dela Marksa i Engelsa

Danas, 90 godina posle smrti Karla Marksa i 28 godina posle Revolucije, na srpskohrvatskom jeziku nisu objavljena celokupna dela osnivača

marksizma — Marksa i Engelsa. Započeti posao publikovanja celokupnih dela Marksa i Engelsa neće biti završen ni u nekoliko narednih godina, jer je do sada objavljeno svega 11 od 46 planiranih tomova. Tempo objavljivanja ovih 11 tomova to najbolje pokazuje: U 1968. godini objavljena su 4 toma, 1969. god. 1970. i 1971. po jedan, a 1972. četiri toma. U planu za 1973. godinu je 7 tomova. Naučna obrada dela, njihova priprema za štampu biće gotova do kraja 1974. godine. Samo ako društvo pomogne ovaj najveći poduhvat jugoslovenske izdavačke delatnosti u oblasti marksizma, u najboljem slučaju biće on realizovan za naredne tri do četiri godine, kada će se već navršiti 20 godina od dana donošenja odluke o objavljivanju celokupnih dela klasika marksizma! Ovaj podatak rečito govori o tome kako se društvo odnosilo prema ovom velikom poslu.

Odluku o objavljivanju celokupnih dela klasika marksizma doneo je CK SKJ još 1956. godine. Posao je preuzelo izdavačko preduzeće »Kultura«, a kasnije (1962) Institut za međunarodni radnički pokret, odnosno njegov Centar za izučavanje socijalističke misli. Centar obezbeđuje naučnu pripremu dela za štampu — što je neophodno u jednom naučno-kritičkom izdanju, a štampanje i distribuciju preuzelo je 1967. godine izdavačko preduzeće »Prosveta« iz Beograda.

O značaju i veličini poduhvata objavljivanja celokupnih dela osnivača marksizma na srpsko-hrvatskom jeziku dovoljno govori podatak da takva izdanja do sada imaju samo Nemci i Rusi. Pri kraju rada su i Poljaci koji su prve tomove objavili 1960. godine, a istom poslu prišli su i Česi i Mađari.

O potrebi za ovim izdanjem govori i to što će njegovu trećinu činiti spisi koji kod nas nikada ranije nisu prevedeni. Među takvim delima su i neka od izuzetne važnosti za razumevanje izvornog marksizma. Dalje, naučnom obradom dela: prevođenje sa originala, uključivanjem novootkrivenih spisa, kritičkim komentarisanjem i opremanjem izdanja kompletnom naučnom aparaturom, koju pripremaju najbolji stručnjaci, stvoriće se osnova za sva buduća pojedinačna izdanja i za tematske i druge izbore dela Marksa i Engelsa. (Takva dva izbora izdaće u ovoj godini zajednički »Prosveta« i BIGZ).

Sporost u pripremi ovog izdanja uslovljena je pre svega nerešenim pitanjem finansiranja i nedovoljnom pomoći od strane društva. O tome govore i problemi finansiranja pripreme dela

za štampu pa i krediti koje je dobila »Prosveta« kao izdavač. Nedovoljnu pomoć društva prati i vrlo uočljiva nezainteresovanost društva i brojnih njegovih institucija za ovo izdanje. Podatak da se »Prosveti« posle prvog poziva na pretplatu na dela Marksa i Engelsa odazvalo oko 200 pretplatnika vrlo je rečit. On postaje i neobično zanimljiv kada se vidi da među malobrojnim pretplatnicima nije bilo skoro ni jedne od najviših društvenih, partijskih, političkih i drugih institucija, a ni najistaknutijih društveno-političkih radnika.

Takva situacija je uticala da izdavač ova dela štampa u tiražu od svega 3000 primeraka. (Izdavač je, doduše, obezbedio mogućnost da ih doštampava i podiže tiraž ukoliko to potražnja bude zahtevala).

Od objavljenih tomova u proseku rasprodane su 2/3 tiraža, što znači da jugoslovenske potrebe za sada iznose oko 2000 primeraka. Ovde valja napomenuti da najveći deo od do sada publikovanih 11 tomova čine već ranije objavljeni spisi. Ne može se pouzdano tvrditi da je to doprinelo smanjenju interesovanja publike jer i tomovi koji sadrže ranije nepublikovana dela nisu traženi u većoj meri od ostalih.

