

Počeo sam s pitanjem: da li je televizija, koja se obraća društvu koje na novi način misli, sposobna da stvori novu kulturu, sličnu kulturi Holandije XVII veka? Naravno, ovde ne treba da se da istoznačan odgovor, ali, po meni, to je malo verovatno. U korist svoje pretpostavke navešću dva argumenta. Kultura mora da ima korenje, a svaka kultura koja negira to ili ignoriše postojanje ovog korenja, nema budućnosti.

Intelektualna tendencija poslednjih četrdeset godina sastoji se u povećanom prikupljanju faktičkog materijala. Ovaj prilaz koji se ustalio u egzaktnim naukama i u tehnički proširoio se i na humanitarne nauke. Ma kakva bila ova ili ona mala, neznatna činjenica ona je našla svoje mesto u naučnom časopisu i čuva se, unoseći zabiljku u rasprave naučnika koji je nisu uzeli u obzir obradujući određenu temu. U SAD-u u naučnim krugovima se takav odnos prema činjenicama razmatra kao norma intelektualne aktivnosti. Ja nikada nisam uspeo da čujem od rektora univerziteta takve reči kao što su »misao«, »interpretacija« ili »shvatanje«. Uvek se govorilo o »naučno-istraživačkom radu«. Analogan princip slede sada i muzeji: oni čuvaju svaki najmanji »dokaz«. Usput bih mogao da dodam da u svim slučajevima koji zadiru u komercijalne interese, kada se govori, na primer, i čuvanju starih zgrada ili zaštiti divljih životinja, rušenje i istrebljenje se provodi nekontrolisano i ništa ne može da ih spreči.

televizija kao potomak telepatije

krištof teodor teplic

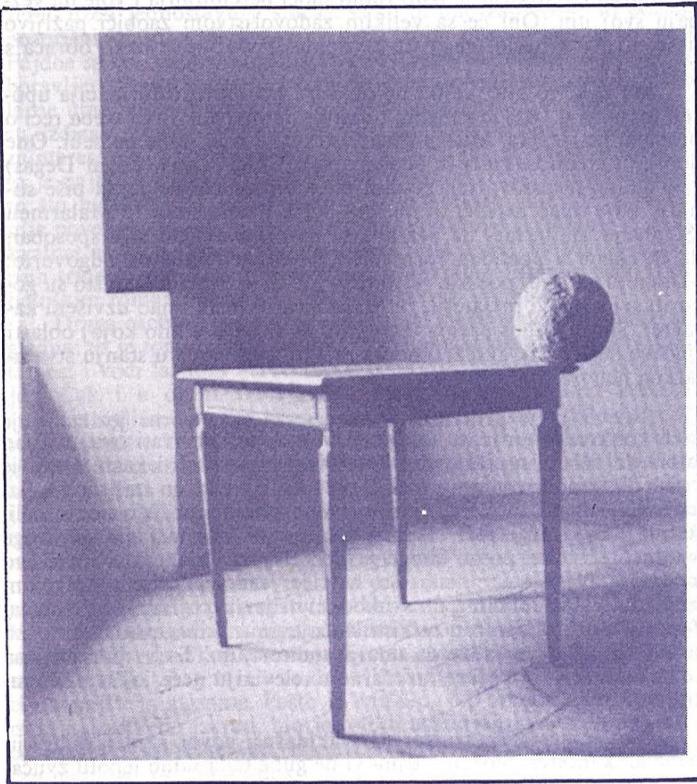
Televizija podseća na umetnost(?) koja se rodila opterećena prvorodnim grehom ili nekom skrivenom genetskom manom koja se vrlo brzo razvila u bogaljstvo koje je negiralo prvobitne nade vezane za njen dolazak na svet. To, naravno, ne znači da se to bogaljstvo nije u budućnosti moglo razviti u neku veoma srećnu, još nepoznatu mutaciju (ne nedostaju oni koji tvrde da je cela ljudska vrsta u prirodi izvesna nepredviđena mutacija, anomalija koja negira pravila prirodnog sveta), ali prvobitne nade vezane za nastanak televizije nisu ispunjene. Glavna od tih nade je bila odavno željena umetnost gledanja na daljinu. Ne dopustimo da nas zavedu te neposredne, civilizacijske okolnosti koje su pozvale u život televiziju i u kojima se, nesumnjivo, na važno mesto nameće savremeni rat, sa radarem, senzacionalnim otkrićem koje omogućava da se na daljinu osete dolazeći neprijateljski avioni ili da se otkriju ispod površine mora sakrivene podmornice. Eksperimenti na prenošenju slike na daljinu rađeni su i pre rata, mada je razvoj tehničkih metoda vezanih za radar nesumnjivo ubrzao njihov napredak.

