



Jože Vogrinc

Komaj znosna lahkost televizije*



Kot ste lahko opazili, nocoj ne bomo gledali niti televizije niti videa. To bo nekatere izmed navzočih zanesljivo razočaralo. Radi bi se namreč naslajali. Menijo, da je lahko Humanistični simpozij vsaj nocoj prizorišče nekakšnega sodnega govora v arhaičnem, na pol teatrskem smislu, ko govornik privleče pred občinstvo dokaze v vsej njihovi telesnosti. Ti domnevni dokazi igrajo vlogo relikvij: fascinirajo s svojo prezenco; prikrivajo in navidez ozdravljajo nemoč besede, da bi prepričala z logosom, češ: "Glejte! To je tisto, o čemer vam govorim!"



Razlogi, zakaj vam ničesar ne kažem, bi navsezadnje lahko bili banalni in ne bi imeli nobenega opravka s predmetom mojega nocojšnjega govora. Pa vendar; če se hočem ukloniti humanistični tradiciji, ki jo na tem kraju ohranja teorija, moram najti tehtnejši razlog. Teoretik ne sme navajati nezadostnih razlogov, ker niso zadostni razlogi; najti mora zadosten razlog - če ne, ni teoretik. In zadosten razlog lahko najdemo - še več, spodobi se, da ga iščemo in najdemo prav v humanistični tradiciji. Zanj bo dokazovalni govor prepričevalni govor. Ekspozicija, ki si ne bo mazala rok še z nekakšnim kazanjem nečesa. Naj ne bo ničesar med mojim govorilom in vašim posluhom, kar bi motilo ugodje te preproste, zdi se, da čisto temeljne komunikacije v čisti sinhroniji: eden govori, drugi

**(Predavanje na Humanističnem simpoziju Filozofske fakultete v Ljubljani 21. maja 1991)*

poslušajo. Po koncu predavanja so na vrsti vprašanja iz publike. To je novoveški dodatek. Napaja se iz predsodka o enakosti med ljudmi, katerega korolarij in vnazaj podstavljeni temelj je normalizacija medčloveške komunikacije. Norma slednje je poslej reverzibilni dialog v živo: če zdaj jaz govorim in ti poslušáš, boš potem ti govoril/a in jaz poslušal/a.



Vzdržimo še malo pri tej razsežnosti dokazovalnega govora humanistične provenience, ki bi jo imenoval odpovedovanje ostentativnosti. Odpovedovanje trikom, kakršen je razkazovanje materialnih dokumentov. Če smo natančni, moramo priznati, da je televizor za tistega, ki govori o televiziji, lahko instrument, in da na videu predvajani posnetek, o katerem govorimo, igra vlogo citata, prav kakor bi ga uporabili, če bi prebrali odlomek iz navedenega vira, ki bi ga interpretirali. Instrument v tem smislu pa ni materialni dokaz, pač pa stroj za produkcijo citatov, torej prepričevalnih dokazov, ki po definiciji legitimno sodijo v govorniški diskurz (lep pleonazem, kaj?, a prav kot pleonazem, če rečem 'govorniški diskurz' namesto kratko malo 'govor', nam razkrije specifičnost govorništva kot govorice, ki se dela, kot da govorica ni že sama svoja metagovorica, hkrati pa svoje specifične učinke vleče od tod, da govorica *je* že sama svoja metagovorica).



Ugovor, da je za govor o TV televizor instrument in ne masivno dopolnilo govornikovi jecljavosti, bi držal, če bi vam nocoj kanil govoriti o tem ali onem konkretnem posamičnem primerku televizijske produkcije in bi citiral, kaj ta primerek kaže ali govori in katere strune ubira. Tisto, o čemer sem se namenil govoriti, pa niso primerki nekakšne televizijske umetnosti ali umetelnosti. Govoril bom o *gledanju* televizije.



Preden postavim skrajnje vsakdanje vprašanje, 'Kaj se pravi gledati TV?', bo treba precizirati, kot kaj postavljam to vprašanje in pred kom. Postavljam ga kot eden izmed vas v naši skupni izkušnji: gledanje televizije smo izkusili dodobra in še čez in izkušamo ga vsak dan. Prepričan sem sicer, da jih je tu vsaj nekaj, ki se pri sebi na tihem izključujejo iz skupnosti, ki jo pravkar cimpram skupaj, saj gledajo televizijo karseda malo ali sploh nič in še svojim otrokom jo previdno dozirajo. Ne boste se izmazali! Prav to vaše ravnanje, izogibanje učinkom TV, za katere menite, da veste, kakšni so - in menite, da to veste bolje od onih, ki zijajo v svojo škatlo vztrajneje od vas, ali pa vsaj, da imajo šibkejšo voljo od vas - prav to vaše ravnanje dela iz vas negative zasvojenec s televizijo (če se izrazim v vašem žargonu), odsvojenec od TV. Priznavate učinke televizije. Vas, ki se ji upirate, so dosegli še bolj: vaša *vera* glede TV je močnejša. Pravzaprav

zanimiv rezultat že kar za začetek, kajne: gledanje televizije pri udeležencih povečini predpostavlja (ravnanje izjem pa predpostavko potrjuje *a contrario*) šibko voljo in nagnjenje k indiferenci v zadevah vere. A preložimo to na kdaj drugič.

¹ Descartes 1957: 31.