U SR Srbiji samo su jedanput (1950) objavljena izabrana dela Marksa i Engelsa (u dva toma). Posle toga objavljujvana su samo pojedinačna dela. (U planu za 1973. godinu postoji i jedan izbor iz dela Marksa i Engelsa). Interesantno je da je »Kultura« (danas BIGZ) bila skoro isključivi izdavač dela Marksa i Engelsa. Prema podacima BIGZ-a od 1950. god. od ukupno 74 naslova iz marksizma 20 naslova su dela Marksa i Engelsa, tj. više od 1/3. Od tih 20 naslova 5 (tj. 1/4) je objavljeno u poslednje tri godine. U planu za 1973. godinu ima 30 naslova iz marksizma (u prethodne 22 godine bilo ih je 74). Od toga 1/3 su dela Marksa i Engelsa. Reč je uglavnom o ponovljenim izdanjima. (drugi, manji izdavači su objavljivali tematske izbore: vojni izdavači vojne spise, a »Mladost« npr. planira zbornik dela Marksa i Engelsa o omladini).

Može se zaključiti da će u 1973. godini porasti publikovanje dela osnivača marksizma (ovome treba dodati da »Napred« iz Zagreba i »Svijetlost« iz Sarajeva u ovoj godini izlaze na tržište sa svojim izdanjima izabranih dela Marksa, Engelsa i Lenjina u 8, odnosno 5 tomova).

Od posebnih dela Marksa i Engelsa najčešće je objavljivana »Komunistički manifest« pa se na primeru »Manifesta« mogu najbolje sagledati kretanja u izdavanju najznačajnijih dela mar-

ksizma. Od 1945. do 1949. godine »Manifest« je — kao posebno izdanje — objavljivan svake godine, a od 1949. do 1966. (s jednim odstupanjem) svake druge godine. Posle 1966. godine objavljen je samo jedanput (1972. god.). To je i jedino izdanje u trogodišnjem periodu kojim se ovde bavimo. U prethodnih šest godina, »Manifest« je, dakle, objavljen *jedanput*. Tiraž ovog izdanja iz 1972. godine je 5000 primeraka. Do sada je od toga prodato 1/10, tj. 500 primeraka! Od 1945. do 1973. godine u Srbiji je »Manifest« doživeo 12 posebnih izdanja na srpskohrvatskom jeziku (a u Jugoslaviji u istom vremenu oko 30 izdanja), a samo u toku NOB-a štampan je (ili prepisivan) 18 puta.

Od 20 naslova dela Marksa i Engelsa (štampanih u »Kulturi«) u vremenu od 22 godine rasprodana su samo 4 (jedan koji je štampan pre 20 godina, 2 objavljena pre 8 godina, a samo jedan naslov rasprodan je za dve godine — reč je o »Kapitalu« u jednom tomu, koji je štampan 1971. godine).

Dela V. I. Lenjina

Drugi veliki izdavački poduhvat je objavljivanje celokupnih Lenjinovih dela u 40 tomova. Pripremu naučnog i kritičkog izdanja obavlja Centar za izučavanje socijalističke misli u Institutu za međunarodni radnički pokret a izdavač je »Jugoslavijapublic« iz Beograda. On će u 1973. godini objaviti prvih 10 tomova.

Do sada je u SR Srbiji objavljeno jedno izdanje izabranih dela Lenjina u 16 knjiga (1961. godine) i rasprodato je u celini (12500 primeraka).

U proteklom trogodištu štampano je *jedno posebno izdanje dela V. I. Lenjina*, a u planu za 1973. godinu su 4 knjige — dva zbornika i dva posebna dela. (Uz to Lenjinovi spisi biće štampani u dva zbornika zajedno sa delima Marksa i Engelsa).

