
VLADIMIR PETRIĆ

FENOMENI TELEVIZIJE

Upravo zbog toga što televizija predstavlja najmoćnije komunikaciono sredstvo u masovnoj kulturi, treba obratiti posebnu pažnju — pored estetičkih analiza i poređenja televizije sa drugim izražajnim medijumima — na sociološku funkciju televizije, na ulogu koju ima i kakvu bi trebalo da dobije u savremenom društvu. Ako se masovna kultura shvati kao „kvazikultura potrošačkog društva“, onda je televizija njen glavni animator, koji aktivno deluje na psihu pojedinaca i postaje značajan činilac javnog mnjenja, stvarajući određeni „duh vremena“, čiju je „zagonetku“ analitički ispitivao Edgar Moren, zaključivši da je masovna kultura „nadomestak religijske kulture“ i da, u savremenom dobu, sve više prerasta u „pseudoreligiju ovozemaljskog spasa, religiju kojoj nedostaje obećanje o besmrtnosti, svetosti i božanstvu da bi se mogla uzdići do istinske religije“, što znači da se prilagođava ne samo potrebama sredine i vremena nego i različitim društvenim klasama, uzrastima, znanjima i narodnostima.

U tri eseja (izdvojena iz knjige „Osma sila“) razmatra se problem strukture koju medijum televizije nameće ne samo kompoziciji pojedinih emisija nego i programskoj shemi, zatim se raspravlja o psihološko-sociološkom delovanju televizijskog prizora na gledaoce i o raznim vidovima odstupanja ovog medijuma od utvrđenih postulata tradicionalne estetike.

Otvorena struktura

U svim umetnostima danas postoji, očigledno, sve intenzivnije nastojanje da se proizvodi stvaralaštva oslobode kanona, zakona i kompozicionih shema u koje tradicionalna estetika sabija umetnička ostvarenja. Još više od toga: moderne estetičke struje (naročito strukturalizam) pokušavaju da pronađu vezu između fenomena u prirodi i njihovog slobodnog unošenja u umetničko delo. Strukturalistička kritička analiza, koja se svodi na „raščlanjavanje i ponovno sklapanje predmeta da bi se otkrilo ono *nevidljivo* u njemu“ (Rolan Bart), polazi od stanovišta da „umetničko delo nema apsolutno samostalnu vrednost: sve u svemu ono je posrednik, nešto kroz šta

treba proći da bismo bili u vezi sa *tajnom*" (Pjer Mašeri). Izjednačavajući strukturu i sadržinu (Levi-Stros), strukturalizam nalazi suštinu u svakoj sadržini koja se pojavljuje oblikovana na bilo kakav način, otkrivajući ono što je „nevidljivo i neshvatljivo u izvornom predmetu". Strukturalisti dopuštaju daleko više slobode umetničkim stvarateljima i mnogo lakše prihvataju nove načine izražavanja, uključujući tu i televiziju.

Televizijski postupak, naročito u informativnim programima, emisijama i direktnim prenosima, veoma je blizak teoriji informacije u koju strukturalisti pokušavaju da smeste i umetničko izražavanje. Ako se osobenosti navedenih (tipično televizijskih) emisija prenesu na druge (sa srodnim umetnostima pomešane) emisije, videćemo da upravo te osobenosti negiraju osnovne principe zatvorenosti kompozicije umetničkog dela, a to znači odlike koje su iz drugih umetnosti preuzete i nametnute pre svega televizijskim dramskim emisijama. Italijanski teoretičar Umberto Eko prvi je pokušao da nađe unutarnju vezu između ovakvog direktnog i slobodnog načina prikazivanja događaja, tj. jedne formativne operacije koja potpuno zavisi od predmeta i slučaja i tipičnog fenomena savremene umetnosti, koji Eko označava kao „otvoreno delo". Analizujući dramaturšku strukturu direktnih emisija, Eko smatra da televizija oslobađa gledaoca „hipnotičke fascinacije" u koju ga baca klasična struktura sa aristotelovskim zapletom „za kojim postoji u svakome od nas duboka potreba" (!), ali da će „doći vreme kada će se registrovanje dominantnog događaja, motivisanog po pravilima verovatnosti, obogaćivati marginalnim napomenama, pregledima vidova okolne realnosti, nebitnim za svrhe primarne radnje, ali vrlo aluzivnim". Definišući „otvorenost" narativnog dela uopšte, Eko podvlači da se „u odbacivanju zapleta ostvaruje priznanje činjenice da je svet čvor posibiliteta i da umetničko delo treba da reprodukuje i takvu fizionomiju", pa, shodno tome, da se „logika televizijskog snimanja ova- ploćuje u jednom tipu pripovedanja koje, kao povezano i po izgledu dosledno, upotrebljava uvek kao primarnu materiju grubu sukcesiju prirodnih događaja, tako da samo pričanje, ako i ima jedinstvenu nit, neprekidno penusa u nebitnoj anotaciji u kojoj ponekad dugo vremena može da se i ne desi ništa". Primenjujući ove karakteristike direktnog snimanja na dramske forme, Eko naglašava da tu postoje dve vrste kazalnosti — *slučajna* i *hotimična*, što će reći da je suština televizijske dramaturgije u tome da sve situacije i svi odnosi među ličnostima budu postavljeni „hotimično tako da izgledaju slučajni". Time se i televizijska drama može približiti otvorenoj strukturi toliko bliskoj televizijskom medijumu.

