

---

VLADIMIR PETRIĆ

---

# FENOMENI TELEVIZIJE

---

Neobično brz razvitak televizijske tehnike i ogroman porast njene popularnosti navodi savremene estetičare i sociologe da podrobnije analizuju osobenosti ovog najnovijeg komunikacionog i izražajnog medijuma (naročito u odnosu prema drugim izražajnim sredstvima) i da otkriju u čemu se ogleda suština njegovog dejstva na masu. Kako se ova najmodernija komunikativna tehnika nalazi u samom početku razvitka, i još uvek obilno koristi principe drugih tehnika i medijuma, veoma je teško donositi *konačne* zaključke i celovite teorije o njenim informativnim i estetičkim principima, ili o psihološko-sociološkim vidovima njenog delovanja. Imajući to u vidu, mi ćemo se u ovoj studiji prepustiti razmatranjima fenomena koji su već postali očigledni u televiziji kao komunikacionom i izražajnom sredstvu. Upoređivanjem televizije sa drugim umetnostima, otkrivanjem razlika između klasičnih i modernih načina umetničkog transponovanja stvarnosti i autorovih vizija, uočavanjem odstupanja televizije od postulata tradicionalne estetike, analizovanjem posledica koje ona ostavlja u svesti gledalaca, isticanjem njene kulturne i društvene funkcije u masovnom komuniciranju, pokušaćemo *da nazremo* ono što bi televizija mogla da postane i što bi trebalo da predstavlja u budućnosti.

Ovde su izdvojena tri poglavlja iz knjige »Osma sila« u kojoj se raspravlja o mnogim aspektima i fenomenima televizije kao komunikacionom i izražajnom sredstvu.

## Povratni uticaji

Pojava svakog novog izražajnog sredstva pokreće oveštalo pitanje »daljeg opstanka« postojećih medijuma. Kada je otkrivena fotografija govorilo se o »odumiranju« slikarstva, pojava filma izazvala je »strepnju« o »zastarelosti« pozorišta, nagli porast televizije, još uvek, smatra se, »ugrožava« film. Vreme je pokazalo da su

\*) Dok je časopis bio u štampi, Vladimir Petrić je dobio Godišnju nagradu RTB za naučno delo iz oblasti masovnog komuniciranja. Prenosimo deo iz nagrađenog rukopisa „Osma sila televizija kao komunikativno i izražajno sredstvo“.

strahovanja bila preterana, mada se ne može prevideti činjenica da su novi medijumi izvršili značajne uticaje na klasične umetnosti, i prouzrokovali vidne promene u tradicionalnom načinu izražavanja, kao što je očigledno da su novi medijumi prihvatili mnoge elemente i načine izražavanja onih koji su pre njih postojali. Tako je pojava fotografije navela slikare da, u velikoj meri, napuste figurativnost i potraže slikarsku inspiraciju u apstraktnim i čistim likovnim vrednostima, ali je i slikarstvo, sa svoje strane, uticalo na fotografiju, naročito kada je usavršena kolor-traka, pa danas imamo izvanredne fotografe-umetnike, kao što postoje i slikari koji u svoja platna direktno unose elemente fotografije.

Smatra se da je film, još uvek, veliki »neprijatelj pozorišta« (knjiga poznatog teatrologa Jana Kila nosi naslov »Les ennemies du theatre«). U početku, kao što smo već istakli, film je bio verni sluga teatra, ne samo po tome što je registrovao postojeće predstave, nego i zbog toga što se dugo vremena slepo povodio za teatarskim izražajnim sredstvima. Kada se pokazalo da je na filmskom ekranu moguće daleko ubedljivije dočarati iluziju stvarnosti, pozorište je bilo prinuđeno da se okrene konstruktivističkoj stilizaciji kako u scenskom uobličanju (scenografiji), tako i u vodenju zapleta (dramaturgiji). Film je pomogao da se scenski prizor oslobodi iluzionizma u koji je pozorište zapalo prelaskom na baroknu iluzionu pozornicu — kutiju. Novi arhitektonski oblici scene (kružna, isturena, fleksibilna) vraćaju pozorište njegovoj pravoj prirodi koja se suštinski razlikuje od filma i od televizije. Posle privremenog uzajamnog oponašanja oni se razdvajaju, prepuštajući svakome da razvije onakav izraz kakav mu je svojstven i najfunkcionalniji.

Na drugoj strani, film je pretrpeo veliki uticaj književnosti, naročito u vizuelnom pripovedanju događaja. Postojao je, u istoriji kinematografije, čitav period kada su se romani bukvalno prenosili u »žive slike«. Moderan roman se okrenuo unutarnjim monolozima, prefinjenoj analizi psihologije, tokovima svesti i podsvesti. Film je i to pokušao da ilustruje (ponekad vrlo uspelo kao u Reneovom delu »Prošle godine u Marijenbadu«, ili u Felinijevom »Osam i po«, a zatim je, pod uticajem »esejističkog romana«, počeo da obrađuje kontemplativne teme i postao »misaoni film« koji ne deluje konkretnim metaforama niti montažom, nego opštim smislom slike (globalna metafora). Pod uticajem filma roman je, opet, počeo da koristi retrospekcije, montažu, vizuelnu analizu, faktografiju (naravno, na jedan nov način, jer sve navedene elemente nalazimo u književnosti pre pojave kinematografije). Iako sve što smo rekli izgleda kao pojednostavljenje problema, značajna je činjenica da

su uzajamni uticaji između pozorišta i filma *po-*  
*moгли* usredsređivanju oba medijuma na onakav  
način izražavanja koji svakome od njih najviše  
odgovara.