Navedeni podaci kazuju da posle objavljivanja »Izabranih dela« (1961) naglo opada broj posebnih izdanja. *U toku više od jedne decenije objavljeno je pet knjiga* (»Država i revolucija«, »Imperijalizam...«, »O Marksu i marksizmu«, »O nekim problemima socijalističke demokratije« i »Vojna dela«). Od 1960. godine, tj. za 12 godina, imamo samo po jedno izdanje čuvenih spisa »Država i revolucija« (1967) i »Imperijalizam kao najviši stadij kapitalizma« (1967).

Kako su »Izabrana dela« već rasprodana, a prvih 10 tomova celokupnih dela tek se štampa,

može se zaključiti da ni u 1973. godini čitaocu neće biti ponučeno dovoljno Lenjinovih dela -- bar od strane izdavača iz Srbije.

DELA MARKSISTA

U ovakvoj analizi moguće je napraviti grubu podelu među marksistima na starije -- marksiste Druge i Treće internacionale -- i savremene marksiste. Posebno će biti reči o jugoslovenskim marksistima.

Marksisti Druge i Treće internacionale

Iako je ova analiza napravljena na nepotpunim podacima ona jasno pokazuje da je objavljivanje dela marksističkih teoretičara daleko zastavljeno od publikovanja dela osnivača marksizma. Ovo se odnosi pre svega na starije marksiste, a naročito na one iz perioda Druge internacionale.

U poslednje tri godine (koje su u prvom planu ovog razmatranja) u SR Srbiji objavljeno je (i to kao ponovljeno izdanje) samo jedno delo iz ove grupe. *Ako se izuzme ovo jedino delo onda pet poslednjih godina nije objavljen ni jedan od marksista Druge i Treće internacionale a plan za 1973. godinu ne sadrži ni jedno njihovo delo.*

Slika stanja publikovanja dela ove grupe marksista biće još jasnija ako se osvrnemo na nešto duži period vremena i izvršimo bar delimična upoređivanja. Poslednjih 25 godina u Srbiji (skoro isključivo u beogradskoj »Kulturi«) objavljena su dela: Plehanova, Hilferdinga, R. Luksemburg, Meringa, Labriole, Kauckog, Gramšija, Grosmana i dr. Samo je Plehanov predstavljen »Sabranim delima« u 10 knjiga (od kojih je za pet godina prodana samo 1/7 tiraža), a svi pobrajani marksisti uglavnom samo jednom knjigom. Niz najznačajnijih, i u istoriji socijalizma najuticajnijih dela pomenutih autora, u Srbiji posle rata nije prevedeno niti štampano.

Roza Luksemburg iako jedan od najznačajnijih i najboljih Marksovih učenika, prisutna je samo delom »Akumulacija kapitala« koje je rasprodano pre više godina. (Uz ovo delo u Jugoslaviji su objavljena još samo njena »Pisma iz zatvora« u Zagrebu i jedan kraći spis u jednom zborniku radova). Istovremeno njena dela koja u Evropi danas doživljavaju brojna izdanja, nisu našla mesta ni u jednom izdavačkom planu u Srbiji.

Karl Kaucki predstavljen je sa dva dela koja se ne mogu računati u njegove najuticajnije radove. Njegova osnovna dela nisu objavljivana posle rata, dok je u predratnom periodu objavljen njihov vrlo veliki broj.

Pol Lafarg u posleratnom periodu objavljivan je samo jednom i to pre više godina, a pre rata je štampano pet njegovih knjiga.

Eduard Bernštajn izuzev u okviru jednog zbornika u Zagrebu uopšte nije preveden. Nameće se pitanje kako se uopšte može izučavati i shvatiti revizija u marksizmu koju je on izvršio, iz čega će upoznavati i proučavati klasični revizionizam u marksizmu mnogi mladi marksisti i studenti? Isto pitanje postavlja se i povodom *Kauckog* koji je centralna i najuticajnija ličnost Druge internacionale.

Karl Libkneht nije preveden (izuzev jednog manjeg izbora njegovih radova koji je objavljen u Zagrebu). *A. Bedel* je imao pet prevoda pre a samo jedan posle rata. *A. Panekuk* imao je takođe pet prevoda pre rata a ni jedan posle toga. Austromarksisti posle oslobođenja uopšte nisu prevedeni (izuzev *Hilferdingove* knjige o finansijskom kapitalu).