Međutim, otvorena struktura ne očituje se samo u načinu direktnog prenošenja događaja iz stvarnosti i u načinu dramaturškog uobličavanja prizora u TV-igri. Otvorenost se primećuje u montaži kadrova, u vođenju mizanscene, u povezivanju scena (u tzv. „show” — emisijama), u komponovanju serijskih emisija, čak u načinu glume, kao i u celokupnoj programskoj shemi televizijskog programa. Ipak, direktno snimanje — koje predstavlja najsuštinski vid televizijskog izražavanja — u potpunosti je zasnovano na principu otvorene strukture. Budući da je direktan prenos zaista „jednom polovinom ostvarenje umetnosti, a drugom polovinom delo prirode” (Eko), on se formira u sukobu između nastojanja reditelja da estetički determiniše prizor i samog događaja koji teži da se slobodno razvija u stvarnosti. Ma kakav bio izbor detalja i ma koliko određen bio tempo njihovog smenjivanja, osnovna odlika direktnog prenosa ogleđa se i dalje u otvorenosti strukture prikazanog predmeta. Ta otvorenost obezbeđuje spontanost, neposrednost, autentičnost i istinitost čitave emisije. Ako direktan prenos uspe da nam otkrije samu strukturu predmeta ili zbivanja koje prikazuje, ako preko televizijskog ekrana uspemo da uronimo u „tajnu” nekog fenomena u prirodi, ako nam se na malom ekranu stvarnost raščlani na njene osnovne „strukturalne jedinice”, onda je, zaista, malo važno kako je to postignuto, a još manje sme da bude presudno koliko u tome ima „artističke transpozicije”. Televizijski medijum izjednačava se sa samom strukturom predmeta *razotkrivajući*, tako, „specifičnu suštinu” predmeta, *vraćajući* svest gledalaca „osnovnom tumačenju” predmeta.

Priroda televizije, zbog sklonosti ka otvorenoj strukturi, ne podnosi filmski način montiranja kadrova. „Drugi kadar” koji neizmerno „godi” televizijskom načinu prikazivanja stvari u prostoru, potekao je od televizije i odatle je prenesen u film. Ne samo što je takva tehnika televizijskog snimanja (sa četiri kamere koje nude slike koje se neposredno montiraju u režijskoj sobi), nego je sama priroda televizijskog medijuma takva da ne prihvata montažno seckanje prizora i stvaranje optičke dinamike koja je bliska klasičnom filmu. Televizijske kamere zamenjuju *prisustvo gledalaca u prostoru* kroz koji se oni kreću, one su njegov „vid produžen u nedogled”, pa zbog toga gledalac ne oseća potrebu da ga neko nasilno premešta u trenutku kada on želi da miruje, ili da mu neprekidno prekida pogled i spektakularno optički raskomadava predmet koji gledalac hoće da sagleda u njegovoj dubini i celovitosti. U praksi je, međutim, kinematografska, montažna tehnika mehanički prenesena iz filma u televiziju i to ne samo kada se snima na filmsku traku, nego i kada se snima televizijskim kamerama direktno i na magnetoskopsku traku.

Umesto da se iznalaze nove mogućnosti izražavanja pomoću teških televizijskih kamera (njihova težina je, u stvari njihova specifična osobenost), svim silama se nastojalo i još uvek nastoji da one prihvate filmski način snimanja, što je u suprotnosti sa njihovom prirodom. Klasične montažne teorije, kako su ih postavili majstori sovjetske kinematografije Vertov, Pudovkin i Ejzenštejn, koriste se pri spajanju kadrova naročito u televizijskoj reportaži. Najpoznatiji savremeni teoretičari filmske montaže (Kerel Rejs, Rejmond Spotisvud) smatraju da televizija mora da pronalazi mogućnosti za „što dinamičnije povezivanje kadrova, bez obzira da li su oni snimljeni na filmskoj ili magnetoskopskoj traci” (Spotisvud). I Jan Kučera, koji je pokušao da filmske montažne teorije primeni na televiziju, u knjizi „Montažna kompozicija u filmu i televiziji”, kaže: „Građevinu filmskog dela sačinjava sistem nizova i udruženih nizova. Ovo važi i za televiziju gde se, takođe, kadrovi integrišu u nizove, a nizovi u udružene nizove koji se opet integrišu u složenije kompozicione komplekse.” Ovakvo se tvrđenje ne može prihvatiti ako je tačan zaključak da je prirodi televizije bliska otvorena struktura. Mnoštvo primera to dokazuje. Gledali smo pojedine televizijske emisije koje su predstavljale direktan prenos nekog događaja iz stvarnosti a, zatim, filmski izmontiran materijal snimljenog istog događaja; nikada se nije dogodilo da je film delovao na malom ekranu upečatljivije, uvek je direktan prenos snažnije plenio gledaoce, pružao im više informacija o prizoru i dublje otkrivao suštinu događaja. Čak i kada je događaj snimljen na magnetoskopskoj traci, ali televizijskim postupkom, prizor ostaje više u medijumu nego ma koliko dinamično izmontirana filmska reportaža prikazana na malom ekranu. U tome je skrivena „tajna” televizijske strukture.

Otvorena struktura sve se više primenjuje u komponovanju serijskih televizijskih emisija koje, kao što obično biva, više liče na odlomke iz života građana, prizore uzete nasumice iz stvarnosti. To ima uticaja i na način glume koja na malom ekranu mora da bude maksimalno jednostavna i ubedljiva, zbog čega se sve više angažuju autentični ljudi koji se uključuju u televizijske dramske emisije. Oni igraju sebe u datim okolnostima, pa pored njih i profesionalni glumci moraju da se „spuste” na realno tlo, da igraju krajnje realistički i doživljeno. Reditelj je primoran da postavlja mizanscenu, tako da se dobije utisak kao da je objektiv kamere uperen direktno u sam život. Otpadaju sva „simbolička” i „metaforička” režijska rešenja, sve se svodi na talenat reditelja da, u direktnom suočavanju sa „samoniklim” prizorom, izvuče pravi smisao događaja koji prikriva spoljašnji izgled stvari. Zbog toga nije redak slučaj da pojedini televi-

zijski reditelji daju glumcima „dramske teme” na osnovu kojih oni, neposredno pred kamerom, impovizuju dijalog ili sukobe koje kamera snima. Na taj način i glumci postaju aktivni stvaraoci televizijske igre, a ne samo „artistički” interpretatori zadatih radnji i naučenog teksta.