Rajši iz pravkar spoznanega povzemimo nauk: ni ga, ki ga učinki televizije kot sive eminence vsakdanjosti ne bi zadeli kar blizu njegovega bistva, namreč v zadevah vere in svobodne volje. A to je bil eksplicitni nauk. Implicitni nauk vlečem iz

dejstva, da ste me zdajle vsi razumeli, ne da bi bil moral uporabiti televizor in ne glede na to, ali televizijo sploh gledate, ali je ne. Nauk torej zadeva *vednost o televiziji*: ni ga, ki je ne bi premogel; v *omnia mea mecum porto* človeka pred koncem milenija sodi enako zanesljivo kot zdrava pamet, o kateri je Descartes v prvem stavku *Razprave o metodi* enkrat za vselej pribil, kako je z njo:



“Zdrava pamet je od vseh reči na tem svetu porazdeljena najbolj enakomerno: vsakdo namreč meni, da je ima v tolikšnem obilju, da si je celo tisti, ki jih je v vsaki drugi stvari zelo težko zadovoljiti, navadno ne žele več, nego je premore-

jo. Da bi se v tem vsi hkrati motili, se ne zdi verjetno; verjetneje je, da je zmožnost pravilne presoje in razlikovanja resnice od neresnice - in prav to imenujemo zdravo pamet ali razum - po naravi enaka v vseh ljudeh. Potemtakem različnost naših mnenj ne izvira od tod, da so eni razumnejši od drugih, marveč le iz tega, da ubirajo naše misli različna pota, in torej nimamo na umu istih reči.”¹



Postavimo zdaj prave besede na prava mesta in videti bo takole:

“Vednost o televiziji je porazdeljena enakomerno: vsakdo namreč meni, da je ima v tolikšnem obilju, da si je celo tisti, ki jih je v vsaki drugi stvari zelo

težko zadovoljiti, navadno ne žele več, nego je premorejo. Da bi se v tem vsi hkrati motili, se ne zdi verjetno; verjetneje je, da je zmožnost pravilne presoje TV in razlikovanja dobrega programa od slabega - in prav to imenujemo vednost o televiziji - po naravi enaka v vseh ljudeh. Potemtakem različnost naših mnenj o TV ne izvira od tod, da so eni zahtevnejši gledalci od drugih, marveč le iz tega, da ubirajo naši prsti na daljinskih upravljalcih različna pota, in da torej nimamo pred očmi istih oddaj.”



Šele zdaj, ko smo že sredi zadeve, lahko odločitev, da nocoj ne bomo gledali TV, pojasnim z dovolj tehtnim razlogom: ker je vednost o televiziji hkrati vsesplošna, pa obenem pri vsakomur malo drugačna, če že ne idiosinkratična. Govor o gledanju televizije

mora zdržati brez hkratnega gledanja TV, saj bi bilo gledanje po

² Masterman 1984: v.

³ Cazeneuve 1962: 28.

⁴ *ibid.*

eni plati nepotrebno, češ, saj vsi vemo, kako je s tem, po drugi plati moteče, saj to vsakdo ve na drugačen način in bi ga gledanje kvečjemu potrdilo v njegovi vednosti, namesto da bi mu omogočilo, da pogleda na svoje gledanje od zunaj, namreč skoz lastna ušesa.



Pogledati na svoje gledanje od zunaj: to je nujni in zadostni pogoj za oprijemališče teorije o TV. Ne velja torej le za vas, ki me poslušate, marveč tudi zame, ki sem govor sestavljal. Vsi smo na istem, da o gledanju TV govorimo, pišemo, razsojamo šele post festum. Med gledanjem lahko o TV razmišljamo samo takrat, kadar je program dovolj zanič, da nam pušča priložnost za kaj takega.



Vprašanje etične drže do gledanja ni niti najmanj nedolžno. Nasprotno: napačno razmerje do gledanja je ovira za vzpostavitev teorije o televiziji. Tako se je pred leti gručica britanskih piscev o televiziji odločila natisniti zbornik kratkih obravnav tamkajšnjih televizijskih mitov. Govoriti o TV mitih se pravi govoriti v terminu Barthesovih *Mitologij* in avtorjem zbornika, ki so se pri Barthesu zgledovali, se je zdelo primerno, da se mu oddolžijo s posvetilom: "V živ spomin Rolandu Barthesu, ki je razumel, da mora biti kritik hkrati tudi *fan*."²



Takole naklonjenost piscev do njihovega predmeta je mogoče razumeti kot reakcijo generacije, zrasle pred televizorjem, na nasprotno držo velike večine zgodnjih razpravljalcev o TV. Ti so se brez zadržkov postavljali za skrbnike javne morale, okusa in mere. Jean Cazeneuve je l. 1962 v knjižici, ki so jo kot uvod v sociologijo RTV prevedli tudi v SFRJ, sociologiji TV naložil tole vzvišeno poslanstvo:



"Da bi dvignili okus poslušalcev radia in gledalcev TV, moramo imeti možnost, da vplivamo na njihove navade, zaradi česar kajpak tvegamo, da jih ne bomo vselej takoj zadovoljili. (...) Treba je poznati obnašanje in želje občinstva, da ga bomo takrat, ko ga bomo zadovoljevali, obenem še vzgajali."³