Na osnovnom, estetičkom ili psihološkom planu, televizija je, ipak, trebalo da ispuni davnjačni čovekov san kao što je viđenje na daljinu, odnosno telepatiju. Uostalom, Rimska crkva nije uzalud svetu Klaru promovisala u patrona televizije, jer se ona odlikovala naročito lepotom osobinom da vidi, a budući u Asiju sa reporterskom preciznošću je videla tok mise koju je vodio Papa u rimskej bazilici svetog Petra. Ovaj san o viđenju na daljinu neuporedivo veću od one koju obuhvata čovekovo oko, sadrži u sebi element nerazdvojiv od čovekove radozonalosti, naime, intuitivno asocira na zaviranje. Ne interesuje nas mnogo nešto što je aranžirano za nas kao izložba i što treba da se odigrava pred našim očima prema unapred predviđenom rasporedu na osnovu scenarija. Međutim, oduševljava nas mogućnosti špijuniranja, preuzimanja, hvatanja ljudi i dogadaja u procesu nastajanja, u nezvaničnim trenucima, neočekivanim i iznenadnim. Ako osećamo potrebu da vidimo nekoga ko je daleko, ne zadovoljava nas posmatranje njegove pozirane fotografije ili možda filma snimljenog pre izvesnog vremena. Hteli bismo da vidimo šta se sa tom osobom događa baš u tom trenutku, da je vidimo u deliću upravo obavljanje radnje, da je nepripremljeno iznenadimo jer zbog toga je tada mnogo prirodnija i iskrena.

Radajući se, televizija je raspirla nade da će ispuniti te snove. I kako se čini, udaljava se od njenog ispunjenja sve više. To ne znači da se pred njenim kamerama nije odigralo nekoliko neobičnih i od nikoga očekivanih scena. Milioni japanskih televizijskih gledalaca video je događaj kome se niko nije nadao, naime, kako je atentator zario nož u srce premijera njihove države dok je stajao na tribini. Amerikanci su putem televizije videli kako je Džek Rubi na zatvorskom dvorištu ubio Osvalda kojeg su sprovodili policijski. Televiziji je pošlo za rukom da se nekoliko puta nade u samom srcu događaja, da pokaže neočekivane i scenarijem neplanirane fragmente spektakla pod imenom istorija. Ali opšti pravac istraživanja televizijskih realizatora čini se da ide u suprotnom pravcu. Izgleda da sve više na televiziji dominira element kompozicije i registracije. Događaji i spektakli se prvo skapaju da bi se kasnije odigrali pred kamerama u sredenoj i komponovanoj formi. Registruju se na traci da bi se mogli pokazati na televiziji nekoliko sati kasnije.

Imajući izbor između dva puta – puta živog pozorišta, odnosno predstave, u kome svaka predstava može da bude drugačija, i puta filma u kome se ništa ne može dogoditi jer je sve unapred registrovano a zatim se to ponavlja sa tehničkom monotonijom – televizija sve izrazitije bira ovaj drugi put.