Slično se dogodilo i sa televizijom, tj. njenim odnosom prema drugim medijumima, bez obzira na to što se ona još uvek smatra pravim »ba-ukom« za opstanak pozorišta i filma. To što, trenutno, za najveći deo gledalaca televizija predstavlja (suficijentnu) »zamenu« za sve oblike kulturne distrakcije, ne znači da ne postoje suštinske razlike u načinu izražavanja sva tri medijuma. Pre se može zaključiti da je takvo stanje posledica trenutne reakcije konsumenata masovne kulture, reakcije podstaknute televizijskim »bumom« u čitavom svetu. Prema jednom predviđanju, televizija će, postepeno, izgubiti dejstvo i funkciju univerzalnog kulturno-umetničkog »erzaca« kako je, sada i trenutno, prihvata masa. Podizanjem standarda građana, razvijanjem opšte kulture i vaspitanjem ukusa mase, televizija će se, prema tom gledištu, svesti na ulogu koja i treba da joj pripada u budućem civilizovanom svetu i dobiće funkciju koju najbolje može da obavlja u budućem razvijenom društvu. Ovakva sudbina televizije izvlači se iz sličnosti situacije koja je postojala pre trideset godina kada su svi »ludovali« za bioskopom, zbog čega je dizana uzbuna i akcija za spasavanje pozorišta (slično tome, kada je radio počeo da osvaja svet, proricalo se „odumiranje« štampe!). Upoređenje se može izvesti i sa današnjom »kri-  
zom« filma, jer se, usled širenja televizije, smanjuje broj bioskopskih gledalaca svuda u svetu, a mnoga proizvodna preduzeća »preorijentišu« se na snimanje serijskih televizijskih filmova. Zagovornici mišljenja o preuveličanosti uticaja i buduće uloge televizije, ukazuju na pojavu koja se očituje u zemljama sa visoko-razvijenom kulturom (nordijske države), gde naročito inteligencija (koja je vrlo brojna) odbacuje televiziju kao sveopšti kulturni animator i vraća se pozorištu i filmu. Prema tome, ako se pretpostavi da će razvitak civilizacije ići u pravcu širenja kruga inteligencije (u koju će biti uključene sve društvene kategorije), pogotovo ako se ima u vidu odumiranje klasa, masovna kultura će se uzdići na takav nivo da će ulogu televizije svesti na meru koju danas ima radio, što će svakako uticati na strukturu i kvalitet televizijskog programa. Direktan prenos ostao bi, prema tom predviđanju, jedini specifično televizijski način izražavanja i u tome bi se iscrpljivala uloga televizije kao komunikacionog medijuma. Vidimo da je ovakva vizija budućnosti televizije isto toliko »fantastična« koliko i ona koja predviđa suprotno, jer pretpostavlja skoro neverovatan uspon masovne kulture u šta ne veruju ni najveći optimisti. No, i ova teza smatra da će televizija izvršiti pozitivan uticaj na druge mediju-

me, jer će se oni osloboditi vremenom okamenjenih oblika i kanona, u nastojanju da odbrane svoju autentičnost od »najeзде« televizije. Ova teza ne daje presudan značaj tehničkim mogućnostima televizije, smatrajući da ovaj medijum nikada neće uspeti da nadomesti jedinstveno svojstvo koje imaju pozorište i film, a to je *kolektivno doživljavanje*. Ekonomskim i kulturnim uzdizanjem, povećaće se i potreba za takvim doživljavanjem umetnosti; želja da, bar za trenutak, izađe iz usamljenosti i kućne izolacije (u kojoj ga zadržava televizija), postajace snažnija, a materijalne mogućnosti za njeno zadovoljenje sigurno će se povećavati. Najzad, kao što najsavršeniji gramofon ne uspeva da nam priušti zadovoljstvo koje doživljavamo slušajući izvođenje koncerta u dvorani, tako, smatra se, ni »bioskop-pozorište u kući« neće moći da zameni kolektivno praćenje filma ili predstave u velikoj dvorani gde se čoveku pruža mogućnost potpunog usredsređivanja i emotivnog unošenja u scenski ili kinematografski prizor.