Ako svemu ovome dodamo i potpuno otvorenu strukturu celokupnog televizijskog programa, videćemo koliko je ta osobenost utkana u sve aspekte televizije kao komunikacionog i izražajnog sredstva. Televizijska programska struktura nije „kolaž” (kako to pojedini teoretičari smatraju), ona je odraz same prirode medijuma i zahteva masovne publike. Sa programske sheme otvorenost se prenosi na svaku posebnu emisiju, dajući joj određeno strukturalno obeležje. Otvorenost televizijske strukture u svim aspektima zahteva otvorenost i na svim nivoima. Drugim rečima, televizija je po prirodi medijum koji ne bi trebalo da ima bilo kakve redakcije ili urednike, kontrolore ili cenzore programa. Televizija će, u budućnosti, postati potpuno otvorena prema svemu, a to znači da će postići autentičnu slobodu. Otvorenost televizijske strukture nije ništa drugo nego odlika ovog medijuma koja ga vodi ka potpunoj slobodi. Medijum bi, u budućem društvu, morao da postane direktna veza između subjekta i objekta, služio bi kao prenosnik suštine i „tajne” objektivnog sveta u ljudsko saznanje, a to je krajnji cilj svakog izražajnog sredstva, pogotovo televizije koja ima sve mogućnosti za direktno, neposredničko povezivanje čoveka i stvarnosti koja ga okružuje.

Psihološko-sociološki faktori

Ako ne u potpunosti, onda bar delimično mora da se prihvati teza Maršala Makluana, prema kojoj masovna televizijska publika, sa svoje strane, isto toliko utiče na vrednost onoga što ovaj medijum prikazuje koliko sam medijum utiče na formiranje masovne kulture. Taj uzajamni odnos razvija se pod određenim psihološkim i sociološkim faktorima, o kojima je neophodno posebno i podrobnije govoriti.

Sigurno je da se savremena masovna kultura najvećim delom obrazuje pod dejstvom dvaju najmoćnijih komunikaciono-izražajnih medijuma filma i televizije, više nego pod uticajem radija i, pogotovo, teatra. Posebno treba istaći da je dejstvo ova dva vizuelno-auditivna sredstva snažnije i psihološki intenzivnije nego dejstvo štampe koja je, u kvantitativnom smislu, još uvek najobimnija. Baš zbog toga što se tehničke mogućnosti delovanja televizije na ljudsku psihu sve više usavršavaju i što njen uticaj na društvo postaje sve očigledniji i simptomatičniji, korisno je sagledati glavne faktore tog dejstva

i takvog uticaja da bi se lakše pronašli načini svrsishodnijeg korišćenja ovog modernog komunikacionog i izražajnog sredstva.

Podimo od psiholoških faktora, jer su sociološki samo prividno zavisni od njih, oni predstavljaju rezultantu dejstva koje televizijski medijum ima na masu. Osnovna karakteristika psihološkog delovanja televizije sastoji se u tome što ona, svojim programom, ne funkcioniše povremeno, kao film, nego kontinuirano, iz dana u dan. Određeni film može da proizvede daleko snažnije psihološke (i umetničke) utiske na čoveka, ali televizija, upornim emitovanjem programa, utiče na čitav unutarjni svet čovekov, pri čemu on toga nije ni svestan (Maršal Makluan to naziva „masažom svesti“). Film može u čoveku da izazove potresne umetničke i druge emocije, dok televizija — ako to u izuzetnim emisijama i uspe da postigne — sama sobom razvodnjava takve doživljaje, utapajući ih u opštu emocionalnu strukturu koju formira svojim programom. Očigledno je da njena osnovna težnja ide za tim da postane psihološka komponenta čitave čovekove egzistencije, a ne kao film da samo s vremena na vreme deluje na čovekovu psihu, da je uzdrma i pokrene na akciju. Uostalom, sam razvitak filma i televizije ukazuje na takve razlike: film je, najpre, upotrebljavan kao komunikacioni medijum da bi se docnije razvio u specifično izražajno sredstvo; međutim, televizija je, u početku, korišćena kao kvaziizražajno sredstvo (prve televizijske emisije isključivo su se iscrpljivale u prenošenju pozorišnih i drugih umetničkih izvedaba), a danas sve više preovlađuje njena komunikaciona funkcija, koja čak i umetničkim emisijama daje posebno obeležje.

Tehnička priroda i mehanizam televizije, njen razvitak koji ide ukorak sa najmodernijim otkrićima u nauci (što omogućuje čoveku neposrednu vezu sa čitavim svetom i gledaočevu „javnu usamljenost“) takođe se održavaju u ljudskoj psihi. Javna usamljenost je fenomen koji u čoveku stvara posebno osećanje istovremenog čuvanja individualnosti, porodične intimnosti i uključenosti pojedinca u ljudsku zajednicu, ne samo po tome što direktno može da vidi i čuje sve što se događa nego što u tom trenutku svaki pojedinac postaje deo ogromnog auditorijuma. Televizija, na taj način, povezuje individuu sa kolektivom, ali na indirektan način omogućen jedino čudesnom moći tehnike. Tehnika je stavila čoveka u *položaj inercije*, koja postaje značajna odlika televizijskog percipiranja događaja. Postoje izvesne televizijske emisije („kviz“, na primer) koje u većoj meri uključuju gledaoce u ono što se zbiva na ekranu, ali je tu posredi druga vrsta angažovanja (mahom finansijske prirode) nego što je to slučaj u kolektivnom doživljavanju jedne pozorišne predstave ili filma. Žan

Keval smatra da je ta *inercija* posledica različitog stepena identifikacije koju televizijski prizor može da izazove. On kaže da doživljaj pozorišta predstavlja kolektivnu i društvenu ceremoniju u kojoj direktno učestvuju svi prisutni gledaoci, što je suprotno od doživljavanja filma u čiju se iluziju svaki gledalac uključuje izdvojeno, dok se „doživljavanje televizije nalazi negde između pozorišta i filma, ona nas se dotiče manje individualno nego film, ali ne deluje kao teatarska ceremonija. Parafrazirajući izreku da „svaki dan ne može da bude praznik“, Keval ističe da se za odlazak u pozorište čovek naročito sprema, a televiziju posmatra bez ikakvih obaveza, bez potrebe da se angažuje kako fizički, tako i psihički. I Žan Kaznev (u knjizi „Sociologija radija i televizije“) odvlači kako „televizija daleko manje aktivira i podstiče maštu nego radio“, pa prema tome radio ima „apolinijski karakter, a televizija dionizijski“, što znači da nas „televizija odvaja od nas samih“ namećući se našoj ličnosti tako što je dovodi u stanje neaktivnosti.