Cazeneuve je brez cinizma verjel, da bo sprotno ugotavljanje mnenja gledalcev o programu omogočilo *feedback* med publiko in televiziji; televizijcem bo to omogočilo, da bodo gledalcem na dostopen način posredovali kar najvišje vrednote. Od tod izpelje, da je v državi bolje imeti en sam dobro nadzorovan program kot več različnih. Občinstvo je za Cazeneuvea in druge skrbniško razpoložene sociologe TV sicer *causa finalis* televizije, samo ne tole banalno občinstvo, ki gleda 3x3, pač pa ono sublimno občinstvo, ki tiči kot potenca v mediokriteti.⁴



Razumevanju drže, ki zahteva, naj bo kritik obenem *fan*, pa se nemara najbolj približamo, če angleško skrajšanko podaljšamo v njen latinski vir: *fanaticus* je obseden od božanske sile, zato nimamo razlogov, da ne bi imeli za iskrene *fans*, ki so od svojega predmeta obsedeni in se vadijo v diskurzu, ki hoče biti *notri* v svojem predmetu (kot so rekli punkerji: "Tle ni kej štekat - al' si *in*, al' si pa *out!*"). Fascinirani diskurz je dokument o viru in zadetku fascinacije. Kadar je kritika tak diskurz (in kritika je tak diskurz veliko bolj, kot pa je ponavadi pripravljena priznati), tedaj je kvečjemu verbalizirana konzumpcija, ne teorija.



Niti najmanj se mi ne zdi potrebno, da bi za pisanje o TV moral biti navdušen

gledalec. Prej bi lahko rekel, da sem Barthesov fan, ampak, čeprav sem si prizadeval, nisem opazil, da bi bil Barthes, kot mu pripisujejo, "razumel, da mora biti kritik hkrati tudi fan". Nasprotno, Barthesova *critique*, kakor jo prakticirajo, denimo, *Mitologije*⁵, je prav vzpostavitev distance do privrženčeve fasciniranosti (ne glede na to, ali je v posameznem primeru fasciniranec Barthes sam ali poljubni naslovljenec mita) skozi osamitev mehanizma fascinacije. Barthesovo stališče ni: "Uf, tole me fascinira, napišimo, kako me fascinira", ampak: "Kako (da) to fascinira?"



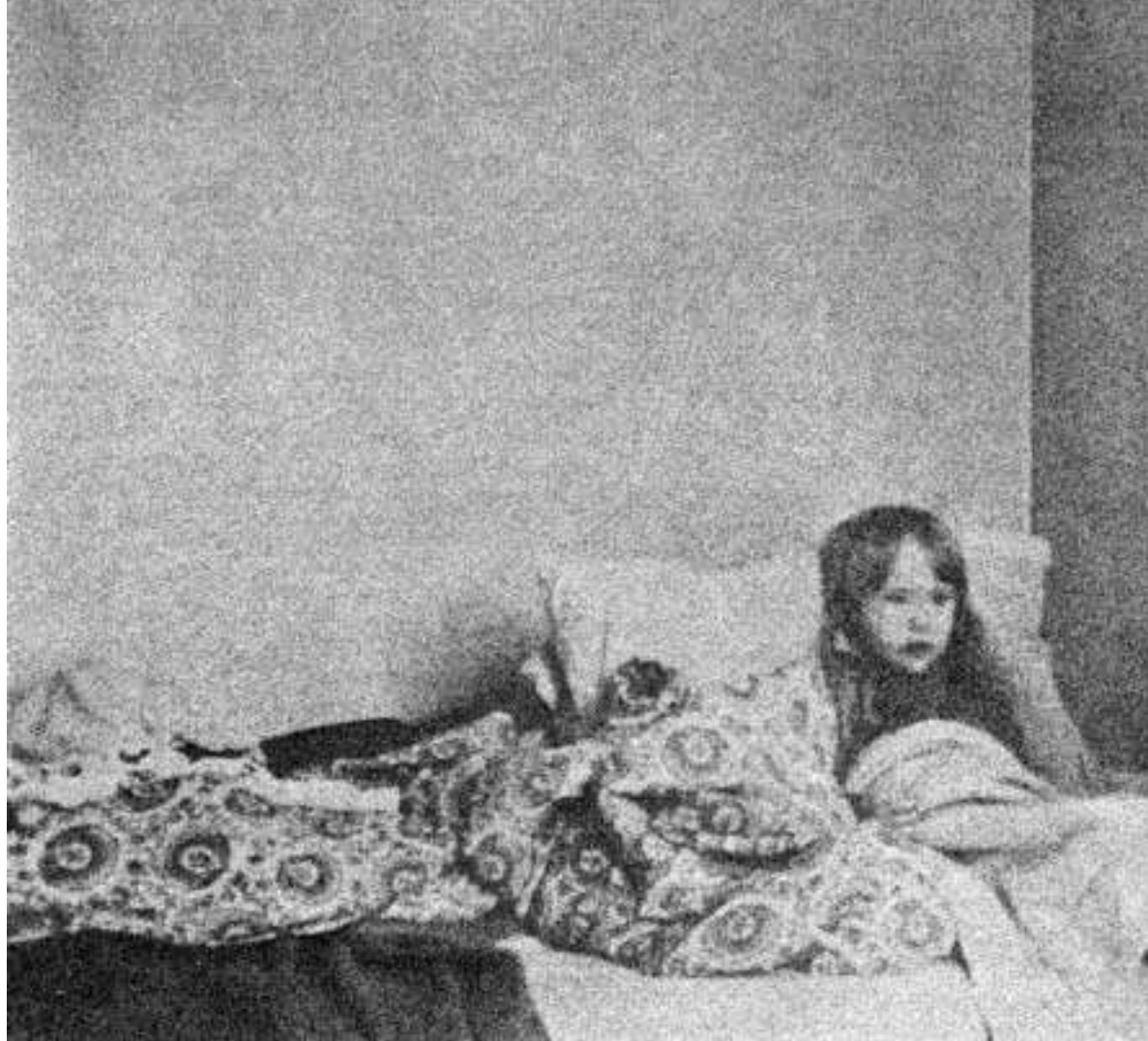
Barthesovi posnemovalci so v nevarnosti, da prakticirajo kritiko kot opravičevanje ali legitimiranje predmeta pisanja. Z njimi se ni težko solidarizirati, če pomislimo, da so najbolj fascinantna prav tista Barthesova dela, kjer se je pustil najbolj fascinirati, kakor *Chambre claire*⁶ ali *L'Empire des signes*.⁷ Vendar tam, kjer izolira mite ali fascinacije, Barthes sam ni ali vsaj ni več fasciniran. In televizija - televizija nasploh, televizija kar tako, televizija v usedlinah od gledanja, ki jih je naložila v nas - *ne* fascinira.