Bilo kako bilo, obe teze smatraju da će uzajamni uticaji između pozorišta, filma i televizije dovesti do vidnih promena u svakom od njih; samo što jedna pretpostavlja da će televizija »zameniti« pozorište i film dajući im sasvim novi smisao, dok druga smatra da im televizija jedino može pomoći da nađu sopstveni (moderni) smisao, a da će se ona sama zadržati u okvirima čiste komunikacije. Ako zanemarimo budući ishod stvari, moramo već sada priznati da su zajamni uticaji pomogli da se svaki od navedenih medijuma učvrsti u sopstvenim specifičnostima. To što su granice koje ih razdvajaju često zanemarivane, posledica je niskog stepnja masovne kulture koja navedene razlike ne oseća niti uočava postojeće razlike. Istorija umetnosti toliko je puta dokazala da svaki izražajni medijum dobija puno značenje tek kada ostane u svojim okvirima i kada se služi sopstvenim izražajnim sredstvima. To vredi i za televiziju koliko za pozorište i film. Ako smo priznali da masovna publika ne obraća pažnju na specifičnosti televizije, može se postaviti pitanje da li uopšte treba ukazivati na njih i, ako treba, ko je dužan da to čini. Reklo bi se, pre svega, oni koji uređuju i stvaraju televizijski program (o čemu smo već dovoljno govorili) i, posebno, oni koji pišu o televizijskim emisijama. Reč je dakle o televizijskoj kritici.

Televizijski kritičar nalazi se u izuzetnim okolnostima: kao što sama televizija, po mnogim svojim osobenostima, izlazi iz okvira klasične estetike, tako se i onaj ko kritički prati program na malom ekranu, razlikuje od onoga ko piše samo o pozorištu, o filmu, o muzici, o slikarstvu. Time smo nagovestili da televizijski kritičar ima dužnost da piše i daje sud o veoma

raznolikim kategorijama — od najozbiljnijih drama, preko zabavnih emisija do raznoraznih »šoua«, od direktnih prenosa autentičnih događaja preko televizijskih filmova do emitovanja pozorišnih predstava. Pol Rota smatra da, za razliku od drugih kritičara, televizijski (ozbiljan) kritičar mora da poznaje pozorište, muziku, slikarstvo, film, varijete, sociologiju, i, iznad svega, specifičnosti televizijskog medijuma, jer samo u tom slučaju on merodavno može da oceni da li je neko ostvarenje, preuzeto iz druge umetnosti, »transponovano« na mali ekran televizijskim izražajnim sredstvima. Objektivno posmatrano, nemoguće je da jedna ličnost poseduje sve navedene sposobnosti (kada bi ih i imala, sigurno je da ih ne bi »trošila« na pisanje televizijskih kritika!), pa se, u praksi, smatra dovoljnim ako TV-kritičar ima po malo znanja iz svih oblasti (ovde se neodoljivo javlja asocijacija na izreku koja se pripisuje Aleksandru Popu: »Malo znanja najopasnija je stvar!«), ako poseduje opštu kulturu i ukus koji ne mora mnogo da odskače od ukusa mase. Ovde je reč o masovnoj pojavi »TV-kritičara«, uglavnom novinara sasvim skromnih intelektualnih moći i nedovoljnog umetničkog senzibiliteta, do juče nepoznatih ljudi, koji »autoritativno« pišu prikaze o televiziji u brojnim novinama. Zbog toga se još više ističu oni televizijski kritičari koji poseduju široku kulturu, izgrađen ukus i unutarju sklonost ka umetnosti, jer se te odlike ne mogu *naknadno* steći, dok je »specifičnosti« televizije moguće upoznati u toku nekoliko meseci, tim pre ako je u pitanju celovita intelektualna ličnost koja je stručna u nekoj srodnoj umetničkoj oblasti.

Ako je nemoguće u jednoj ličnosti ujediniti sve navedene odlike i sposobnosti, znači li to da treba da postoje posebni kritičari za svaku vrstu televizijskih emisija, tj. stručnjaci koji su u stanju da daju merodavan sud o ostvarenju iz dotične oblasti. Time se, unapred, televizija predodređuje kao tehničko reproduktivno sredstvo za prenošenje ostvarenja drugih umetnosti. Nasuprot ovome, postoji gledište da televizijski kritičar *ne treba* da bude stručnjak bilo koje oblasti, nego samo opšte kulturni i obrazovan čovek koji će iznositi svoje *impresije* i stavove o *celokupnom* televizijskom programu i s takvog gledišta analizovati pojedine emisije. Praksa dokazuje da pojedini dobri pozorišni i, naročito, filmski kritičari izvanredno osećaju televizijske specifičnosti ne samo kada je u pitanju televizijska drama ili televizijski film, nego i kada je reč o emisijama koje znače najbolje primere specifično televizijskog izražavanja. Izlazi da je za potrebe dnevne štampe dovoljno postojanje televizijskog hroničara, ali visoko obrazovanog, što je teško obezbediti za ogroman broj novina i listova koji svakodnevno pišu o televiziji, čak

joj posvećuju posebne stranice (kao što su ih nekada posvećivali filmu!). To je, izvesno, posledica ogromne popularnosti televizije i nije čudo što, iz dana u dan, štampa poklanja sve veći značaj televiziji, ali vrlo malo obraća pažnju na to ko sve piše o televiziji.