Posle 25 godina nije objavljeno ni jedno delo *Staljina* ni njegovih učenika. Postavlja se pitanje kako će mlade generacije da upoznaju staljinističku reviziju Marksove i Lenjinove misli? To se isto može reći za *Trockog* čija dela nisu objavljivana posle oslobodenja (danas je preveden izbor njegovih dela u 4 knjige na Rijeci). Nedostaju u potpunosti i dela *Serola*, *Buharina*, *Stučke*, *Pašukanisa* i drugih, bez kojih se ne mogu celovito sagledati svi tokovi u razvitku marksizma.

Može se uočiti da je uglavnom jedan izdavač (bivša »Kultura«) objavljivao starije marksiste, ali isto tako da se već pet godina i kod tog izdavača (sada BIGZ) ovi marksisti više ne pojavljuju u izdavačkim planovima. Ta situacija može da se promeni ukoliko novoosnovano društvo »Socijalistička knjiga« dobije podršku za realizaciju svojih planova. Ti planovi predviđaju ne samo objavljivanje dela klasika marksizma već i objavljivanje odabranih dela najistaknutijih i najuticajnijih marksista. Posebno je značajno što ovo društvo namerava da izda naučna i kritička izdanja (od *Roze Luksemburg* do *Staljina*). Sadašnje stanje koje ilustruje ova analiza dovoljno jasno ističe značaj ove inicijative i potrebu da je društvo podrži.

Savremeni marksizam

U posljednje tri godine prevedeno je 10 naslova savremenih teoretičara marksizma. Dok je starije marksiste izdavala uglavnom »Kultura«, savremene teoretičare objavili su u ispitivanom periodu, pre svega »Komunist« (6), a zatim »Nolit« (3) i »Minerva« (1).

Izdavačkim planovima za 1973. godinu predviđeno je objavljivanje samo pet dela: tri »Nolit«, jedno »Gradina« i jedno »Radnička štampa«.

U poslednjih 15 godina objavljena su dela: Lukača, Goldmana, Bloha, Korša, Lefevra, Garodija, Šafa, Kolakovskog, Kosika, Sartra, Altizea, Šumpetera, Froma, Malea, Gorca, Basa, Rihte, Fišera, Mareka, Maoa i dr. Samo su From, Garodi, Šaf, Kolakovski, Lefevr i Goldman zastupljeni sa po dva dela a Lukač sa 6 knjiga. Veliki broj značajnih marksista, međutim, nikada nije preveden, a od prevedenih još uvek nisu uzeta i njihova najvažnija dela, koja često spadaju u najbolje što je u oblasti marksizma napisano (Bloh, npr.). Naročito su zanemarene neke grupe marksista — savremeni talijanski marksisti, sovjetski ekonomisti i dr.

U situaciji kada niz značajnih marksističkih dela nije preveden korisno su delovali pokušaji objavljivanja većih tematskih zbornika. (To potvrđuju naročito zbornici radova koje je izdala »Sedma sila«: *Diktatura proletarijata i radnička samouprava, Partija proletarijata, Država i politika* — od kojih, doduše, svi nisu obuhvatili samo marksističke teoretičare). U proteklom trogodišnjem periodu samo je »Komunist« objavio jedan tematski zbornik, a slične knjige ima i u planu za 1973. godinu. Jedan zbornik o marksizmu planira i izdavačko preduzeće »Nolit«. Temeljno i kritički sačinjeni tematski zbornici mogu da ublaže postojeću situaciju u izdavačkoj delatnosti, a iskustva pokazuju da takva izdanja kao neophodni priručnici javnim, naučnim, političkim radnicima i studentima, imaju i dobru prođu na tržištu.