⁵ Barthes 1957. V angleščino so bile *Mythologies* prevedene 1972. leta in sedemdeseta so tudi obdobje masivne recepcije Barthesa v Britaniji.

⁶ Barthes 1980. Knjiga je medtem izšla v slovenščini: *Camera lucida. Zapiski o fotografiji* (prev. Zoja Skušek, Studia humanitatis, 1992).

⁷ Barthes 1970.



Hvaležen sem za ugovor, ki sem ga pred kratkim slišal na seminarju: "Gledal sem Laurie Anderson na TV in me je fascinirala; kako lahko rečete, da TV ne fascinira?" Gre prav za razliko med TV in tistim, kar TV prenaša. Punkerja bo punk na TV fasciniral zaradi punka in ne zaradi TV; prav tako tenis zaradi igralcev in igranja, ne pa zaradi televizijskega prenosa igre. Celo če gledate program, ki je strukturno najbližji TV nasploh, npr. 24-urne satelitske programe, kot je MTV, ki jo lahko vključite kadarkoli, ne da bi kaj zamudili, saj se bo vse recikliralo (enako velja za CNN in še za kakšen kanal), vas ne zagrabi televizija nasploh, am-pak, recimo, televizijskost MTV nasproti netelevisijskosti, recimo, TV Slovenija, in še to s pogojem, da MTV ne gledate predolgo.



Kaj bi sploh bila fasciniranost s televizijo? Najustreznejša podoba, ki mi pride na pamet, je punčka iz filma *Poltergeist*, ki pozno zvečer, ko vsa družina spi pred praznim ekranom televizorja, stoji pred njim in bulji vanj, 'demonizirana' od statične elektrike ali, če hočete, 'žarkov' z ekrana.



Kako bi moglo in čemu sploh naj bi fasciniralo nekaj, kar se vleče skozi 24 ur vsak dan in je torej koekstenzivno z življenjem, kar se da izključiti, o čemer se da ne-misliti, kar pa je mogoče tudi dopustiti in trpeti, upajoč in vedoč, da ni hudič, da ne bi našli, če le v ravno pravem trenutku pritisnemo na gumb, svojega užitka?



Vztrajam torej, da je modus gledanja TV 'komaj znosna lahkost': televizija se nam vdaja brez odpora, vselej 'pademo skozi' in se bodisi ulovimo na kaj, kar nas fascinira, bodisi iščemo naprej, bodisi (za zdaj) odnehamo. Poskusimo zato s primerjavo, ki je nalašč sposojena pri Barthesu.



V eseju *Ko grem iz kina* je izvrstno izluščena figura filmskega gledalca: kot buba v kokonu je v črnini kinodvorane, sam s fascinacijo, ki se mu s platna kaže kot njegova. Na mestu, kjer hoče Barthes poudariti njegovo iztrganost vsakdanjosti kot pogoj za fasciniranost, potegne v primerjavo kontrast z okoliščinami navadnega gledanja televizije:

⁸ Barthes 1987: 8.

⁹ Barthes je to pisal, še preden je video bistveno modificiral gledanje televizije. Med drugim je zapletel vparašanje erotičnega na TV: omogočil je privatno, od TV postaj, njihovega programskega ritma in dosega izolirano uporabo malega zaslona in vsebinsko in časovno izbiro, kdaj in kako se ukvarjati s skopičnim samozadovoljevanjem.