I samo s vremenom na vreme na njoj se događa spektakl koji ostvaruje onaj prvobitni san.



U nauci gomilanje činjenica ima zadatak da izleči bolesti, da se racionalno iskoriste prirodna bogatstva, da se zaštiti (ili uništi) život. U humanitarnim naukama ovo gomilanje činjenica ima bes ciljan karakter. Rimski papa je okarakterisao prepune police naučne periodike kao »gigantski lavirint iz koga nema izlaza«.

Možda je najznačajniji rezultat koji proizilazi iz pojave sredstava masovne informacije širenje i učvršćivanje uzajamnog razumevanja ljudi, a ne širenje nagomilanog znanja. Prvi put su ljudi stečeli mogućnost da posmatraju jedan drugog i da vide jedan drugog u raznim situacijama. Prvi put su ljudi počeli da shvataju da svuda u svetu žive ljudska bića koja pate i raduju se isto kao i oni sami. Van svake sumnje ova informacija polazi od masa i upućena je malobrojnim »odabranim«. Niko ne može da predskoče kako će manjina da reaguje na ovu informaciju, a ipak ja verujem da će morati da računa s ovom informacijom pošto je očigledno da ne može više da postoji »kultura za odabranec«. I dok u ovom uzajamnom procesu bude stizalo od manjine »odabranih« što više znanja, iskustva i filozofskog shvatanja upućeno većini koju čine široke mase, to će sve lakše teći formiranje novog jedinstva ljudi.

40 MNENIJA O TELEVIZIJI. (Zarubežni dejatelji kulturi o televiziji), Sostavitel Nikola A. Goljadkin, Iskustvo, Moskva, 1978.

S ruskog prevela: Milica Glumac-Radnović

Paradoksalno je da je tada u pitanju program koji nije umetnički, već sportski. Takav spektakl kao što su, na primer, bile Olimpijske igre u Saporou.

Govoreći o spektaklu zvanom Saporu ne mislim samo na sportsku redakciju koju smo mi instalirali, — *Olimpijski studio* — na osmehe ljubaznog lisca gospodina Žešota (Rzeszot-sportski novinar poljske televizije — prim. prev), na naivno lepo-govorništvo gospodina Čiševskog (Ciszewski-sportski novinar, preminuo u novembru 1982.-prim. prev) ili na bespredmetne telefonske razgovore urednika Dije (Dyja) koji je preletao celu Aziju ne bi li došao do nas u formi koja nije bila lepša od one u kojoj se obično pojavljuju duhovi; teško mi je da kažem da li me izdaje sećanje ili je zaista ono što smo pre nekoliko godina gledali prilikom Olimpijade u Meksiku bila bolja predstava, sa zaduhanim Tomaševskim (Tomaszewski — sportski novinar — prim. prev) i isto tako obuzetim Žemantovskim (Žemantowski — sportski novinar, prim. prev) u Varšavi, na antipodima, koji tada još nije bio izgubio simpatičan izgled prvog učenika obuzetog sportom u korist današnje kreacije zrelog *besserwissera*. Ipak, ne radi se o tome. Naravno da nam je iz Saporoa pokazana gomila materijala zabeleženog na magnetoskopu. Ipak, bilo je nekoliko trenutaka kada smo gledali televiziju onaku kakva bi mogla da bude. Dakle, na primer, u spustu za žene, kada smo posle nekoliko trka već poznavali stazu i mogli smo da pratimo ne samo vreme koje su takmičarke postizale na pojedinim delovima, već i način na koji one savlađuju teškoće za koje još ne znaju, a mi već znamo da ih čekaju iza krivine. Ili: u konkurenciji skokova, kada se pred našim očima odigravaju pravi turnir, sa promenljivom srećom; nismo znali ko će koliko skočiti ili ko će pasti. Videli smo slike kojih nije bilo pre toga, postajale su pred našim očima. Asistirali smo u njihovom stvaranju.