Valja posebno ukazati na zapostavljenost u publikovanju dela teoretičara socijalizma koji nisu marksisti iako to donekle premašuje zadatak ovakve analize. Marksizam se razvijao u suprotstavljanju različitim školama socijalizma pa je u svakom temeljnom izučavanju marksizma neophodno upoznati i druge struje socijalizma. Izdavačka delatnost danas ne zna za Prudona, Bakunjina, Lasala i druge socijaliste. Izdanja ovih autora, doduše, moraju biti kritički i naučno pripremljena. Neodrživa je situacija da od drugih socijalističkih dela (bolje reći od preteča

socijalizmu) imamo samo Morelija, Mora i izbor iz Sen-Simona i Furijea u vrlo starim i davno rasprodatim izdanjima. Takav odnos prema socijalističkim teoretičarima nemarkсистima implicira pogrešan stav koji zapostavlja ostale, nemarkсистičke škole socijalizma koji deluju posle pojave naučnog socijalizma, iako se marksizam upravo i razvijao u dijalogu s njima. Ovde nije u pitanju samo stav izdavača već i jedno dosta prošireno shvatanje marksizma i socijalizma — bolje reći sam odnos prema marksizmu.

To se ispoljava i u jednoj drugoj sferi, u odnosu prema građanskoj marksologiji i u odnosu prema kritičarima marksizma. Razumljivo je da sa zapostavljanjem objavljivanja izvornih dela marksizma ide i nezainteresovanost za diskusije o marksizmu, za polemike koje on vodi, i za njegove kritičare. Interesantno je da nemamo kritičke prevode kritičara marksizma kada se zna da kritičko usvajanje marksizma znači pre svega razvijanje sposobnosti za opovrgavanje drugih stanovišta. Takvom izgrađivanju marksista naša izdavačka delatnost (ali ne samo ona) ne daje dovoljno podrške.

Jugoslovenski marksizam

— U prikazivanju objavljivanja domaćih marksista ova analiza neće biti precizna i potpuna iz dva razloga. Prvo, podaci koje daju izdavači nisu potpuni (pa gde je god to bilo moguće upotpunjeni su korišćenjem drugih izvora); drugo, izdavači izjednačavaju pojmove domaći autor i marksista. Ovde se ne može prihvatiti to nekritičko stanovište, ali isto tako ovde nije ni mesto da se prosudi ko od svih navedenih autora jeste, a ko nije marksista. To se ne može prosuditi ni po temi knjige kao što se to često čini (po čemu bi marksistička dela bila ona koja se bave problemima filozofije, ekonomije, sociologije, političke teorije itd.). Prvo ćemo razmotriti teorijska a zatim popularna dela, a među teoretičarima izdvojićemo u posebnu grupu starije socijaliste i komuniste koji su delovali između dva rata.

(a) U proteklom trogodištu nije objavljeno ni jedno delo starijih socijalista i komunističkih teoretičara kao ni onih iz međuratnog vremena. U planu za 1973. godinu nalaze se samo tri knjige iz sabranih dela Dimitrija Tucovića i Z. Žujovića.

Da bi se izveo valjani zaključak ovim podacima mora se, međutim, dodati i sledeći: od 1960. do 1962. godine objavljena su dela S. Markovića,

F. Filipovića, Price, Keršovanja, Adžije, Cesa-
reca, ali u toku prošle decenije nije prodano
više od polovine tiraža dela ovih autora. Ranije
»Kultura«, a danas »Rad« izdavači su ovih
marksista.

(b) — Savremeni jugoslovenski marksisti — teo-
retičari: političari, naučnici i filozofi objavili su
(prema nepotpunim podacima) oko 50 knjiga u
toku poslednje tri godine. Najveći broj tih knji-
ga objavio je Institut za političke studije Fakul-
teta političkih nauka (1/5) te »Hronometar« i
»Komunist«.

U 1973. godini predviđeno je objavljivanje oko
40 knjiga, što je u odnosu na prethodne tri go-
dine vidan napredak. U planu autora za 1973. g.
polovina su najistaknutiji politički rukovo-
dioci. Skoro sva dela iz plana za 1973. godinu
bave se problemima savremenog, posebno jugo-
slovenskog socijalizma.

Sam broj dela još ne govori dovoljno pa se
moraju navesti i drugi podaci. Pomenimo samo
nekoliko karakterističnih od onih koji se od-
nose na proteklo trogodište.

U planu je objavljivanje »Sabranih dela« B.
Kidriča u četiri knjige. Istovremeno od njegovih
»Sabranih dela« koja su objavljena 1959. godine
polovina tiraža (2000 primeraka) još uvek leži na
lageru.