“Pomislimo le na nasprotno doživetje: tudi na TV predvajajo filme, a brez vsakršne fascinacije: črnina je tu zradirana, anonimnost potlačena; prostor je domač, artikuliran (s pohištvo, znanimi predmeti), ustaljen: erotizem - njegovo lahkotnost, neizpoljenost, bomo bolje izrazili, če rečemo: erotizacija kraja - je izrinjena: s TV smo obsojeni na Družino, televizija je zdaj njen gospodinjski pripomoček, kakor je bilo nekdanj ognjišče, ob katerem je stal skupni lonec.”⁸



Seveda bi lahko Barthesu očitali, da hudo karikira. Če ne, bi mu morali pripisati še vse kaj bolj neprijetnega, kakor, denimo, da Družino personificira in demonizira - čemu bi reva težila subjektu s televizijo, ni razumljivo z druge pozicije kot iz samoumevnega antifamiliarizma neke zdaj že ne več samoumevne libertarne ideologije. A čemu služi karikiranje v tem hipu Barthesove argumentacije? Žrtev kontrastiranja v tem trenutku ni niti neposredni modus gledanja, niti specifični način produkcije podobe na zaslonu itn., ampak intersubjektivno okolje gledalca pri gledanju. Iz primerjave izhaja - če še sam pokarikiram - da 'pred televizorjem nisi sam'. Z Barthesom rade volje soglašamo, da filmi na TV zgubijo fascinantnost, ki veje s platna kinodvorane, saj dobro vemo, da je mogoče filme na TV uživati edino toliko, kolikor v nas evocirajo spomin na afekte, ki so jih v nas zbudili, ko smo jih gledali v kinu. Okoliščine pa, ki zadenejo gledanje filmov na TV, zadenejo cum grano salis tudi gledanje drugih reči po TV⁹, medtem ko bi predvajanje vsakodnevnega televizijskega repertoarja v kinodvorani Barthesovega gledalca iz bube v kokonu kaj kmalu preobrazilo v navadno tečnost, kakršna je sicer: si ga predstavljate, kako hitro bi bil ob fascinacijo ne le, če bi mu dali gledati dnevnik, pač pa celo, če bi mu pred filmom kot aperitiv servirali običajno televizijsko uvodno modrovanje? Tisto, kar imenuje Barthes v navedenem odlomku Družina z velikim D, nima nobenega opravka z družino z malim d. Njegov opis ne zgubi veljave, če je gledalec samski, in tudi približanje okoliščin gledanja tistim v kinu (zatemnitev, čim večji zaslon s čim boljšo ločljivostjo slike, ...) ne bi odstranili 'Družine', še vedno bi bila nekako navzoča. To nam daje misliti, da gre za afekcijo, ki izvira iz samega televizijskega dispozitiva.



Televizijskega dispozitiva tu ne gre razumeti kot skupka omejitev percepcije, ki izhajajo iz omejitev uveljavljene tehnologije, zlasti majhnosti zaslona in slabše ločljivosti slike v primerjavi s projekcijo filma na platno v kinodvorani. Da velikost in oblika okvira determinirata, kaj, kako in koliko je mogoče postaviti v okvir, če naj bodo doseženi optimalni zaželeni vizualni efekti, je

že dolgo znano iz likovne teorije.¹⁰ Številni pisci o TV¹¹ opozarjajo, da so nekatere značilnosti ali tipičnosti televizijskega diskurza v zvezi z dimenzijami ekrana in s slabšo sliko. Omenjajo, da televizijski ekran slabo prenaša splošne plane in da televizijska režija in montaža zahtevata zlasti v 'dramah' koncentriranje na dialoge, najrajši v interierjih, kjer predstavitvenim posnetkom oseb, ki se pogovarjata, ponavadi sledijo bližnji plani obraza vsakokratnega govorca, pri čemer pride do rezov, ko se govorca zamenjata ipd. (polje-protipolje, spoji na osi pogleda itn.). Kljub temu, da, denimo, Fiske¹² te in nekatere druge režijske principe, ki jih zajame z imenom 'televizijski realizem', šteje za 'ideološki kod reprezentacije', se mu le zdi samoumevno, da jih zahtevajo naravne (in) tehnične okoliščine gledanja, "ne ravno impozantna

televizijska slika in tipični način njenega sprejemanja"¹³. Ti dve omejitvi res nista brez učinkov na način produkcije gledanja televizije, nikakor pa ne moreta gledanja aficirati z Družino. Ubral bom drugo pot in sledil Rastku Močniku, ko se je oprl na Scheferja in bistveno radikaliziral Barthesovo idejo o kinematografu kot črni škatli, kjer je subjekt zaprt s podobo v dualnem razmerju. Močnik izpelje, da "stroj v umetnostni rabi proizvaja protislovje med ideologijo kot zahtevo (diskurzom) in ideologijo kot substanco (strojem), proizvaja torej protislovje ideologije s seboj samo."¹⁵



Kinematograf je tak stroj, kjer tehnologija postane "tehnologija diskurza samega", "substancalizirana ideologija": kot udejanjeni "model mehanizma fantazme, v katerem ... individua, ki bo interpeliran v subjekt, že čaka predpisani sedež... Na platnu se torej nizajo predstave, Vorstellungsrepräsentanten, pulzija je alienirana v vrtenje filmskega koluta, afekte pa priskrbi gledalec sam... Moment verovanja se v filmu prav tako umesti v tehnologijo samo, kar pomeni, da to ni več zunanja predpostavka

¹⁰ Npr. Schapiro 1971.

¹¹ Npr. Fiske in Hartley 1978, Ellis 1982, Fiske 1987.

¹² To stori v prvih poglavjih *Television Culture*, kjer tudi reinterpretira inicialno debato o televizijskem realizmu v časopisu **Screen** 1981. leta. Gl. Fiske 1987.

¹³ Fiske 1987: 27.



¹⁴ Močnik 1983. Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinema*, Pariz, 1980. Gl. tudi Močnikov intervju z njim: **Ekran** 12, 1983.