Slična osećanja doneo nam je i prenos ostvaren od strane zapadnonemačke televizije sa letnje Olimpijade u Minhenu 1972. godine. Televizijske kamere su tada postigle nešto čemu smo, do tog trenutka uspevali samo da se približimo: ravnotežu između prenosa i drame. Taj izbor se uvek nalazi ispred svakog realizatora sportskog prenosa: ili pokazati pobednika koji upravo stiže na cilj, ili onoga koji se prevrnuo na stazi i baš se previja od bolova? Da li pokazati tablu sa rezultatima ili gledaoca karakterističnog izgleda dok sedi na tribinama?

Nisam u stanju da precizno opišem kako su to radili nemački realizatori ali znam da su uspeli da reše tu dilemu. Primjenjivali su brze rezove, munjevite, ali koji su ostajali u sećanju. Znali su gde se događa ono što je najvažnije. Sa izvanrednom sposobnošću primjenjivali su usporenja ponavljanja pojedinih pokreta, ne samo reda radi, već da bi istakli dramatičnost.

Gledajući često neuspene prenose na televiziji, vidim da bih želeo iz blizine da vidim nešto što jedva na margini promiće ekransom. U minhenskim prenosima nije se dogodilo da ta moja želja — a verujem da je to bila želja miliona gledalaca — nije bila ispunjena. Kada je Votl (Wottle) slušajući himnu stavio dlan na levu stranu grudi, prema običaju američkih patriota, ta ruka je već sledeće sekunde ispunila ceo ekran. Kada je Komar (Komar) plakao, videli smo kako prstima briše oči, a zatim diskretno otire prste o dres. Takvih trenutaka je bilo na stotine.

Da bi se bilo dobrim televizijskim realizatorom i kameronom smatram da ne treba studirati samo tehniku, već i psihologiju. Potrebno je shvatiti gde i zašto vuče čovekov pogled. Marčynski (Marczynski) je jednom u Pšekroju (Przekroj — poljski nedeljni časopis, prim. prev.) predložio jednu igru: napisao je pet novinskih članaka i predviđao koji će članak čitalac pročitati kao prvi. — Profesionalno novinarstvo poznaje takve načine, to su pitanja koja se

gotovo matematički mogu izračunati. Isti testovi bi trebalo da se rade i sa slikama: koja će snažnije da privuče gledačev pogled? Sigurno je da tu deluju kako strogi zakoni psihologije, tako i optike. Smatram da bi to bio uvod u savremenu televiziju.

Lov na takve slike je očaravajući a ujedno i prava uloga televizije o kojoj smo sanjali pre nego što se pojavila.

Godine 1975. sovjetska televizija je prvi put celom svetu prikazala spuštanje kosmičke kapsule broda *Sojuz* posle završetka svermirske ekspedicije zajedno sa grupom američkih astronauta iz *Apollo*. Smatram da se pred našim očima rodila jedna slika koja će se od tog trenutka ponavljati u svim montažama, uspomenama koje se odnose na osvajanje kosmosa, a možda i istorije XX veka. Postoji nekoliko takvih slika koje već znamo napamet. Na primer, onaj vojnik koji u krupnom planu izdaje komandu »Ognja!« sovjetskoj bateriji za vreme januarske ofanzive 1945; poljski vojnici koji izlaze iz rovova blizu Lenjina; slika voda anti-hitlerovske koalicije u trenutku rukovanja prilikom susreta u Postdamu) slika uplašenog deteta na ruševinama vietnamskog sela... Kada te slike vidimo na filmskom ili televizijskim ekranima ne ljudimo se što smo ih već videli u drugim situacijama i u drugim filmovima, jer one su nešto u smislu uslovnih znakova našeg vremena, poslovničnog »graničnog kamenja«.