Prema tako *inertnom* gledaocu televizijska tehnika se ophodi kao prema biću lišenom individualne psihologije, ili kao prema psihološki veoma labilnom čoveku na koga može lako da utiče i koji, sâm, nije u stanju da utiče na sistem koji ga povezuje sa spoljnim svetom. Primenjujući na televiziju svoja istraživanja u domenu psihologije filma, Žilber Koen-Sea naročito podvlači da je, za razliku od kinematografske slike, koja neodoljivo privlači gledaoca u svet iluzije na ekranu (identifikacija), televizijska slika vrši „atak“ na čoveka, ona se uvlači u porodični krug koji se razlikuje od kolektivne psihologije bioskopskog gledališta. U tom smislu Žan Teveno govori o „centripetalnoj“ i „centrifugalnoj“ moći televizije, nalazeći da te dve „sile“ deluju *istovremeno*, pa se zbog toga „potiru“, što i jeste uzrok „inertnosti“ televizijskih gledalaca. Džordž Miler je tom problemu posvetio sedam eseja u knjizi „Psihologija komunikacije“, u kojima analizuje dejstvo televizije na ljudsku psihu, koja, prema njemu, postaje u sve većoj meri pasivan objekt kojim potpuno vlada savršena tehnika. U jednom od tih eseja („Ljudska spona u masovnoj komunikaciji“) Miler kaže da se čovekova psiha „uključuje u sistem masovne komunikacije kao jadna komponenta“ (miserable component), i da se osobenosti i unutarnje potrebe te psihe vrlo retko i veoma malo uzimaju u obzir prilikom stvaranja komunikacionih sistema, što je slučaj i sa televizijom naročito otkako se njena tehnika usavršila. Ne dajući odgovora kako bi se takva situacija mogla izmeniti, Miler apeluje da bar televizija priđe ljudskoj psihi sa poštovanjem njenih unutarnjih potreba.

Ako pokušamo da spomenute psihološke faktore povežemo sa sociološkim, videćemo da nas to

stavlja pred poznatu dilemu: da li da popustimo opštim zahtevima mase ili da joj nametnemo ono što smatramo da bi koristilo psihologiji individue (od čijeg se mnoštva sastoji masa). To znači da postoji raskorak između zajedničke težnje mase i potrebe jedinke, što se može lako primetiti u anketama televizijskih gledalaca, koji, pojedinačno, gotovo uvek zastupaju gledište koje nije u skladu sa opštim zahtevima mase. Masovna civilizacija (kako je naziva Koen-Sea), masovna kultura i ukus koji ona formira (a njega većinom zadovoljava televizija) nisu rezultanta svesne težnje svakog pojedinca i intimne potrebe individue, nego su posledica mase kao celine, neka vrsta „nadgradnje” „duha mase” čije jedinstvo omogućuju moderna komunikaciona sredstva. Nije mali broj sociologa i psihologa koji budućnost te masovne nadgradnje vide u crnoj svetlosti. Pojedini teoretičari, kao Zil Griti, vidi jedini način borbe protiv vulgarizacije masovne kulture u vođenju kulturne politike koja treba da usmeri razvitak tehnicističke civilizacije. No, tu se javlja dilema o kojoj govore Keval i Teveno u svojoj sociološko-psihološkoj studiji o televiziji: kako izmiriti neophodnost slobodnog razvitka modernih komunikacionih medijuma sa potrebom njihovog usmeravanja. Jer, što se društvo bude više usavršavalo i kako se društvena svest bude uzdizala, to će se osećati sve veća potreba za slobodnim razvitkom televizije, ali i svest o tome da joj treba nametnuti celishodnu ljudsku i društvenu ulogu.

Među sociolozima koji smatraju da popularna masovna kultura, a s njom i televizija, „nikada nije bila niti ikada može da postane pozitivan faktor” ističe se Dvaj Mekdonald, za razliku od Edgara Morena, koji nastoji da shvati protivrečnosti kulture potrošačkog društva. Polazeći od aksioma da se kultura može stvarati jedino za individualno ljudsko biće, Mekdonald zaključuje da „čim se individue organizuju (tačnije rečeno: dezorganizuju) u masu, one gube svoj ljudski identitet i vrednost, jer je masa u istorijskom vremenu isto što je gomila u prostoru: velika količina ljudi nesposobnih da se izraze kao individualna ljudska bića pre svega zbog toga što nisu određeni jedni prema drugima kao individue, niti kao izdvojeni članovi zajednice (u stvari, oni uopšte nisu u bilo kakvom odnosu *jedni prema drugima*), nego jedino prema nečemu udaljenom, apstraktnom, neljudskom”. Mora se priznati da televizija podržava ovakav odnos pojedinca prema drugom pojedincu u masi, samo što ta činjenica treba da posluži kao povod da se sa daleko većom odgovornošću i humanošću koristi ovo komunikaciono i izražajno sredstvo. Mekdonald se skeptički pita na koji način treba „spasa-