¹⁵ *ibid.*



ideološke operacije, ki jo mora individuum prinesiti od drugod, tj. iz drugih ideologij in na katero bi pač moral 'medij' sam slepo staviti... Kino to 'objektivacijo' vere doseže tako, da klasično nasprotje med mašino in zunajmašinsko (individualno) vero prenese v mašino samo (kakor prenese v notranjost samega mehanizma že tudi interpelaciji podvrženega posameznika, tj. subjektivni faktor).¹⁶



Navezavo na televizijo nam bo omogočila prav radikalna umestitev gledalca v kinematograf: že iz vsakdanjega izražanja, ko rečemo, da smo gledali film (nismo gledali kinematografa; v kino smo kvečjemu šli) in da smo gledali televizijo (nismo gledali televizorja, čeprav smo buljili vanj; in čeprav smo morebiti gledali film, vmes pa preklapljali na MTV, bomo, če nas bo kdo vprašal, v katerem kinu smo videli tainta film, odgovorili, da smo ga gledali na televiziji), razberemo neskladje: nekaj sili v primerjavo filma s televizijo, četudi televizija kot 'mašina' sodi na isto raven kot kinematograf, medtem ko sodi film kot 'vsebina' kina na isto raven kot 'vsebina' TV, se pravi tisto, kar je na programu. Gledalec je za kinematografski dispozitiv močno drugačna figura kot za televizijski: o osebi, ki je danes ob 18^h stopila v kino Union v Ljubljani, kjer sedi na 13. sedežu v 13. vrsti in gleda Kostnerja, kako *Pleše z volkovi*, po treh urah pa bo šla domov, noče

kinematograf ničesar vedeti. Vsak film posebej prinaša v kinodvorano s seboj lasten diegetski prostor in čas¹⁷ in da se subjekt v njem znajde, zadošča splošni pogoj inteligibilnosti filmov, namreč, da je nezavedno strukturirano kot govorica; kaj bo konkretno utrpela permanentna avtobiografija slehernika pod vtisom podob, ki se med gledanjem lepijo vanjo, ni ne stvar filma, ne kinematografa; nezavedno vnašamo v kino na lastno odgovornost (Močnik). Televizija ni sicer nič manj substancializirana ideologija kot kinematograf, a njeno polje učinkovanja je vedno *hic et nunc*, modus, ki bi mu lahko rekli *sinhroniziranost* z aktualnim časom gledalčevega gledanja. Ta sinhroniziranost v kontrastu z zunajčasnostjo gledanja filma v kinu je povezana s tem, da televizijski gledalec ni notri v televizijskem mehanizmu, marveč sta TV in gledalec drug za drugega *zunaj*.¹⁸



Za radiotelevizijo je konstitutivno, da oddaja program, v zvezi s tem pa tudi, da ga napoveduje, torej da ga vnaprej konstituira kot sleherni trenutek sinhroniziranega z vsakodnevnim življenjem svojih domnevnih naslovljencev. TV sporedi, natisnjeni v dnevnem in tedenskem časopisu, napovedi oddaj v programu nekaj ur do nekaj dni pred oddajo, nastavljajo mrežo, pritrjeno na koledar in urnik slehernika kot potencialnega gledalca v dosegu oddajnikov, kablov in satelitov. Naj je to ribištvo še tako popolno, pa implicira, da je njegov potencialni ulov neskončno zmuzljiv, da je nezvedljivo zunaj mreže, da je bil pravkar še neulovljen in da bo naslednji hip ušel, četudi gre televiziji za to, da ga v vsakterem trenutku ulovi prav zdajle in ga drži, dokler more.



Če je obiskovalec kina 'evakuiran' iz kronotopa življenja, da bi se potopil v zunajčasno fetišistično iluzijo, pa radio in televizija svoje sporočanje naslavljata na kraj, ki je zanju zunaj in se mu moreta približati le na razdaljo med televizorjem in gledalcem pred njim, med radijskim



¹⁶ *ibid.*

¹⁷ *Glede pojma diegeze gl.: Vrdlovec 1983.*

¹⁸ *Seveda so koekstenzivnost TV z vsakdanjim življenjem pisci o TV opazili že pred časom (npr. Ellis 1982).*

Sinhroniziranost pa je tu **koncept**, ki opredeljuje specifičnost televizijskega dispozitiva. Izhaja iz Benvenistovih (Benveniste 1988, zlasti poglavja v razdelku 'Človek v jeziku') ugotovitev o subjektiviteti v govorici. Tako ob obravnavi glagolskih oseb kot ob pretresu narave zaimkov in deiktik ter problematike izjavljanja sploh Benveniste utrjuje status akta izjavljanja ter njegovega mesta kot samonanašajoče se instance, glede na katero so organizirane koordinatne inteligibilnosti diskurza. Kot lingvist razumno abstrahira, ko predpostavi, da je položaj, iz katerega izhaja, položaj dialoga v živo, kjer se govorec in poslušalec izmenjujeta in se torej njuna izjavljanja z medsebojno koordinacijo uskladijo, 'sinhronizirajo'. Vsak drug položaj - monolog, dialog s časovnim odlogom v obliki pisemske izmenjave, vsakršna bralna, interpretativna aktualizacija zapisanega - bi bistveno zapletel problematiko komunikacije med pošiljalcem in naslovljencem sporočila (tu uporabljam Jakobsonove koncepte v prevodu Z. Skušek, gl.: Jakobson 1989). Kakor je jasno, da je na tak ali drugačen način naslovljenec zmeraj že