Titova dela (prema podacima BIGZ-a) koja se
štampano od 1953. godine (21 knjiga) u proseč-
nom tiražu od 3000 primeraka ostaju na lageru sa
oko 2000 primeraka, tj. prodaje se 1/3 ili oko
1000 primeraka! Isti slučaj je i sa Karde-
ljevim delom »Problemi naše socijalističke iz-
gradnje« (8 knjiga) i delom M. Popovića »Nepo-
sredna socijalistička demokratija«. Od 40000 pri-
meraka Kardeljeve knjige »Beleške o našoj dru-
štvenoj kritici« (1966. godine) na lageru je još
uvek 32500 primeraka — tj. više od 3/4!

Od svih knjiga iz ove grupe rasprodane su samo
tri, koje inače služe i kao udžbenici za studente.

— Popularna izdanja su brojnija i imaju znat-
no veće tiraže. Među anketiranim izdavačima
ovu literaturu kako po broju naslova tako i po
veličini tiraža — najviše su objavljivali »Rad-
nička štampa« i Institut za političke studije
FPN. Nedostaju podaci o drugim izdavačima
čija je delatnost vrlo zapažena (mnogi radnički
univerziteti, a naročito RU »Đuro Salaj« iz Beo-
grada) pa je ovde teško izvesti bilo kakve pre-
cizne zaključke.

»Radnička štampa« je štampala uz materijale II kongresa samoupravljača 21 naslov, a u pripremama kongresa 118 brošura u više od milion primeraka. U 1973. godini isti izdavač štampaće 35 brošura u okviru priprema VII kongresa SSJ. Institut za političke studije FPN u 1972. godini objavio je ediciju »Škola samoupravljača« sa 45 brošura.

Izdavačka delatnost u ovoj oblasti vezana je direktno za aktivnost društveno-političkih organizacija pa u tom kontekstu može da se gleda na njen porast ili stagnaciju. Kongresi i slični događaji daju najviše podsticaja izdavanju popularne literature.

RADNIČKI POKRET I NJEGOVA ISTORIJA

Knjige o savremenom radničkom pokretu i njegovoj istoriji objavljuju uglavnom odgovarajuće specijalizovane institucije i izdavačko preduzeće »Rad«. U protekle tri godine objavljeno je u Srbiji oko 30, a u planu za 1973. godinu nalazi se 15 naslova.

U ovoj oblasti učinjen je značajan izdavački poduhvat objavljivanjem dvotomnog »Enciklopedijskog priručnika radničkog i progresivnih pokreta«. Može se primetiti da ovakva izdanja nedostaju u marksističkoj literaturi, a ovo je prvo izdanje te vrste u svetu. Postoji potreba i za jednom opštom *enciklopedijom marksizma* ili enciklopedijskim rečnikom marksističkih pojmova, a za takav poduhvat već danas postoje svi uslovi. Napisana je prva celovita istorija marksizma, i, što je mnogo važnije, izgrađeno je originalno shvatanje integralnog marksizma.

3.

U anketi koju je sproveo među izdavačima Zavod za proučavanje kulturnog razvitka dobijena su i *zapažanja samih izdavača* o poslu kojim se oni bave. Neka od njih ovde ćemo posebno istaći.

1. Svi izdavači koji su objavljivali marksistička dela konstatuju *nedovoljnu zainteresovanost društva* za ovaj posao. Ova nezainteresovanost se manifestuje na dva načina. Reč je, najpre, o *nedostatku finansijske pomoći* i o njenoj nedovoljnosti čak i onda kada je dobijena u vidu ne baš naročito povoljnih kredita od banaka — iako je i takvih kredita bilo vrlo malo.