vati kulturu u budućnosti" i koji se načini nude za podizanje nivoa masovne kulture. Za razliku od Mekdonaldovih „mračnih" predviđanja, njegov prijatelj Gilbert Seldes smatra da je to sasvim moguće postići upravo mudrim korišćenjem modernih sredstava masovne komunikacije. On direktno pledira: „Fundamentalne vrednosti našeg života i, još više, naše dece, snažno će biti uplvisane revolucionarnim promenama u svim vrstama zabave, umetnosti, komunikacije, i mi imamo puno pravo, čak obavezu, da kontrolišemo brzinu i smer kojim idu te promene". Za svesnu akciju usmeravanja masovne kulture zalažu se i Pol Lazarefeld i Robert Merton (u članku „Masovne komunikacije, popularni ukus i organizovana društvena akcija"), smatrajući da upravo televizija potvrđuje tezu o „negativnoj socijalnoj funkciji masovnih medijuma, delujući narkotično, u koliko se narkoza ne upotrebi za pravu intervenciju". Maršal Makluan (koji televiziju, zbog male količine perceptivnih informacija koje pruža, još uvek smatra „hladnim" medijumom), predviđa neminovnost sve veće mehanizacije sredstava komunikacije (televizija je, prema Makluanu, dovela do mehanizacije totalnog ljudskog izražavanja, glasa, govora, kretanja) i poziva na široku „akciju u odbranu svih ljudskih vrednosti, budući da moderna tehnologija pretili da potpuno izmeni čoveka i uslove u kojima živi". Reklo bi se da Makluan ima potpuno pravo što sociološku ulogu televizije uslovljava sveopštim stanjem i razvitkom masovne kulture. Drugim rečima, on smatra da promena uloge i dejstva televizije treba da dođe „odozdo", iz same mase, a ne da joj se nameće „odozgo" moćima koje poseduje i kojima će još u većoj meri da raspolaže televizija. A to znači da je neophodna ogromna akcija odgovarajućih faktora zajednice da se brinu o vaspitanju mase u svim domenima kao i o podizanju nivoa masovne kulture. Ovakav stav je u skladu sa tvrdnjom Džouzefa Klepera (u knjizi „Društveno dejstvo masovne komunikacije"), prema kojoj su ispitivanja pokazala da televizija „ne aktivira pasivnu orijentaciju prema životu, nego još više podržava pasivnost u pasivnom gledaocu, dok novim podsticajima stimuliše intelektualno aktivne osobe". Kleper kaže: „Televizija retko može da promeni psihologiju čoveka, ali ona znatno pojačava već postojeću sklonost, ukus, predispozicije, ponašanje, shvatanja, predrasude." Proizilazi da bi bilo neophodno, najpre, stvoriti određene predispozicije u psihologiji mase koje želimo da televizijski medijum pojača i pretvori ih u pozitivne sociološke faktore masovne kulture.

Ako smo se dovoljno zadržali na problemima koji se tiču masovne kulture, treba objasniti da smo to učinili zbog toga što televizija pred-

stavlja jedan od najmoćnijih i najperspektivnijih faktora koji direktno formiraju i usmeravaju razvitak opšte kulture mase. Samo ako se svrsishodno upotrebi, televizija može da odigra pozitivnu ulogu u masovnoj civilizaciji čija budućnost skoro u potpunosti zavisi od tehničkih sredstava komunikacije.

Već je film (daleko više od pozorišta) pokazao sklonost da zadovolji ukus mase, da se podredi njenim zahtevima koji se mogu svesti na zajednički imenitelj *osrednjost i sinkretizam*. U knjizi „Duh vremena”, Edgar Moren nadahnutu objašnjava kako sinkretizam u filmu teži da „ujedini dva sektora industrijske kulture — sektor imaginacije i sektor romaneskno”. U televiziji se sinkretizam spušta do eklekticizma: čitava programska shema i struktura emisija, način na koji se prezentiraju zbivanja iz stvarnosti ili kako se „umetnički” interpretiraju fiktivne dramske situacije, idealni su primeri sinkretizma najniže vrste, što sasvim odgovara potrebama masovne kulture. Povezivanje najrazličitijih, suprotnih i raznorodnih elemenata, često potpuno inkompatibilnih među sobom (ne samo u tzv. blokovima televizijskog programa, nego i u jednoj jedinoj emisiji) najtipičnija je odlika televizijskog medijuma. Princip „varietates”, korišćen još u najstarijim predstavljačkim oblicima, ponovo je postao osnovni normativ programiranja u radiju i u televiziji. Njega se drže urednici televizijskih redakcija, a prihvata ga (sa otporom ili prećutno) većina onih koji pišu scenarija ili režiraju pojedine emisije, tako da je najveći deo programa podređen zahtevima prosečnog (masovnog) gledaoca. U takav program povremeno se ubacuju (poput tampona) i emisije visokih umetničkih vrednosti i na taj način održava „ravnoteža” u programu, odnosno, pravi se kompromis i izlazi u susret malobrojnim gledaocima visoke kulture i vaspitanog ukusa. Jer, praksa je pokazala da se obe strane teško mogu istovremeno zadovoljiti.

Kidanje tradicionalnog obruča

Posle „čuda” koji je predstavljao kinematograf (rođen, takođe, iz simbioze tehnike i umetnosti), televizija je morala da se pojavi u epohi savlađivanja nepremostivih ograničenja koja su vekovima sputavala čoveka u prostoru i vremenu, morala je biti otkrivena u trenutku kada je čovek uspeo da se vine izvan granica sila koje ga vezuju za Zemlju. U jednoj staroj indijskoj priči, prosvetljeni učitelj „samkhya” proriče da će čovečanstvo nestati onda kada čovek uspe da dostigne brzinu svetlosti („bleska munje”) i otkrije poslednju tajnu prirode („uzroč-