zvočnikom in poslušalčevim ušesom. Zato poskušata produkcijo svojega izjavljanja prikriti in ga virtualno kar najbolj priličiti aktualnemu času, kraju in poziciji poslušalca oziroma gledalca. Če knjiga vleče bralca in kino gledalca v svoj diegetski univerzum, pa RTV prikriva diegezo in maskira izjavljanje za deklarirano pozicijo, ki poskuša posnemati realno navzočnost gledalčevega (poslušalčevega) sogovornika v dialogu. Dialoga, za kakršnega skupaj z lingvisti in ideologi komunikacije sploh predpostavlja, da je model (ne le) govorne komunikacije sploh (enakopravnost in reverzibilnost vlog govorca in poslušalca, ki da si izmenjujeta sporočila o temi njune komunikacije).



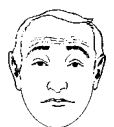
Televizija kot instanca ne more vedeti, kaj počne gledalec pred televizorjem (če je sploh tam). Raziskave kažejo, kar vemo že vnaprej: "Allen je ugotovil, da kdorkoli je v sobi, kakšno petino časa sploh ne gleda proti televizorju. Poročal je, da otroci pred televizorjem 'jedo, pijejo, se oblačijo in slačijo, igrajo in prepirajo', odrasli pa 'jedo, pijejo, spijo, se igrajo, prerekajo, tepejo in občasno ljubijo...' "¹⁹



Vendar taki podatki zamegljujejo naravnost televizijskega sporočanja na virtualnega aktualnega gledalca. Če je differentia specifica prikazovanja filmov na TV prav direktni nagovor, s katerim TV gledalcu izroči film v gledanje tu in zdaj, tedaj je to dominantni modus televizijskega govora sploh. Direktni nagovor ni le naprava, s katero TV postaja začne in konča vsakodnevno predvajanje sporeda, marveč vabi h gledanju programa nasploh med posameznimi oddajami, vabi h gledanju posameznih oddaj tik pred začetkom oddaje, je daleč najbolj bistveni modus naslavljanja v celi vrsti televizijskih form: v poročilih, dokumentarnih oddajah, kot komentar pri športnih prenosih, kot gostiteljeva beseda pri zabavnih oddajah ali pri razgovorih v studiu itn.



Nagovor je privilegirani način, kako iz programa, pa naj gre za katerokoli zvrst, narediti program za virtualnega aktualnega gledalca. S tako naperjenostjo se TV kot pošiljalec sporočila postavlja na raven, ko je za gledalca, ki se vključi v program, vedno že vnaprejšnji odgovor na njegovo vprašanje, zahtevo, željo..., ne glede na to, kaj mu pravkar kaže. Situacija je virtualno prilična dialogu v živo, kakršen je tiha podmena komunikacijskih shem v lingvistiki, obogatena s posnetim zvokom in sliko, ki spremljata govor 'prav kakor v življenju'.



Kajpak ni treba, da bi gledalec zares postavil vprašanje; dovolj je, da zija v ekran. Prej ali slej bo bolj ali manj intenzivno stekel mehanizem indukcije učinka odgovora na vprašanje, potešitve radovednosti, izpolnitve zahteve, ... Izberimo nalašč banalen

zgled: nikakor ni treba, da smo posebni ljubitelji vremenskih poročil, zadošča, če nas občasno doleti, da jih slišimo, skratka, da za nas v principu izvirajo z malega ekrana. Prej ali slej bomo - recimo, preden se odpravimo zdoma - postavljeni v situacijo, ko se bomo vprašali, ali naj pod suknjič oblečemo jopico, ali naj vzamemo s seboj dežnik? V takem položaju ni nujno, da nam bo dovolj stopiti na balkon in se odločiti po lastni izkušnji, ampak se bomo poskušali spomniti, kakšno vreme so včeraj zvečer napovedali v TV Dnevniku. Od tod pa smem izpeljati, da se je virtualno že včeraj zvečer v nas induciralo vprašanje k že danemu odgovoru, kakšno bo vreme naslednji dan. Skratka, nikakor ni treba, da uganjamo namišljene dialoge s TV, ker to za nas ves čas počne TV.