Smatram da postoji neki način da se sačuva i potomstvu ostavi slika spuštanja *Sojuza*, mada tehnika televizijskog zapisu nije tako trajna kao filmskog, jer magnetska traka brže podleže uništenju. Ali, nešto mora ostati jer kasnije se to ne može reprodukovati na veštački način, a nije nam dozvoljeno da zaboravimo te slike.

Očaravajuće na njima je bilo to što su zbog naročitih uslova reprodukovanja one bile loše i nejasne i na sebi su imale odmah nešto od patine vremena. Navikli smo da su baš takve sive, zamagljene i neoštare sve važne arhivske fotografije koje smo sačuvali s početka veka. I sigurno zbog toga se kod gledaoca pokreće odmah taj refleks koji ga nagoni da ih posmatra sa naročitom pažnjom jer svaki detalj u tom slučaju ima svoju vrednost. Dakle, već od samog početka oduševio je taj let običnog padobrana koji je nosio okruglu kabinu iznad stepenice obrasle retkom travom, koja se protezala sve do horizonta. Specifičnost tog prizoda zasnovana je na izvesnoj redukciji: od stvari koje su neshvatljive za običnog laika, od nekih višestepenih raketa, neverovatnih ubrzanja, svemirske praznine, cela ekspedicija prolazi kroz barjeru običnosti: padobran bezvoljno nošen vetrom, vidljivost zemlje, običnost, monotonija stepskog pejsaža. Sledeći trenutak je bio onaj kada je taj običan, apstraktan pejsaž iznenada dobio realnost, materijalnost; bilo je to onda kada su se poslednji put uključili motori raketne sa zadatkom da ublaže susret kapsule sa zemljom i kada se iznad stepenice podigao neverovatan oblak prašine. Ta prašina koja se dizala u nebo, iznenada je sličala dodirljivost, gotovo da je prašina mogla da se oseti u ustima.

A onda, sledeća faza: kapsula leži, lako nakrivljena, na zemlji, ali još nije aterirao helikopter sa mehaničarima koji treba da je otvore. Bio je to trenutak potresne nemoći: divan instrument za putovanje po kosmosu u tom trenutku postao je težak, bezvoljan komad gvožđa u kome su ona dvojica zatvorenih morali da čekaju nečiju pomoć spolja. I ta pomoć dolazi. Ali opet ne u obliku nečuvanih i neshvaćenih osvajača kosmičke tehnike, već, jednostavno, u liku petorice ljudi u kombinezonima, koji su trčali po stepi od helikoptera do kabine na zemlji, kao što trče mehaničari prema pokvarrenom automobilu za vreme auto-trka. A onda, otvaranje, gotovo ručno, nešto nalik na operacije majstora ili vodoinstalatera; najzad, pojavljivanje kosmonauta, izlaze jedan iza drugog. Kada bi bilo ko sve to režirao za film — a sigurno će se snimati filmovi sa takvim scenama — na tom mestu bi napravio trijumfalnu kulminaciju, likove kosmonauta bi kadrirao u centar slike, nešto odozdo da bi ih povećao i monumentalizovao, pustio bi odgovarajuću muziku. Ali, televizijska kamera je istinu-govoreći i trenutak izlaska kosmonauta vidimo nejasno, malo neoštare, a onda se svi oni koji su izašli mešaju se onima koji su otvarali ulaz i bilo je potrebno napregnuti oči da bismo prepoznali one sa šlemovima i one koji su bili u običnim kombinezonima.

Od tog trenutka počinje najčudnije sekvenci: lagano ateriranje helikoptera, onda dolazak automobila koji opkoljavaju mesto spuštanja. Opet je u toj slici nedostajalo veštačke režije, postojao je izvestan nered, nedostatak simetrije na kojoj neće štedeti budući filmski realizatori. U ponašanju kosmonauta nema ničeg ekstravagantnog. Vode ih helikopter broj 56 — zapamtio sam taj broj mada sam siguran da to nema nikakvog značaja — da bi im omogućili da se presvuku. I tada, kada oni nestaju u unutrašnjosti helikoptera, gomila se povećava, neko trči sa detetom na rukama da bi mu pokažao taj neobičan prizor, neko dojavaši na konju, pravi krug oko kapsule koja leži na zemlji i odlazi negde u stepu.