nost svega"). Ima u tom paradoksu neminovne istine: fenomenalna otkrića ovog stoleća vode čovečanstvo u pravcu totalnog izjednačavanja sa moćima prirode, a to može da označava i put ka uništenju ljudskih bića koja se izjednačavaju sa onim što ih je stvorilo i što je bes-krajno. Večnost je suprotna životu, pa prema tome i čoveku; neprekidni tehnički razvitak je neminovan, on ide svojim tokom pri čemu progres nije identičan sa humanizmom. Televizija se može shvatiti kao jedna od stepenica na tom putu, jer delimično ostvaruje iskonski čovekov san da se istovremeno nalazi na raznim mestima, da može da prodre svuda, i obrnuto, da ceo svet bude na domaku ljudske ruke. Slike zbivanja i predmeta koji se kreću, pretvorene u električne impulse, lutaju eterom: u svakom trenutku moguće ih je „uloviti“ prijemnim aparatom. U filmu „science-fiction“ prikazuje se kako slike ljudske istorije, pretvorene u drugu energiju, trajno postoje u eteru, tako da odrazi svakog od nas lebde u svemiru, gde večno obitavaju posle našeg fizičkog nestajanja, da bi ih, jednog dana, televizijski aparati „uhvatili“ i reprodukovali kao „oživljene slike“! Zamislimo reditelja — maga daleke budućnosti: posredstvom elektronskog „izazivača prošlosti“ on je u stanju da reprodukuje i prikaže žive slike svakog trenutka prošlosti i svih događaja koji su se nekada odigrali! Da li će se taj postupak smatrati „umetničkim“, odnosno „estetičkim transponovanjem“ stvarnosti u umetničko delo? Neće li, u tom slučaju, biti odbačeni svi postulati tradicionalne estetike koja još i sad uporno sputava moderne stvaraoce, naročito u novim izražajnim medijumima?

Ovakvo neobavezno i fantasmagorično predviđanje budućnosti televizije ima jedino za cilj da ukaže na očiglednu činjenicu modernog vremena — veličanstveno povezivanje nauke i umetnosti. Ako se doskora smatralo da je umetnost ta koja intuicijom i talentom stvaralaca uspeva da prodre u sfere ljudske psihe, u samu bit života, trajanja, smrti, večnosti, onda je savremena nauka na pragu da u sve te fenomene uđe sasvim egzaktno, savlađujući problem vremena i prostora koji su uvek bili teorijska okosnica filozofije i umetnosti. Putovanje kroz beskraj kosmosa brzinom koja je jednaka apsolutnom mirovanju, trenutak kada na druge planete stupi čovek — sve to može da se vidi sa Zemlje, u kućama čije zidove zauzimaju ogromni ekrani, kako se to prikazuje u jednom japanskom filmu „sajns-fikšn“ ili u Trifoovom filozofsko-fantastičnom filmu „Farenhajt 451“.

Ovakva vizija može da nam izgleda stravična, ali ne treba smetnuti s uma da su se našim

precima činile i stravičnim i demonskim mnoge stvari bez kojih ne možemo da zamislimo savremeni život. U takvim izmenjenim okolnostima moraće bitno da se „izokrene” i čovekov odnos prema umetnosti, ukoliko ona uopšte bude egzistirala u oblicima koje danas prihvata. Riskantno je, priznajem, govoriti o liku stvari koje dolaze, ali se već sad jasno nazire da budući razvitak nauke i tehnike neminovno vodi ka suštinskim promenama ne samo materijalnog aspekta ljudskog života nego i njegovog duševnog doživljavanja, a to je oblast interesovanja umetnosti. Materijalni razvitak, celishodno, utiče na promene koje se moraju odraziti i u ljudskom duhu, bez obzira na to što se tome suprotstavljaju ustaljene navike i utvrđena shvatanja koja su, tokom dugog vremena, dovele do određenog čovekovog duhovnog profila.

Predočavanje fantastične vizije budućeg čovekovog života i puta koji pred njim krči nauka (na tom putu javilo se i „čudo” televizije), može da opravda sve veća odstupanja modernih umetnika od krutog pridržavanja zakona i postulata tradicionalne estetike, kao i prihvatanje novih formi koje *same sobom* tvore nove principe u skladu sa modernim izražajnim sredstvima koja u sebe sve više uključuju tehniku. Jedno od tih novih izražajnih sredstava je i televizija koju po svaku cenu (i silom) nastojimo da podredimo kanonima i načinima saopštavanja kojima se od davnina služe tradicionalne umetnosti, naročito pozorište (ako kažemo da je televizija „bliža” filmu, onda to tvrdimo samo zbog toga što je ona „udaljenija” od pozorišta!). Film je već umnogome odstupio od zakona klasične estetike, a televizija, očigledno, ide još mnogo dalje. Međutim, nije retko shvatanje prema kome je televizija „vizuelni telefon”, pa da zbog toga sama po sebi ne može da postane umetnost sem ukoliko joj ne priđu „u pomoć” pozorište, literatura ili film! Kada se pokaže da televizijska emisija izazove najsnažnije emocije, onda se ovo *izražajno sredstvo* — čijoj strukturi ne odgovaraju principi na kojima su zasnovane klasične umetnosti — optužuje da bukvalno reprodukuje život bez „umetničke transpozicije”, bez „prevazilaženja tehnike” i bez „menjanja vrednosti” činjenica iz stvarnosti. Tako će, izgleda, biti sve dok se ovo najmodernije izražajno sredstvo bude podređivalo zakonima tradicionalne estetike koju ono, očito, *mora da izneveri* ako hoće da ostane *verno sebi*. Televizija će to, po prirodi stvari i usled neminovnosti tehničkog razvitka, učiniti ne mareći za to što će time sebi uskratiti naziv „umetničko izražajno sredstvo”. Uostalom, zar je važan puki naziv? Daleko je bitnije šta izvesna stvar jeste i šta pruža čoveku. Televizija predstavlja sav-

remenu mogućnost kidanja obruča kojim se tradicionalna umetnost ogradila od nauke i tehnike.