Drugi, još važniji, oblik nezainteresovanosti manifestuje se u *minimalnoj potražnji* ove literature

jer podaci pokazuju da se štampanjem marksističkih dela više pune lageri nego li biblioteke. Tržište u toku više godina apsorbuje u proseku oko 1000 primeraka jednog naslova. (To je slučaj i sa Titovim delima!) Navešćemo mišljenje direktora »Hronometra« koji kaže da se na osnovu istraživanja koja su sprovedena u ovom preduzeću došlo do sledećih zaključaka:

- da je neznatan interes za domaće marksističke autore;
- da ovu literaturu kupuju uglavnom stručne biblioteke, društveno-političke institucije i velike biblioteke gradskih centara;
- da se individualni kupci najviše interesuju za dela klasika, a posebno za »Kapital«;
- da se kupci najviše interesuju za luksuzna dela o Titu, zbornike sa gramofonskim pločama i luksuznom opremom;
- da dovoljan broj čitalaca od marksističke literature ima samo *Kapital* i luksuzne monografije o Titu, a da ostala izdanja ne mogu opstati bez subvencija.

Ovaj poslednji zaključak potvrđuje i sudbina izdavačkog preduzeća »Kultura« koje je i bilo orijentisano na objavljivanje marksističke literature i došlo u velike finansijske teškoće.

2. Interesantno je mišljenje NIP-a »Ruske slovo«. Ovo preduzeće, naime, izdavalo je marksističku literaturu i objavilo 17 knjiga i brošura u tiražu od 500 do 600 primeraka. Od toga se u toku 2 do 3 godine mogla plasirati samo jedna četvrtina tiraža. Zato se odustalo od objavljivanja marksističke literature u vidu posebnih izdanja. Sada ovo preduzeće marksistička dela štampa kao datak listu »Ruske slovo« koji izlazi u tiražu od 2500 primeraka, koji se uglavnom i rasproda. Ovo iskustvo, izgleda, može da posluži u raspravljanju pitanja kako objavljivati marksističku literaturu na jezicima narodnosti gde se ne mogu obezbediti veliki tiraži.

8. Izdavači u SR Srbiji pokazuju tendencije za određenom specijalizacijom, što se oseća i u oblasti marksističke literature. Posle »Kulture« danas BIGZ ostaje značajan izdavač marksizma, ali se više okreće savremenim marksistima. To isto čini i »Komunist« koji uz naučna i teorijska dela istovremeno gaji popularnu literaturu. Taj primer sa bibliotekom »Ideje« sledi od skoro i »Radnička štampa« a i Institut za političke studije FPN. »Rad« uz literaturu o savremenom socijalizmu najviše pažnje posvećuje radničkom

pokretu. »Prosveta« i »Jugoslavijapublic« izdavanjem klasika postaju nosioci najvećih poduhvata u ovoj oblasti, a »Socijalistička knjiga«, koja je još uvek u osnivanju, najavljuje se kao centar za pripremu svih naučnokritičkih izdanja eminentnih teoretičara marksizma.

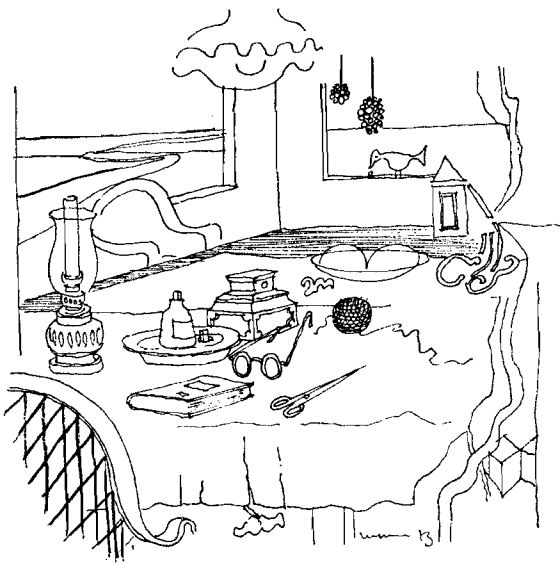
Karakteristično je da manji izdavači iz marksizma štampaju samo ono što odgovara njihovoj profesionalnoj opredeljenosti (npr. vojni izdavači objavljuju vojna dela, »Mladost« objavljuje spise o omladini i sl).

4. Karakteristično je i to da izdavač kao što je Zavod za udžbenike i nastavna sredstva SR Srbije u izdavačkom planu za 1973. godinu nema ni jedan naslov iz ove oblasti.