Već je u filmu uloga kritičara počela da se, ako smemo tako da kažemo, srozava! O muzici, slikarstvu, književnosti, znalo se i još uvek se smatra, mogu da pišu ljudi koji teorijski poznaju materiju o kojoj donose sud, ili su i sami stvarali u nekoj od navedenih umetničkih disciplina (o pozorištu su pisali obavezno književnici, dramski pisci i estetičari, zatim nekađašnji reditelji ili dramaturzi). Film je doneo više »slobode« tako da su se mnogi smatrali kvalifikovanim i sposobnim da ocenjuju kinematografska dela (u stvari, njihove »kritike« su se svodile na formulu »sviđa mi se — ne sviđa«, bez dubljeg obrazloženja iznesenog suda). Docnije su se javili teoretičari koji su proučili specifičnosti kinematografskog medijuma primenjujući, u prvo vreme, estetičke postulate drugih umetnosti; tek u najnovije vreme javili su se kritičari koji su uspeali da postave osnove teorije zvučnog filma (za razliku od tzv. »ozvučenog filma« koji je, u suštini, i dalje bio montažni nemi flim kome je zvuk bio *pridodat*, ne uspevajući da postane nerazlučiva, jedinstvena komponenta zvučne slike). Upravo po tom vizuelno-auditivnom jedinstvu slike, televizija je bliska zvučnom a ne »ozvučenom« filmu; to se primećuje i po tome što na malom ekranu daleko bolje deluje emitovanje filmova modernih pravaca (novi talas, film-istina, direktni film), nego tradicionalnih filmova reditelja stilizatora i konstruktivista.

Ako bismo hteli da podvučemo u čemu je najveća osobenost televizijske kritike, onda bi to, čini se, bila neminovna praksa da se sud o emisijama donosi »post factum«, kada je već sve završeno i kada se više ne može uticati ni na stvaraoca niti na gledaoca televizije. U svim ostalim umetnostima delo ostaje i posle objavljene kritike o njemu, što znači da publika može i dalje (ili ponovo) da proverava svoje utiske o delu i o objavljenoj kritici. Retki su slučajevi da se neka (makar i izuzetna) emisija reprizira, a ako se to i dogodi, onda protekne dugo vremena (izuzetak su pojedine zabavne emisije koje se obično repriziraju u toku iste sedmice, što se pokazalo veoma korisnim). Televizijski kritičar Piter Blek (koji je, pre toga, bio pozorišni i filmski kritičar) navodi još nekoliko razlika i osobenosti pisanja o televiziji (on naročito ističe nemogućnost kritičara da zajedno sa ostalim gledaocima saučestvuje u kolektivnom doživljavanju televizijskog spektakla), pa zaključuje da je pisanje televizijskih kritika »tužan

posao« (a melancholy business). Najveća dilema pred kojom se televizijski kritičar nalazi bila bi u tome kako se »postaviti« prema masovnoj publici (kojoj su, u najvećoj meri, upućeni napisi u dnevnoj štampi), da li voditi računa o njenim potrebama i nivou masovne kulture, da li se nametnuti kao vrhovni estetički arbitar, da li uporno objašnjavati, profesorski podučavati, ili mudro povladivati i neobavezno zabavljati dokone čitaoce. Odgovor najviše zavisi od toga kakvo je kritičarevo shvatanje masovne publike: da li je smatra »nojem« koji, kako je duhovito rekao Nemirovič-Dančenko, »guta sve ne razlikujući istinsku umetnost od lažne, izveštačene«, ili, kako je to tačno zaključio dr Hugo Klajn, »čoravom kokoškom za koju narodna mudrost veli da i ona katkad zrno nade«. Prihvatimo li ovo drugo poređenje (za koje i sam dr Klajn podvlači da ne znači potcenjivanje ili ismevanje publike), možemo zaključiti da je glavna dužnost televizijskog kritičara da pomogne širokoj publici da lakše pronade »zrno«, kako bi, vremenom, mogla bolje da razlikuje »žito« od »kukolja«. U tome je prava vaspitna, kulturna, prosvetiteljska i društvena uloga televizijskog kritičara, iz toga proističe humanizam ovog poziva. Pravi televizijski kritičar čitavom svojom delatnošću, a to znači nizom napisa, bori se za određena estetička shvatanja, a protiv onih stremjenja u televizijskom programu koja srozavaju umetničku vrednost emisija i izneveravaju prirodu ovog medijuma.

