

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 izrazitim 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 otprilike 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 nadvisuje 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.

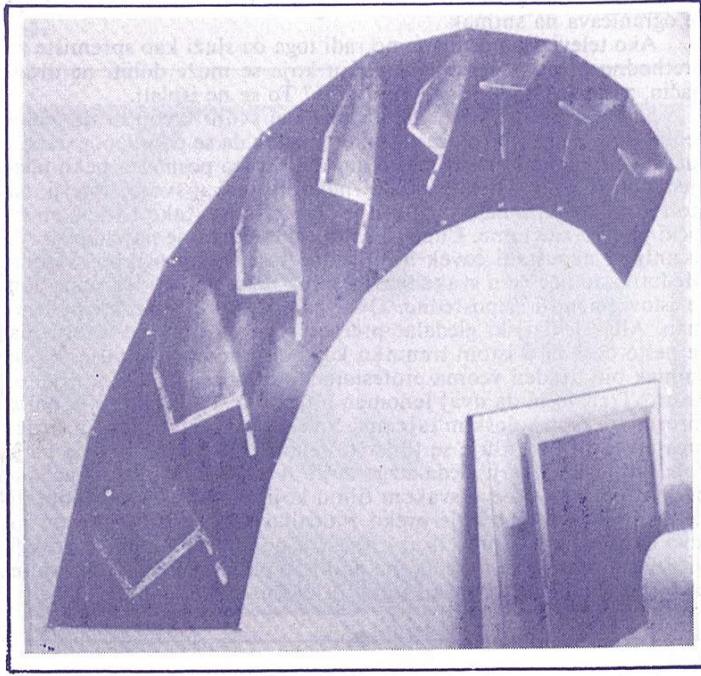
Zašto se tako događa? Mislim da je to zbog toga što je klizanje na ledu »lep«. Na beloj ledenoj ploči promiču šarmantne devojke u kusim suknjicama i mladići u frakovima; mlađi su i šarmanti, u pozadini muzika svira Straus ili »kazačok...« Klizanje je »telegenično« zato što je ovim jednostavnim, neprefinenim 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 pojavi 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

»mozaičkim svetom« videći u građenju takvog sveta jedan od glavnih poziva televizije. Ovde me, ipak, interesuje kič koji se – sledi te efekte – menja u veoma čistu »trku misli«.

Trka misli je nesimpatična pojava umne kondicije. Bazira na neumeću koncentracije, nemogućnosti zaustavljanja kod jedne odabranе stvari, isključuje logičko razmišljanje. Čovek obuzet trkom misli nije u stanju da jasno izloži ono o čemu se zapravo radi, dakle, u svakom slučaju je osuden na nekomunikativnost.

Naravno, u umetnosti problem izgleda nešto drugačije. U umetnosti postoji nekoliko istorijski verifikovanih pravaca koji su vrstu lične »trke misli« podigli na nivo glavnog stvaralačkog principa. Pre svega, tome je pripadao dadaizam koji je pretpostavljao da stvaralački čin treba da bude potpuno spontan sa što je moguće manjim intervencijama sredujućih i kontrolišućih faktora. Stvaralaštvo je – u vidu niza logički nemotivisanih asocijacija – trebalo da se »izlivat« iz umetnika, iznoseći ono što se nalazi u dubini njegove duše; jedini kriterijum bila je njegova potpuna iskrenost, neposrednost izjašnjavanja, pri čemu, po prirodi stvari, to stvaralaštvo u svojoj osnovi nije trebalo nikoga u bilo šta da ubeduje niti da objašnjava,



već samo da demonstrira sadržaj srca i uma umetnika. Testament dadaista do izvesnih granica preuzeo je nadrealizam koji je ipak uprkos izvesnim programskim garancijama prepustio taj slobodni potok asocijacija prilično strogoj disciplini, hraneći ga izrazitim tezama, pre svega anti-gradanskim i, na svoj način, revolucionarnim.