Taj „strah od tehnike” koji je posledica nepri-kosnovenosti tradicionalne estetike opravdan je ne samo na određenoj etapi razvitka civilizacije nego je logična posledica određenog stanja ljudske svesti. Upravo razvitak tehnike pomogao je čoveku da spozna povezanost svih pojava u prirodi i da počne odbacivati nasilno postavljenu barijeru između materijalne baze i duhovne nadgradnje. Moderan čovek slobodno se integriše sa svim pojavama i vidovima stvarnosti, podstaknut činjenicom da tehnika — koja je proizvod njegovog uma na određenom stepenu razvitka počinje da se izjednačava sa samim umom! Na prvi pogled to izgleda „nehumano”, ali je, u suštini, veličanstveno: već razvitak kompjutera dokazuje nerazlučivu vezu između duha i materije. I jedno i drugo se potvrđuje kao funkcija jedinstvenosti prirode izvan koje se ništa ne može postići. Ako ima snage da pogleda stvarnosti u oči i ako može da ne ostane večno egocentričan, čovek mora da prihvati tehniku kao nerazlučivi deo svog sopstvenog bitisanja. Razvitak čitave ljudske civilizacije vodi čovečanstvo ka totalnoj integraciji: trenutno se nalazimo u fazi usavršavanja *tehnike slika*. Ako je Žilber Koen-Sea povukao granicu između »civilizacije simbola reči« (pismenost) i »civilizacije simbola slike« (film), onda bi se moglo reći da pojava televizije predstavlja vrhunac »civilizacije vizuelne tehnike«. Optička kultura i tehničko usavršavanje proizvodnje slike ima svoju dugu istoriju koja počinje od prvih čovekovih pokušaja da vizuelno reprodukuje prizor ili predmet koji vidi.

Slika je najpre bila mrtva: čovek ju je prenosio na kamen, drvo, platno, hartiju, stvarao ju je svojim rukama posmatrajući svet oko sebe, snevajući i zamišljajući ono što je želeo da naslika. Onda je počeo da razmišlja o mogućnostima mehaničkog reprodukovanja vidljivog sveta, što vernijeg i što bržeg optičkog odražavanja stvarnosti. Tako se rodila fotografija, ali i ona je bila nepokretna, mrtva, fiksirana na hartiji ili staklenoj ploči, fotografija je prikazivala *izdvojen trenutak* stvarnosti koja se neprekidno kreće, a u kojoj fotografski aparat »zakoči« samo delić kretanja. To nije bilo dovoljno za čoveka: on se neprekidno pitao zašto se fotografija ne bi mogla pokrenuti? Kad je toliko podobna stvarnosti, kad u tolikoj meri podražava objektivni svet zašto ne bi posedovala i onu najbitniju karakteristiku života — *pokret*?

Ta želja tinjala je u ljudima još od najstarijih vremena: pokušaje da se ta zamisao objektivira, naziremo u drevnom pećinskom crtežu galopi-

rajućih bizona (prikazanih u čitavom nizu raščlanjenih pokreta životinjskih nogu), otkrivamo je u igrarijama kineskih senki u srednjovekovnim vašarskim panoptikumima, percipiramo je pomoću raznih optičkih igračaka kojima smo se kao deca zabavljali crtajući na marginama knjige sukcesivne faze kretanja konja u trku. Povezivanjem principa čarobne lampe, mračne komore, optičkih igračaka i analitičke fotografije najzad se došlo do pokretnih oživljenih slika — rodio se film! Kinematograf je odmah osvojio svet, ali čoveku nije bilo dovoljno samo to što je postigao da se na bioskopskom platnu slika kreće. Film je najpre delovao nem, zatim je progovorio, pa je dobio mogućnost da dočarava treću dimenziju i, najzad, preobratio se u sinemaskop, sineramu i cirkaramu — ogromnu tro-dimenzionalnu sliku koja sa svih strana okružuje gledaoce, pružajući im utisak da se nalaze u samoj stvarnosti i da su uključeni u totalnu iluziju objektivnog sveta.

Čudesna je moć te demonske mašinerije koja dočarava život toliko verno i totalno da čovek izlaskom iz bioskopske dvorane ima utisak kao da prelazi iz jedne stvarnosti u drugu. Televizija je još više povezala »žive slike« sa čovekovim privatnim životom, ona je postala deo njegovog svakodnevnog opstanka; on više ne posmatra prizore na malom ekranu kao što je gledao pozorišnu predstavu, on se povezuje sa zbivanjima na ekranu, i kao u samom životu, slobodno odlučuje da li da se uključi u njih ili da ih »sa strane« posmatra (uvek sa osećanjem prisnosti prema onome što se događa na ekranu). »Žive slike« jure eterom (mi to podsvesno znamo čak i kada je televizor zatvoren!), nude se ljudima da ih love čarobnim štapićima prema ličnom nahodjenju. Ljudi su uvek odlazili da gledaju »čuda«, a sada ono doleće čoveku na noge! Sve je to nedovoljno: televizijska slika je odveć mala, crno-bela, nejasna; tehnika brzo interveniše: otklanja smetnje i nedostatke, unosi u sliku boju, produbljuje njenu perspektivu, povećava televizijski ekran do srazmera bioskopskog platna. Televizija prestaje da služi kao prozor u svet, ona postaje svet koji nas okružuje. Na pritisak dugmeta svi zidovi soba preobraćaju se u tro-dimenzionalne slike prikazujući događaje koji se zbivaju daleko od nas dok ih mi istovremeno doživljavamo kao totalnu iluziju života čiji smo materijalni delić mi sami. Ima opravdanja za strahovanje od te pomame slika koje nas bezobzirno zasipaju sa svih strana, a čijem je iskušenju teško doleteti. Neki smatraju da je to smak sveta, zaboravljajući da je nekada i sama pomisao o letu u vasionu smatrana bogohuljenjem, a pokušaj razlaganja atoma ludilom. Televizija će do kraja razbiti iluziju o postojanju boga, obesmisliće snishodljivost prema tajnama prirode.