Ako zaboravimo da je spuštanje kapsule *Sojuza* u stepi Kazahstanu neki, nama nepoznat čovek posmatrao iz sedla — a sigurno ćemo to posle izvesnog vremena zaboraviti — onda ćemo zaboraviti na svu tu neponovljivu klimu slike koju nam je pokazala televizija.

Faktor koji je u stanju da istakne takvo pravo, otkrivači delovanje televizije je boja. Jednom sam video eksperimentalni film,

čini mi se da je urađen u Americi, koji je u prilično nejasnom spletu pokušavao da nam pokaže sve kontraste, fenomene i zapanjujuće slike savremenog sveta, snažno sputane okvirima ekspresije i sa izrazitom pornografskom tendencijom. Naslov tog filma koji je uostalom teško prihvatići za izuzetno delo glasio je *Color TV – Televizija u boji*.

Sada, ako se u tekstovima koji podižu društvene rezultate televizije čita o mobilizatorskom, revolucionarnom, šokantnom uticaju televizije na gledalište, onda autori – mislim na zapadne autore – nikada ne pišu samo: »televizija«, već uvek »televizija u boji«. Stiče se utisak kao da se takvim podvlačenjem sugerira da je televizija u boji neka potpuno nova vrednost, različita od crno-bele televizije, da je to nešto kao električni motor u odnosu na parni.

Problem zavreduje pažnju. U istoriji filma pronalazak boje (mada je teško govoriti o pronalasku s obzirom da je još /Meliès/ ručno bojio neke svoje trake) nije uslovio nikakav naročiti kvalitetni skok u oblasti estetike. Taj trenutak se nikako ne može uporediti sa uvođenjem zvuka u film. To je označilo izgradnju cele filmske estetike dok je boja postala danas sveopšta atrakcija dekorativnog tipa koja pruža izvesne slikarske mogućnosti prilikom komponovanja filmskih slika, ali, iskreno govoreći, ne mnogo više od toga.

Zar na televiziji deluju neki drugi zakoni? Zar zaista boja na televiziji sređuje nešto što nije mogla, ili nije trebalo, da sredi na filmu?

Odgovor koji se kao prvi nameće je zaključak da zahvaljujući boji televizijska slika dobija kontrast. Kostimi fudbalskih ekipa koje se na crno-belom ekranu razlikuju samo intenzitetom ili užajamnim kombinacijama crnog i belog, ovde se kontrastiraju autentičnim punim bojama. Jasniji je takođe i kontrast ljudi i zelenog terena a takođe i zelenog terena i crnih ili sivih tribina. Dakle, sve ono što se na crno-beloj televiziji stapa u manje-više jednolitnu sliku, celokupnu, zatvorenu, u boji postaje igra oštrih suprotnosti.

Smaram da to nije tako očigledan i banalan efekat kao što bi se moglo zaključiti na prvi pogled. Ako se složimo – a ipak je nemoguće ne složiti se – da forma, dakle, način slikanja, faktura u slici ili materijal u skulpturi u sebi zatvara dose sadržaja (zamislimo li *Grupu Laokona* precizno izvazuju ali u sapunu ili stearinu, onda će to po izrazu postati sasvim druga skulptura!), onda ova kontrastnost televizijske slike u boji dobija sličan značaj. Crno-bela televizija nam pokazuje vidljivi svet, manje-više saglasan, sreden, sveden na zajednički imenitelj, dok televizija u boji pokazuje konfliktni, zavaden sa sobom svet, dakle, svet mnogo dramatičniji.