5. Kako ova analiza nije mogla da precizno brojčano iskaže stanje u publikovanju marksističke literature biće uputno navesti primer izdavačkog preduzeća »Rad«. Ovo preduzeće spada u vodeće izdavače u oblasti marksizma, a ono je u protekle tri godine od svih izdanja imalo 12% dela iz marksizma što u ukupnom tiražu iznosi 2,7%.

6. Kako je Beograd centar izdavačke delatnosti u Srbiji razumljivo je da izdavači iz Beograda objavljuju skoro sve što se iz oblasti marksizma štampa u Srbiji. Učešće izdavača izvan Beograda u ovoj delatnosti je neznatno.

7. Poređenje izdanja u protekle tri godine i izdavačkih planova za 1973. godinu nesumnjivo ukazuje na oživljavanje izdavačke delatnosti u oblasti marksizma. Porede li se, međutim, potrebe (ili bolje reći potreba razvijanja tih potreba) za ovom literaturom sa izdavačkim planovima, onda se može zaključiti da društvo mora tek da pruži odlučujuće podsticaje izdavačkoj delatnosti kako bi ona mogla da ispuní svoju odgovornu društvenu funkciju.



CONTENTS

Television Today

Vera Horvat-Pintarić
MEDIUM AND MEDIATION

An excerpt from the unpublished book *Medium and Mediation*, devoted to the specific nature of television language and the characteristics of the television communication structure.

10

Donald M. Kaplan
THE PSYCHOPATHOLOGY OF TELEVISION
WATCHING

A consideration of the phenomenon of television's negative influence, from the periodical *Performance*, No. 3 July/August 1972.

25

Discussion in the editorial office
ON TELEVISION

A discussion inspired by Dr. Vera Horvat Pintarić's anthology *Television Today*, appearing in the double issue of the periodical *BIT International* 8/9.

36

Edgar Morin
NEW TRENDS IN THE STUDY OF MASS
COMMUNICATIONS

This study was a contribution to the proceedings of the UNESCO Round Table on the cultural value of film, radio and television in contemporary society (Montreal 1968).

112

Henri-Pierre Jeudy
L'ART ET LES SYSTEMES DE COMMUNICATION

What is the relationship between art and mass communications? Is the usual opposition of these two concepts possible given the present changes occurring in art and society?

143

223

Nada Korać
THE CHILD AND TELEVISION

A consideration of the limitations and possibilities in studying the relationship between television and the child.

159

Themes

Mikel Dufrenne
ARCHEOLOGICAL EPISTEMOLOGY

Excerpt from Mikel Dufren's book *Pour l'homme*.

166

Marija Hopfinger
INTERSEMIOTIC CONFIGURATIONS

A consideration by the Polish authoress of the semiology of film in the context of the general problem of culture. The article elaborates several interesting ideas giving a detailed illustration of the principle views presented.

176

Milan Ranković
DILEMMAS OF CULTURAL POLICY

The author considers two concepts of cultural policy, opting in favour of the democratic concept of culture.

193

Reviews

Ranko Munitić
THE REST IS SILENCE

A look at the XXth Festival of Yugoslav Documentary and Short Films.

204

Documents

Zdravko Kučinar
MARXIST LITERATURE AND PUBLISHING IN THE SR OF SERBIA, 1970—1973

An analysis of marxist publications and publishing in the past three years (1970—1972) and of publishing plans for 1973.

208

224

Kultura

ČASOPIS ZA TEORIJU I SOCIOLOGIJU
KULTURE I KULTURNU POLITIKU

IZ SADRŽAJA

Dr Vera Horvat-Pintarić

SREDSTVO I POSREDNIŠTVO

Donald M. Kaplan

PSIHOPATOLOGIJA
GLEDANJA TELEVIZIJE

Razgovor u redakciji

O TELEVIZIJI

Učesnici: Aleksandar Antić, Igor Leandrov, Stevan Majstorović, Ilija Moljković, Ranko Munitić, Miloš Nemanjić, Olivera Pavić, Prvoslav Plavšić, Raša Popov, Dušan Radović, dr Tomislav Sedmak

Mikel Difren

ARHEOLOŠKA
EPISTEMOLOGIJA