Za razliku od pozorišnih i filmskih kritika koje se mogu pisati krajnje stručno i opširno u specijalizovanim časopisima, kritike o televiziji objavljuju se isključivo u dnevnoj i nedeljnoj štampi, najčešće dajući opšti prikaz čitavog programa ili serije emisija. Tu, prirodno, ne može biti reči o stručnoj analizi svih aspekata, recimo, televizijske drame, nego se kritika zamenjuje subjektivnim utiscima bez obrazloženja. Što se tiče ocene koja se obavezno daje na kraju novinskih prikaza, ona je — kao posledica rečenog — nemotivisana, gruba, lična, zbog čega ne može da ima dejstva na masu. A ako je lišena dejstva na masu, novinska televizijska kritika gubi svoj »raison d'etre«. Gilbert Seldes podvlači da je uloga televizijske kritike »mnogo šira (i po dejstvu i po značaju) od kritike u ostalim oblastima«, jer mora »ne samo da ocenjuje i analizuje konkretna ostvarenja, nego pre svega da vaspitava ukus mase« (to instruct public taste). To podrazumeva da televizijski kritičar ima prava da se postavi »iznad« mase, kao neki narodni učitelj i prosvetitelj. Solomon Simonson, međutim, smatra da televizijska kritika mora da bude neka vrsta »samozvane svesti mase« (the self-declared conscience of mass-public), da bi mogla da odražava »opšti ukus«, pa da je, prema tome, »osnovna dužnost

televizijskog kritičara da ustanovi u kolikoj meri određena emisija zadovoljava zahtev većine gledalaca i da navede razloge zbog kojih je uspela ili promašena, ali uvek u okvirima njene vrste i autorovih pretenzija«. Simonson, očito, postavlja pred televizijske kritičare ograničene zahteve, zato što on televiziju smatra popularnim medijumom koji mora da odgovara trenutnim potrebama masovne kulture. Na drugoj strani, teoretičar Hjubel Robinson napada televizijsku kritiku u Americi zbog toga što »njoj najčešće nedostaje upravo ono što ona sama smatra najvećom slabošću televizijskog programa, a to je *kvalitet*«. On tvrdi da su televizijski kritičari »gotovo uvek i svuda nedovoljno stručni i nedovoljno umetnički obrazovani, pa zbog toga više barataju rečima nego činjenicama«. Robinson zaključuje da je »osnovna dužnost televizijske kritike da doprinese podizanju nivoa televizijskog programa uopšte, posredstvom značajke analize svake emisije ponaosob«. Ovako shvaćena dužnost televizijskog kritičara ne samo što je teška, nego predstavlja društveno veoma odgovoran posao. Da bi se on dobro obavljao, neophodno je da oni koji pišu o televiziji naročito u dnevnoj štampi poseduju tri osobine: visoko opšte kulturno obrazovanje, stručno poznavanje, ako ne televizije, onda neke od televiziji bliskih medijuma (ili komunikacionih sredstava) i stvarnu ljubav, senzibilitet prema istinskoj umetnosti. Steknu li se sve navedene osobine u jednoj ličnosti, postaje nevažno ako ona, recimo, ne poznaje specifično televizijski »jezik«. To što ličnosti sa takvim kvalitetima retko prihvataju ulogu televizijskog kritičara, potvrđuje koliko je to težak i odgovoran posao, a svedoči i o tome da se na televiziju još uvek gleda kao na »niži« komunikacioni medijum koji ne može da se »meri« sa »pravim«, umetničkim medijumima. Sama budućnost će pokazati koliko je to gledište zaostalo i ograničeno.

Zadržavajući se, prilično dugo, na problemima televizijske kritike mi smo želeli da istaknemo koliko je to specifična delatnost koja može da ima velikog uticaja na masovnu kulturu i na strukturu samog televizijskog programa. Faktat da su najbolji televizijski kritičari došli iz pozorišta i filma najbolje pokazuje uzajamne uticaje između ova tri izražajna sredstva. Čak i kada nisu dovoljno »stručni«, takvi kritičari uvek podržavaju istinske artistske vrednosti u pojedinim emisijama, a to je ono što je najpotrebnije televiziji u ovom trenutku; kada i ne umeju da objasne u čemu je »specifična« odlika neke autentične televizijske emisije, takvi kritičari »osećaju« njeno dejstvo; kada prekomerno podrže neku emisiju koja je izvan prirode televizije oni to čine jedino iz ljubavi prema istinskoj umetnosti, pa se svi njihovi gresi mogu oprostiti.



## Smisao prolaznosti

Kada se govori o efemernosti stvaralaštva u pojedinim umetnostima obično se kao primer navodi pozorište, jer njegova istorija postoji jedino u pisanoj reči i fotografskim (odnosno kinematografskim) registracijama starih predstava. Film omogućuje duže trajanje onoga što su umetnici stvorili: većina dela »sedme umetnosti« čuva se u filmskim arhivama-kinotekama. Televizija je efemernija čak i od pozorišta: jedna predstava može da se izvodi i po deset godina, dok se jedna TV emisija emituje jedanput i, eventualno, ponovi kroz izvesno vreme (pri ovome uvek treba imati na umu da tu emisiju »odjedanput« vidi neizmerno veći broj ljudi nego čak i najpopularniji film koji se prikazuje godinama). Ali, posle skidanja sa bioskopskog repertoara film odlazi u kinoteku, dok se i najuspelija televizijska emisija ubrzo briše sa magnetoskopske trake; televizijski filmovi se zato i snimaju u nastavcima da bi se neprekidno pravile serije u kojima popularni junaci doživljavaju nove avanture, koje odmah potiskuju u zaborav one prethodne. Televizija je trenutna, prolazna kao sam život: zato ona može najviše da postigne i da pruži najsnažniji doživljaj kada direktno prenosi neki autentičan događaj u kome otkriva životnu dramu koja se više nikada neće ponoviti ili se neće dogoditi na isti način (to potvrđuje činjenica što izvestan događaj registrovan na magnetoskopskoj traci nema isto dejstvo kao direktan prenos).