U izvesnom *spiralnom* smislu može se smatrati da televizija predstavlja vraćanje *principima* antičkog i srednjovekovnog spektakla. Kao što su nekada plemići, u svojim zamkovima, gledali predstave putujućih glumaca koji su im dolazili u pohode, tako savremeni građanin ima utisak da se samo za njega izvodi neki dramski prizor ili prikazuju aktuelni događaji na televizijskom ekranu, pa se shodno tome i ponaša; kao što je antičko pozorište omogućavalo čitavoj naciji da prisustvuje teatarskim svečanostima, tako se danas, pomoću televizije, čitavom svetu istovremeno mogu prikazati određene emisije. Dvorska i plemićka pozorišta podređivala su svoj repertoar ukusu i zahtevima povlašćenih gledalaca i to svakome ponaosob, dok televizija mora odjednom da zadovolji potrebe milionske mase iako se obraća pojedincima. Antička scena je bila neka vrsta svetilišta na kome su glumci vršili obred u slavu bogova; televizija je konačno prekinula sve niti koje spektakl vežu za ritual, ona ga je u potpunosti obesvetila, lišila magije, oslobađajući gledaoce bilo kakvog poštovanja prema prizoru koji im se »dostavlja« u kuću, kao što se vrši snabdevanje vodom ili električnom strujom. Bez obzira na to da li takav odnos prema spektaklu znači »degradaciju« umetnosti (ukoliko se ona pojavi na malom ekranu), stav publike je u skladu sa duhom modernog vremena koje ruši sve mitove, ceremonije, svetinje, iluzije, tajne, misterije, zanose, verovanja, pri čemu masa ne vodi računa, da li to deluje »negativno« na svest čoveka ili mu pomaže da, preko medijuma, dublje pronikne u složene probleme ljudskog bitisanja. Odlazak u pozorište ili bioskop predstavlja izvesno »žrtvovanje« za umetnost kojoj čovek posvećuje vreme i pažnju, dok prema televiziji on nikoliko nema takvo osećanje niti obavezu, jer se ona »žrtvuje« za njega i to na krajnje snishodljiv i zavodljiv način da nije teško pretpostaviti ko, u toj neravnopravnoj borbi, ima više perspektive u budućnosti. Tehnika ne može da bude sentimentalna, ona bez pogovora služi onome ko hoće i ume da je iskoristi.

Lako je maštati o tome kako će izgledati televizija budućnosti, jer se može pretpostaviti da će ona sve više opsedati čoveka i da će sve *totalnije* dočaravati stvarnost sa svim vidljivim i nevidljivim manifestacijama u njoj. Time će biti postignuta potpuna »javna usamljenost« u koju čoveka gura civilizacija: odvojen od svih i svega, a istovremeno prisutan svugde i uz svakoga, čovek postaje »svemoćan«! Vidi sve i svako njega vidi, kreće se u svim pravcima, a ipak miruje sam između četiri zida! Baš kao u životu: dok ide ulicom, vidi svet oko sebe, a ipak je odvojen od svega što se oko njega događa! Ako se to ostvari — a razvoj i moć tehnike očito govore da je to moguće i nemi-

novno — onda će se izbrisati razlike koje postoje između pozorišta, filma i televizije, prosto na taj način što će se sve spojiti u jedno! Kao što se uključuju u stvarnost, gledaoci će moći da dožive glumce u totalnoj iluziji, kao na sceni, bolje reći, kao u trodimenzionalnoj stvarnosti: cela pozornica i akteri na njoj iskrsnuće pred gledaocima kao istinska ljudska bića, imaće isto dejstvo kakvo imaju i u pozorišnoj dvorani, iako će to biti samo njihova *slika!* Glumci će dolaziti u domove građana, kao što su navraćali u zamkove srednjovekovnih velikaša! Televizija nudi superiornost i osećanje moći budućim građanima sveta.

Slike stvarnosti, prizori koji se kreću, ovaploćena iluzija života, snovi i snoviđenja, biće u svakom trenutku na domaku ljudskog pogleda: čovek će poverovati da se domogao božanske moći — da po sopstvenoj želji može da stvara život i da ga pokreće. U toj želji čovek je počeo da slika, da igra, da glumi, i da se preobraća u druga bića. Kada potpuno ovlada *tehnikom rekreiranja života u totalnoj iluziji*, da li će to značiti kraj umetnosti, ili početak jedne nove „nadgradnje“ koja će razbiti sve dosadašnje estetičke postulate? Odgovor na to pitanje nemoguće je dati, pa zato jedino možemo o njemu da maštamo, a to, kako vidimo, liči na pravo vizionarstvo. Druga pitanja na koja je, čini se, moguće lakše dati odgovor tiču se prirode televizije kakva ona jeste *sada*, njenog osobenog dejstva i razlikovanja od drugih izražajnih sredstava. To je, uostalom, cilj ove studije, iako pisac nije mogao odoleti potrebi mašte da neobavezno nazre budući izgled televizije, što je, sigurno, vrlo karakteristično za predmet o kome raspravljamo. Ipak, vratimo se osnovnom pitanju koje smo postavili na prvim stranicama: u čemu je specifičnost televizijskog medijuma?

Odstupajući od principa kojim se služe ostale umetnosti i razbijajući obruč tradicionalne estetike, televizija se otkriva kao tehničko sredstvo koje može da bude sve, da posluži svemu i svačemu, ali i da se izrazi na osoben način! Očigledno je da ona postoji kao izvanredno komunikaciono sredstvo: direktno prenosi vesti (verbalne i u obliku slika), emituje filmove (igrane, dokumentarne, serijske), prikazuje reportaže (filmske i televizijske), neposredno snima događaje („živi“ prenosi), aranžira televizijske dramske sukobe (registrovane na magnetoskopskoj traci), prenosi pozorišne, baletske, operne i revijalne predstave i, najzad, omogućuje ljudima da neposredno prisustvuju događajima u stvarnosti i tako postaju svedoci drame kakva se nikada više neće ponoviti, ili ih navodi da se suočavaju sa prizorima iz kojih, posredstvom televizije, otkrivaju „tajnu“ i smisao životnih manifestacija koje u

neočekivanom trenutku blesnu sjajem pravog otkrovenja.

Opravdano se može reći da smo, govoreći o specifičnostima televizije, više objasnili *šta ona nije*, i *šta bi mogla da bude* u perspektivi, nego što smo odgovorili na pitanje *šta televizija jeste*. Baš to što znamo šta ona nije i što možemo da pretpostavljamo šta će biti, najbolje svedoči o trenutnoj fazi razvitka (neprekidnog menjanja i usavršavanja) ovog tehničkog komunikacionog i izražajnog sredstva, kome je, izvesno, budućnost naklonjena, prepuštajući vremenu da presudi koliko su razmišljanja i pretpostavke iznesene u ovom napisu imali osnova.