Udaljavam se tako daleko jer ni sam ne mogu da shvatim ot-kuda u našoj tekućoj televizijskoj praksi toliko trke misli? Da li su to neki daleki odjeci koji, krećući se tajanstvenim kolosecima velikih umetničkih programa, iznenada padaju na naše skromno polje u vidu prilično čudnih plodova?

Bliže sagledavanje problema ipak nam nameće sumnju u tako nešto. Takođe nam nudi pretpostavku da je naša trka misli više rezultat procesa, da tako kažem, koncentracije, običnog nedostatka logike, obične neveštine mišljenja, a ne dubljih intelektualnih intencija.

Godine 1974. televizija je prikazala film – tobože zabavni – napravljen za svoje potrebe, pod naslovom *Putovanje u jednom pravcu*. Koliko sam mogao da shvatim cilj tog filma nije bilo ništa drugo osim želje da se prikaže nekoliko pesama, nekoliko pevača i nekoliko baletskih tačaka. I pored tako skromne, mada siromašne pretpostavke, film se pretvorio u potpuno nerazumljivo – mada u kliničkom smislu uzorno – prikazivanje trke misli. Dogodile su se neobične stvari. Marila Radović, Ursula Šipinska i grupa »2+1« (poznati poljski izvođači pop-muzike – prim. prev.) pojavili su se kao fantomi – jednom na ruinama starog zamka, drugi put u vodi potoka, treći put na prostranim poljima. Slično se dogodilo i sa baletom. Da bude još gore sve to je bilo protkano slikom nekog tipa koji je sedeo u nekom elektronskom studiju u kome su ga na smenu okretale igračice koje su se odnekuda pojavitivale, drugi put, opet, zapisane trake iz kompjutera. Već posle nekoliko minuta normalni gledalac je počinjao da se menja u čuvenog davola iz *Gospode Tvardovske* koji: »kao gleda, kao sluša, međutim, već je blizu kvake«.

Razumljivo je a i vredno pohvale da realizatori zabavno-estradnih programi nastoje, ako je moguće, da pobegnu iz zatvorenih pro-

storija koncertnih sala i da izvođače smeste u nove, šire i slobodnije prostore. To ne samo da pruža veće likovno bogatstvo već ponekad pomaže da se produbi sadržajni značaj pojedinih nastupa, da se nadoveže na njihovu emocionalnu klimu ili fabularne elemente. Takođe ništa ne bih imao protiv toga da čudni i prefinjeni lokaliteti treba da izazovu efekat sličan iznenadenju pružajući nesebičnu estetsku satisfakciju. Ipak smatram da i u ovim slučajevima iznenadenja treba da vlada neka logika. Smatram da njen glavni imperativ treba da bude ipak pružanje šanse gledaocu da može da se koncentriše na sadržaj nastupa i da se, ako je u pitanju program-mozaik od nekoliko tačaka, njihovo povezivanje odigrava na razuman i moguć za čitanje način. Da se ono što je u početku izgledalo na iznenadujući hir na kraju pretvoriti u promišljenu koncepciju ili kvalitetno posmatranje. Realizatori *Putovanja u jednom pravcu* odstupili su od tih principa i prikazali trku misli u čistom stanju – nepririjatna, bolesna i mučna pojava.