Pojedine dobre emisije kineskopiraju se (presnimavaju na filmsku traku) i u tom obliku pohranjuju u televizijskim arhivima (magnetoskopska traka, za sada, ne može dugo da čuva dobar zapis slike), ali to nema u praksi značaja, budući da ne postoje »televizijski muzeji« koji bi, poput kinoteka, pružali mogućnost gledanja starih emisija. Za vreme boravka u Americi nastojao sam da vidim neke televizijske drame (Čajevskog, Rouza, Serlinga, Futa) o kojima se još uvek raspravlja u stručnoj literaturi kao o najboljim primerima tog žanra, ali i pored predusretljivosti kompanija, nisam uspeo da uđem u trag filmskim vrpčama tih drama za koje se zna da su svojevremeno kineskopirane (kada su izvedene još nije bio usavršen kinetoskop); rečeno mi je da sam ja prvi koji je tražio da ih naknadno vidi i da bi, u slučaju potražnje (za emitovanje) svakako došlo do ponovnog snimanja navedenih emisija na osnovu postojećih manuskripata, pa da zato i nema razloga da se stare emisije čuvaju. Drugi su posvedočili da emisije ubrzo zastarevaju, jer su imali prilike da vide neke od »najboljih« emisija TV drama posle desetak godina, i uverili se da one nikako ne bi mogle biti ponovo stav-

ljene na televizijski repertoar, toliko su bile tehnički i estetički prevaziđene. Nisu malobrojni estetičari koji smatraju da se na prste mogu izbrojati i »klasični« filmovi koji, i posle nekoliko decenija, zadržavaju nekadašnje dejstvo, a i njega, uglavnom, postižu kod filmskih estetičara koji umeju i hoće da ih ocenjuju sa *istorijskog gledišta*.

Sve umetnosti koje odražavaju *autentičan život* i čiji materijal predstavlja, najvećim delom, neposredna *pojavna stvarnost* podložne su razjedanju neumitne prolaznosti. Arhitektura, muzika, slikarstvo, književnost omogućuju stvaranje dela »većnjeg trajanja« koja nadživljuju svoje stvaraoce. U pozorištu scenska ostvarenja nestaju pre no što umru njihovi tvorci; glavno izražajno sredstvo na sceni je živo ljudsko biće čiji način izražavanja vrlo brzo zastareva, a vrlo teško može da se osavremeni. Film, koji prikazuje sliku ljudskih bića (i pored odolevanja fizičkoj efemernosti), ne uspeva da se otme estetičkoj efemernosti, jer i kinematografski izraz, zahvaljujući neprekidnom razvijanju tehnike, brzo zastareva. Televizija, kao medijum ne samo najviše blizak stvarnosti, nego i najdirektnije uključen u život, potpuno je — fizički i estetički — efemerna: postavši deo svakodnevnog života građana, ona je pronašla smisao u osnovnom životnom obeležju — prolaznosti. »Apsolutna« umetnička vrednost, »ovekovećenje« stvaralaca, »artističko« uzdizanje dela iznad profane stvarnosti — sve to za nju ne predstavlja krajnji cilj koji bi (po kanonima tradicionalne estetike) trebalo da dostigne. Ona se u potpunosti predaje čoveku, podređuje stvarnosti i uključuje u životne tokove, pa ne obraća pažnju na zahteve koji su rezultanta čovekove želje za »produženjem«. Ne samo prolaznost i trenutnost, nego i raznolikost, promenljivost, dinamizam, odbacivanje svih dogmi — to su odlike koje televizija crpe direktno iz života, kao da joj je krajnji cilj da se potpuno sa njim integriše. Zbog toga je besmisleno od nje zahtevati (beznadežno je i očekivati) da se podredi zakonima koji se suprotstavljaju njejoj pravoj prirodi.

Iz svega što smo rekli, može se izvesti pogrešan utisak da televiziju treba svesti isključivo na direktno snimanje autentičnih događaja u stvarnosti. Tačno je da smo zaključili da *takav način snimanja* i takva vrsta *materijala* najviše odgovaraju prirodi televizijskog medijuma. Međutim, tehnika se neprekidno razvija i pronalazi sve savršenije mogućnosti za vizuelno-auditivnu registraciju događaja, što, neminovno, utiče na sam postupak snimanja i estetiku medijuma. Tehničko usavršavanje televizije ogleda se u pronalaženju novih načina registrovanja slike, zvuka i boje; magnetoskopska traka omo-

gučuje postizanje daleko plastičnije i »čulnije« slike na ekranu nego kada se emisija snima na filmskoj traci. Magnetoskop predstavlja vrhunac do koga se, trenutno, došlo u pokušajima što vernijeg reprodukovanja objektivnog sveta. Smatramo korisnim da se osvrnemo na tehniku registrovanja zvuka i slike, što je bio san mnogih naučnika među kojima su slavni Edison i »ocevi kinematografije« braća Lumijer; oni su prvi uspjeli da konstruišu i usavrše aparate za registrovanje zvuka (fonograf) i slike (kinetograf). Zapisivanje je, najpre, vršeno na hartiji, zatim na metalnim i staklenim pločama, pa na celuloidnoj i, najzad, na magnetoskopskoj traci (na koju se istovremeno beleži i zvuk i slika).