Pri tome taj svet je svet mnogo većeg mnoštva od sveta crno-bele televizije. Dovoljno je da preko ekrana u boji pogledamo tribine na kojima je okupljena gomila ljudi, ili, pak, na običnu ulicu. U crno-belom tretmanu to bi bila anonimna, slična, uniformisana masa. Zbog te uniformnosti boja s teškoćom osećamo veličinu, mnoštvo mase. To je pre jedan grupni organizam. Televizija u boji, razlikujući boje, iznenada iz mase izvlači pojedince koji se razlikuju njansama ili bojama odeće, osvešćuje nam detaljniju gradu mase, kao strukturu materije, govori nam ne o jedinstvu, već o mnoštву i različitosti. I opet, smaram, taj obični tehnički trik ima svoj dublji, mada od nikoga nenameravan filosofski smisao. Televizija u boji, govoreći o istom ipak u suštini govori nešto različito od crno-bele televizije.

Najzad, poslednji problem: nesporazum koji je pratilo primenu filma u boji kao što prati i primenu televizije u boji vezan je za uverenje da boje potencira realizam. Drugim rečima, da je svet u boji »sličniji« objektivno gledanom svetu nego što je to crno-beli svet. Iskreno govoreći to je iluzija. Koliko, a naročito u urbanističkoj civilizaciji, zaista spoznajemo vizuelnih senzacija u boji? Veoma malo. Osim toga, zbog »vizuelnog doživljaja koji traje neko vreme posle prestanka fizičkog podstrekta«, pravilnosti poznate slikarima, boje se uzajamno prožimaju u vazduhu ublažujući svoje kontraste i zbog toga imaju stalnu tendenciju ka brisanju svojih suprotnosti. Veoma kolorističke slike, na primer, slike fovista, bile su prihvaćene ne kao slike bliže stvarnosti, već suprotno: kao drecava izveštajnost, dok su »slična« stvarnosti bila gotovo mono-hromatska platna »minhenaca« i njima slična. Tako je i na filmu: »surov«, realističan film je baš crno-beli, dok film u boji u sebi nosi izvesno omekšavanje, poetičnost, veću ukrasnost.

Smaram da boja, koja takođe ni na televiziji nikada nije zasnovana na prirodna već je uvek veštačka i zasnovana na nekoj konvenciji, ne donosi televiziji pojačanu dozu realizma. Donosi je, međutim, ono što je televiziji veoma potrebno: način za odvajanje od verističke plitkoće, očiglednosti relacije, kopiranja stvarnosti u pravcu njenog stvaranja i interpretiranja. Taj proces u većini televizijskih programa, kako u Poljskoj tako i u svetu, obavlja se van svesti realizatora kao rezultat autentičnog delovanja samog oruđa, ali obavlja se bez pogovora.

40 MNENIJA O TELEVIZIJI, (Zarubežni dejateli kulturi o televiziji), Sostavitel Nikolaj A. Goljadkin, Iskustvo, Moskva, 1978.

S ruskog prevela: Milica Glumac-Radnović

televizijski kičevi

krištof teodor teplic

Kao što stalno ponavljaju, i televizija ima svoje estetičke karakteristike koje u suštini niko nije detaljno ispitao. Mislim, pri tome, na stvari koje »dobro izgledaju« – na televiziji i na one koje izgledaju loše. Nije isključeno da je ovo dobro ili loše »izgledanje« samo pitanje veštine odgovarajućeg prikazivanja, međutim, možda u tome ipak postoji i nešto dublje.

U korist ove prve eventualnosti govorila bi analogija sa filmom. Sećamo se da se pre otpriklike pedeset godina na filmu šepurio danas već zaboravljeni izraz: »fotogenija«. Dakle, postojali su »fotogenični« i »nefotogenični« predmeti, lica, situacije. Iz »fotogeneije« su rani filmski kritičari nastojali da konstruišu estetiku te, tada radajuće se umetnosti, čemu se nemilosrdno podsmevao Karol Ižikovski (karol Irzykowski). Podsetimo se da je nekoliko odeljaka *Desete muze* bilo posvećeno upornom traganju kritičara da otkriju šta zapravo znači »fotogenija« ili »fotogeničnost« i možda je samo Ižikovski tada uspeo da dokaze da to ništa ne znači.