Gotovo u isto vreme imali smo priliku da vidimo program o Janu Kobuševskom (Jan Kobuszewski – poznati poljski glumac, prim. prev.) najavljenje od spikera kao »portret umetnika«. U pojmu portreta nalazi se sugestija nečega u smislu male monografije. Dakle, trebalo bi da se radi ne toliko o pokazivanju najboljih estradnih tačaka iz repertoara popularnog glumca – to bi pre bio recital – već o pokušaju sagledavanja njegovih specifičnih osobina, crta koje ga izdvajaju od drugih glumaca iz te oblasti, pokazivanje naročitih osobina što zapravo predstavlja prvu obavezu portretiste. Međutim, opet smo se našli pred neverovatnom trkom misli. U programu su se pojavili žalosni ostaci najmanje tri neostvarene ideje za program o Kobuševskom – biografska ideja, odnosno, Kobuševski od kolevke do dana današnjeg, introspekcijska ideja ili kako Kobuševski (ko zna zbog čega zatvoren u zatvoru) razmišlja o svom životu, najzad, skeč-ideja u kojoj Kobuševski u sudu(?) odgovara za nepoznati prestup pred sudom sastavljenom od samih Kobuševskih. Možda je tamo tih krpica bilo i više, ali ostaje nepobitna činjenica da nam u celom programu nije pokazano ništa što bi govorilo o stvarnoj izuzetnosti i posebnosti pojave pod imenom Jan Kobuševski. Jednostavno, televizija, neprestano imitirajući posmatračko čulo i »gledanje u stranu« u suštini nije videla ništa. Nisu nam pokazane ni njegove izvanredne običajne parodije (na primer majstor iz skeča u kabareu »Dudek«), nije nam – i po red najave da je to glumac koji je želeo da postane advokat, ništa rečeno o ličnosti umetnika, o njegovim autentičnim željama, o njegovom stvarnom umetničkom karakteru, o njegovom nesumnjivom individualnom stilu. Sve je zlonamerna i istovremeno onemogućila grozničava, bolesna trka misli.

Smatram da je ova bolest naših televizijskih realizatora izraz nedoučenosti s jedne strane, i prekomerne lakoće u operisanju tehničkim sredstvima s druge strane. Ljudi koji su podlegli toj bolesti videvši negde trikove koji su zasnovani na brzoj promeni mesta radnje ili na fantastičnim, nadrealističkim montažama, nisu se potrudili da problem ispitaju dublje i da shvate da u tom ludilu postoji metod, da ta razuljena, na izgled slobodna forma uopšte ne isključuje logičku disciplinovanost, naprotiv, postavlja još još veće zahthane. Istovremeno, trci misli prija olakost. Neko predloži: snimamo u Lanjcutu! (čuveni zamak u Poljskoj – prim. prev.) ili na poligonu uz učešće čete vojnika! Ili: Obučićemo glumca u ludačku košulju – biće zabavljeno! Svi se smeju, moguće je imati petnaest takvih ideja u minutu, a televizija je toliko moćna institucija da sebi može svašta da dozvoli.

Kako slikovni kič, ona naivna telegeničnost klizanja na ledu o kojoj smo govorili, tako i trka misli prihvaćena tehničkim sredstvima televizije predstavljaju raskid sa onim mogućnostima koje u televiziji zaista dremaju, sa pravim perspektivama televizijske slike.

Ovde ipak ima mesta za malu digresiju. Jer kao aksiom sve vreme prihvatamo pretpostavku da je televizija sredstvo prenošenja u kome odlučujuću ulogu igra slika, da je – ili da treba da bude – vizuelna umetnost.

Ali ta pretpostavka može biti podvrgnuta sumnji. Moguće je, dakle, zamisliti stav da je povezivanje televizije sa umetnošću pokretne slike (dakle, posredno sa filmom i poređ svih razlika koje postoje između te dve grane vizuelnog prenošenja) arbitarna odluka i da se televizija, možda, više vezuje sa radijom, znači prenosnikom zvuka, reči i muzike. Karakteristično je da je nekako sa administrativne strane – dakle u oblasti same organizacije televizijskog sistema – ova, zapravo, radijska konceptacija prihvaćena za važniju i nije samo kod nas slučaj da imamo posla sa jednom institucijom koja obuhvata radio i televiziju, već slično povezivanje postoji svugde – BBC u Engleskoj, ORTF u Francuskoj, RAI u Italiji, a u SAD, gde ne postoji državna televizija kao ni državni radio sistem, ceo razvoj televizije odvija se ipak uz pomoć i učešće radijskog kapitala.

(Naslov originala: Krzyztof Teodor TOEPLITZ: TELEWIZJA JAKO POTOMEK TELEPATII. u: PODŁADANIE NA ODLEGOŚĆ. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, str. 37 – 48.)

S poljskog preveo: Preveo Milan Duškov