Direktan prenos ostaće jedna od glavnih osobnosti televizije kao komunikativnog sredstva: drugi medijumi ne mogu da postignu ni blizu toliku neposrednost, trenutnost, autentičnost i brzinu obaveštavanja. Budući da se televizija može upotrebiti i za oblikovanje umetničkih prizora postavljenih pred kamerom i snimljenih na artistski način, to je prirodno što se u tu svrhu koristi magnetoskop koji *trenutno* registruje *zvučnu sliku*, odmah može da je reprodukuje, a dopušta (u određenoj meri) da se kadrovi seku i montiraju kao u filmu.

Magnetoskopska traka predstavlja do sada naj-savršenije tehničko sredstvo za beleženje i reprodukovanje vizuelno-auditivnih percepcija. Zbog uloge koju tehnika igra u televiziji, zanimljivo je povući razliku između gramofonske ploče odnosno magnetofonske trake, sa jedne i filmske odnosno magnetoskopske vrpce, sa druge strane.

U tehničkom smislu, sve su to mehanički instrumenti koji omogućuju fiksiranje i reprodukovanje auditivnih i vizuelnih percepcija, sredstva koja se mogu upotrebiti u različite svrhe i na različite načine. Gramofonska ploča potpuno mehanički zapisuje ono što se izvodi pred mikrofonom. Čak efekti miksovanja i akustička reljefnost snimka koju ostvaruje tonski majstor, vrše se *izvan* tonskog zapisa. Prema tome, kao instrument, gramofonska ploča predstavlja puki *mehanički zapis* zvuka. Magnetofonsku traku moguće je seći, naknadno povezivati i montirati zvučne sekvence prilikom presnimavanja raznih traka. Time se već omogućuje kreativni postupak, pa je zbog toga izvesnu radio-emisiju snimljenu na magnetofonskoj traci opravdano smatrati artistskim ostvarenjem. Baratanje isključivo auditivnim percepcijama nalaže reditelju i tonskom snimatelju da prilikom snimanja i montiranja unesu u emisiju što više artistskih elemenata kako bi emisija posedovala što specifičniji *radio-fonski izraz*. U suprotnom, može emisija predstavljati izvanredno umetnič-

ko ostvarenje (glumačko, muzičko), ali će ostati izvan medijuma (pri čemu se magnetofonska traka koristi jedino kao tehničko sredstvo za reprodukciju neke druge umetnosti). Ono što se danas naziva »radiofonskim« izrazom, to je veština i umetnost korišćenja, povezivanja i usklađivanja tonских (govornih i muzičkih) vrednosti koje — u novom sklopu zapisani na traci — dobijaju posebno i specifično dejstvo kakvo se ne može postići bez tehničkih sredstava kojima raspolaže radio. Radio-fonski izraz je oblast koja dejstvuje isključivo preko auditivnih percepcija (koje dopuštaju maksimum stilizacije) što ni malo ne smeta da se u tom domenu postignu izvanredni umetnički rezultati. Iako potisnuta sredstvima vizuelnog izražavanja, radiofonija pruža izuzetne mogućnosti onim stvaralcima koji osećaju potrebu da se izraze *prvenstveno posredstvom reči* i zvučnih percepcija, smatrajući da im ta »ograničenost« u izražavanju još više pomaže da dublje prodru u psihologiju ljudskog bića i da preciznije naznače suštinu stvari i smisao simbola.

Filmska traka ima dva tehnička vida: može da registruje samo sliku ili sliku uporedo sa zvukom. Nemi film je, poput gramofonske ploče, najpre mehanički registrovao ono što se zbivalo pred kamerom (snimljeno pozorište). Otkriće montaže omogućilo je stvaralačko korišćenje filmske trake, slično kao što se koristi magnetofonska vrpca. Zbog toga, vrhunac nemog filma predstavljaju kinematografije u kojima je bila usavršena montaža. Zvučni film je, u početku, vizuelnoj traci *mehanički pridodavao* zvučnu (tonsku i muzičku) pratnju! Ceo postupak svodio se na usklađivanje ili kontrapunktiranje dveju traka, prema želji reditelja. Zbog toga se taj period u istoriji kinematografije može nazvati »ozvučenim filmom«, za razliku od »potpuno zvučnog filma« u kome se poštuje *auditivno-vizuelno jedinstvo* kinematografske slike. U modernom filmu sve se više zanemaruje neposredna montaža (nju zamenjuje montaža unutar kadra), a do izražaja dolazi sposobnost reditelja da tonskom kamerom što dublje prodre u dinamičku stvarnost koja se istovremeno vidi i čuje, kako bi se iz te »totalne iluzije« na ekranu izvukla opšta metaforičnost prizora zabeleženog na filmskoj vrpci. I dok je u »ozvučenom« filmu zvuk obavezno naknadno dodavan slici (proces »nahsynchronizacije«), u »totalnom« zvučnom filmu ton se registruje istovremeno sa slikom. Na prvi pogled reklo bi se da to predstavlja mehaničku »kopiju« stvarnosti kao što je slučaj sa gramofonskom pločom. Međutim, u tome i jeste osobenost modernog filma što nasuprot svome »ograničenju« u transponovanju stvarnosti uspeva da otkrije suštinu stvari i da ih izrazi na način koji je samo njemu svojstven. I dok se stvaralac nemog filma najviše izražavao po-