Ipak, i pored toga što ta »fotogeničnost« tada nije značila ništa kao teorijski termin, značila je nešto veoma konkretno kao termin u praksi. »Fotogenični« su bili oni objekti, ona lica i one situacije na filmu koje su tada, sa tadašnjim stanjem filmske tehnike umeli da fotografiju i pokažu. Predratni nedeljnički »Kino« vodio je stalnu rubriku pod naslovom: »Da li smo fotogenični?«, u kojoj je objavljivao fotografije banalnih, prostačkih i nezanimljivih lica koja su baš zbog toga dobro zabeležena na filmu.

Danas se na »fotogeniju« potpuno zaboravilo jer je film u stanju da registruje sve. Lice Dastina Hofmana (Dustin Hoffman) sigurno ne bi ušlo u rubriku »Da li smo fotogenični?«, iako je to jedno od najfascinantnijih lica na ekranu. Fotogeničan je bio gladak kič, a nefotogeničan bogat, na izgled, neestetičan i pun polusenki prizor koji je danas u filmu najinteresantniji.

Možda je isto tako i sa »telegeničnošću«. Za neko vreme nestaće i na televiziji situacija u kojoj će izvesne oblasti života zbog svoje »telegeničnosti« izbiti u prvi plan, a druge, često zanimljivije i vrednije sići na marginu.

Tako, na primer, kao što se to danas često događa sa klizanjem na ledu.

Klizanje na ledu priznato je za jednu od »najtelegeničnijih« sportskih grana. Prenos klizačkih takmičenja zauzimaju sate i sate televizijskog programa, pa čak se prikazuju u 20,30, odnosno u vreme koje se po tradiciji smatra najboljim, predodređeno ili za pozorište, ili za show, ili za film. I – o, čudo! – ne čuje se da razična programska odluka izaziva naročiti protest primalaca, naprotiv, ispostavlja se da postoji na hiljade ljudi spremnih da u najbolje televizijsko vreme gledaju klizanje na ledu.

A ipak, smireno ocenjeno, to klizanje je neizmerno jalov i dosadan spektakl. Neuporedivo je dosadnije od fudbalske utakmice, jer u njemu nema elemenata igre i suparništva, i takođe je neuporedivo dosadnije i neinteresantnije od baletske predstave koja klizanje nadivuje i umetničkim nivoom i izvodačkim savršenstvom. Kada bi se u 20,30 na televiziji pustila cela baletska predstava, publika bi uskitala od besa, a klizanje gleda.

Zašto se tako događa? Mislim da je to zbog toga što je klizanje na ledu »lep«. Na beloj ledenoj ploči promiču šarmantne devojke u kusim suknjicama i mladići u frakovima; mlađi su i šarmanti, u pozadini muzika svira Straus ili »kazačok...« Klizanje je »telegenično« zato što je ovim jednostavnim, neprefinenim i kičerskim elementima uspelo da u sećanju oživi svet jeftine draži. Ono je »jelen na mestu za parenje« televizije, televizijska razglednica sa golubovima ili ulanom i devojkom kraj bunara. Ono je najčistija forma televizijskog kiča.

Televizijski kič – kad smo već kod njega – ipak ne mora uvek da se pojavljuje u vidu »lepih slika« kao što je to slučaj sa klizanjem. Preuzima i druge perfidnije forme koje prividno koriste pokretljivost televizije kao sredstva u službi montiranja, sudaranja, sučeljavanja događaja i slika. Dakle, imamo posla sa navodnim obuhvatanjem novih oblasti vidljivog sveta od strane televizije, sa njenom sveprisutnošću, ili onim što Mek Luan (McLuhan) naziva