sredstvom montaže (stvaralačkim povezivanjem delova trake), moderni reditelj više se izražava uočavanjem (u stvarnosti) ili postavljanjem (pred kamerom) karakterističnog životnog prizora, kao i načinom na koji taj prizor snima.

Iako je danas već sasvim moguće vršiti montažu magnetoskopske trake i snimati skoro svaki kadar odvojeno, ipak se sve ono što jednu TV emisiju čini specifičnom i umetničkom obavlja pred televizijskim objektivom, a dinamizuje se kretanjem kamera i miksovanjem slike u toku snimanja. U praksi, naknadnim rezanjem magnetoskopske trake nije moguće postići mnogo u *umetničkom smislu*. Moguće je skratiti emisiju, izbaciti pojedine tehničke greške, odstraniti slaba mesta, ali nije moguće izmeniti smisao i umetničko dejstvo snimljenog prizora kao što se može postupiti sa filmskom trakom (jer su, za razliku od nje, na magnetoskopskoj vrpici zabeleženi i slika i zvuk, pa se rezanjem slike narušava kontinuitet zvuka i muzičke pratnje).

Estetičko dejstvo, dramatika, atmosfera i smisao televizijskog prizora izbijaju iz *intenziteta zbivanja pred kamerama* koje moraju da ga uobliče na adekvatan i za televiziju pogodan način. One ne smeju, preteranim insistiranjem na formi, da razbiju autentični intenzitet prizora; isto tako, taj intenzitet neće imati puno dejstvo na traci ako kamere samo mehanički registruju zbivanje. Puno značenje televizijskog prizora rađa se u *trenutku samog snimanja*, naravno pod uslovom da određeno zbivanje poseduje unutar-nji intenzitet i ako ga kamere uobliče na odgovarajući način. Posle toga, ništa suštinski ne može da se izmeni u snimku. Magnetoskopska traka ljubomorno čuva i dobre i loše strane onoga što se odigralo pred kamerama, kao i način na koji je obavljeno snimanje. I ovde se, vidimo, ispoljava opšta karakteristika televizije — *neposrednost*. Ono što se dogodilo u jednom trenutku i kako je tog trena snimljen događaj, nemoguće je naknadno popraviti — prizor ostaje zabeležen na traci kao *dokument* određenog trenutka, bez obzira da li je »ulovljen« u životu ili je rekonstruisan u studiju i oblikovan od strane reditelja, glumaca i snimatelja. Ako se želi promeniti suština televizijskog prizora — ostaje jedino da se ponovo obavi snimanje. Takvu osobinu, koja uslovljava estetičke posledice, ne poseduju ni filmska ni magnetofonska traka. Reklo bi se da je, prema tome, magnetoskopska traka isto što i gramofonska ploča! U izvesnom smislu jeste, samo što se na ploči radio-fonske vrednosti postižu pre konačne registracije emisije (obično na magnetofonskoj traci sa koje se snimak prebacuje na ploču), a televizijske vrednosti jedne emisije rađaju se upravo u trenutku magnetoskopske registracije.

Zbog toga, magnetoskopska traka igra značajnu ulogu u samom procesu televizijskog stvaralaštva; ona, s jedne strane, obezbeđuje *duže trajanje* snimljenih emisija, a sa druge, još više podvlači i pokazuje koliko je *kratkotrajno* delovanje svega onoga što fiksiraju televizijske kamere (uverili smo se kako je prva direktna emisija sa Meseca potpuno izgubila dramatičnost kada je taj isti prizor ponovljen neposredno posle epohalnog poduhvata). Ipak, takvi autentični snimci (premda gube čar neizvesnosti) ostaju kao istiniti dokumenti događaja koji nikada ne mogu da »zastare«. Baš kao što još uvek deluju scene iz najboljih filmova Vertova, Ejzenštejna, Flaertija, Vigoa, Grirsona, i mnogih autentičnih snimaka iz kojih izbija životna ubedljivost bez obzira što je tehnika snimanja odavno prevaziđena. Slično je i sa emisijama snimljenim na magnetoskopskoj traci: njihova ubedljivost zavisi od istinitosti prizora koji se snima, a njihova efemernost je posledica prirode televizijskog medijuma koji, podređen životu, otkriva smisao prolaznosti.