Videli smo, da efekt indukcije vprašanja na dani odgovor predpostavlja *nachträglichkeit* in virtualnost vprašanja. Odgovor je tisti, ki strukturira virtualno vprašanje. Lacanova shema²⁰ simbolne komunikacije je najnavadnejši način funkcioniranja RTV.²¹ Tisto, kar *communication research* najbolj moti pri radiu in televiziji, da namreč ni neposrednega stika med pošiljateljem in naslovljenecem sporočanja, da njuni vlogi nista zamenljivi ipd., je prav temelj uspešne - se pravi, z Lacanom, srečno zgrešene - komunikacije med televizijo in njenim gledalcem. Eden nikoli ne vpraša, na kar mu drugi zmerom že odgovarja. Za funkcioniranje RTV je nujen pogoj razcepljenost subjekta. Ker ne ve, kaj želi, lahko kadarkoli vključi televizijo. Sezam, ki se mu je odprl, mu govori: "Vprašal si me, kaj želiš, in kažem ti odgovor: tole. Ker te odgovor ne bo zadovoljil, boš iskal odgovor naprej in gledal TV." Kot pri bratih Marx sicer nismo dobili odgovora na vprašanje svoje želje, imamo pa zato televizijo. Še več: nezadovoljstvo ob gledanju je nujni učinek televizijskega dispozitiva in temelj uspeha TV. Če si prikličemo v spomin Močnikove besede o kinematografu, lahko odgovorimo, zakaj je med substancaliziranimi umetnostnimi ideologijami televizija tako superiorna: ker ravnodušno prenese sleherno umetnost ali neumetnost, ki jo pač prenese, uprizarja protislovje ideologije same s seboj v splošni obliki, kot protislovje med njeno 'neposredno' in 'preneseno', se pravi televizijsko, formo. Zato je 'umetnost' ves program, kar ga je, ves čas - tako ga tudi gledamo in zato tudi rečemo, da gledamo televizijo, *en bloc*, ne pa nekakšne primerke televizijske umetnosti. Tak položaj pa je docela nov in izjemen v primerjavi s konzumpcijo v vsej poprejšnji umetnosti, vključno s filmom - le radio je na istem kot TV.

impliciran v pošiljalčevem diskurzu, da pa je, z druge strani, to, da sem sporočilo zmeraj že prebral, pa četudi narobe, sploh pogoj, da menim, da sem sporočilo sploh prejel in da sem se potemtakem pripravljen najti v pošiljalčevi implikaciji, pa nas kinematografska, radijska in televizijska tehnologija, kolikor so substancalizirane ideologije, kjer je vnaprej predpisano, kam in kako se individuum lahko umesti kot subjektivni moment, obvezujejo, da določimo moduse izjavljanja in komunikacije, kakršne predpisujejo njihovi dispozitivi.

¹⁹ Comstock 1980.

²⁰ Lacan 1978 in drugod.

²¹ Ker se radijski komunikacijski dispozitiv glede tega ne loči od televizijskega, lahko ponekod govorimo o RTV namesto posebej o radiu in/ali televiziji.



PRIPIS (februarja 1993)

Besedilo predavanja - razen v prvem delu, ki je bil napisan posebej zanj - temelji na poglavju "Gledalec" iz magistrske naloge na oddelku za sociologijo na FF v Ljubljani: *Televizija kot informativni ideološki aparat države: analiza ideoloških mehanizmov Dnevnika TV Slovenija*

Pričujoča objava je prva. Besedilo je provizorično in napisano v naglici. Zdaj bi marsikaj napisal drugače. Še vedno pa menim, da je pravilno izhodišče za teorijo televizije. Njegovi koncepti so bili resda skovani skoz branje besedil, kjer ni niti besedice o TV, zato pa več kot dovolj o statusu medčloveške komunikacije in implikacijah za subjekt.

Povod za objavo pa je lahko, da je predavanje že izzvalo revolt pretenzije po pravšnjem pisanju o TV. Že kar v prvih stavkih knjige *Čas televizije* (Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana, spomladi 1992) Breda Luthar (brez navedbe mojega imena in z zgovornim lapsusom glede naslova, ki je bil zanj "Neznosna (podč. J.V.) lahkost televizije") postavi tisto, kar je slišala, za zgled "razsvetljenskega purizma" (navednice B.L.), ki je po njenem "značilno stališče intelektualcev komunikologiji sorodnih strok". Za tako stališče "nenaklonjenost televiziji nasploh in nepoznavanje njenega programskega menuja velja za ponašanja vredno lastnost, ki naj bi govorila o duhovnem bogastvu in izobraženosti sogovornika. Če priznavajo še nekako pravico obstoja televizijskim informativnim oddajam, pa o televizijski popularni kulturi ne gre reči prav nič dobrega... Temu etičnemu stališču leži v osnovi temeljna dihotomija med visoko in popularno kulturo..., obenem pa vsaj za naš intelektualni prostor velja, da vsakokrat, ko razpravljajo o televiziji, govorijo o televiziji nasploh". Skratka, prav zgornje besedilo ji služi za negativni zgled, nasproti kateremu afirmira sebe kot praktičarko medijskih študij, ki se sklicuje na svoj postmoderni okus in "ugodje, ki ga avtorica občuti ob gledanju nove televizije".

Ob taki uporabi svojega dela sem bil skrajno neprijetno presenečen. Toliko bolj, ker sem vedel, da si je Lutharjeva precej pred objavo svoje knjige sposodila izvod moje magistrske naloge in sem pričakoval, da bo v njenih teoretskih izhodiščih (prav njihov ključni del je zajet tudi v besedilu predavanja) in v prikazu diskurzivnih prijemov TVD videla epistemološko utemeljeno konkretno analizo določene ravni konkretne televizijske oddaje. Mojo magistrsko nalogo B.L. navaja v seznamu literature svoje knjige, z njo pa na kratko opravi v opombi, kjer obračuna z naslovom (pri tem ignorira moje zelo jasno distanciranje do naslova, ki je tak, kakršnega sem moral navesti ob prigrisatvi naloge vsaj dve leti pred njenim nastankom!). B.L. tudi prav z ničemer ne nakaže, da bi med mojim spisom, ki ga navaja, in *delom istega spisa*, ki ga je (kot predavanje z napačno navedenim naslovom in brez navedbe imena predavatelja) uporabila kot odskočišče za afirmacijo lastnega stališča v prvih stavkih svoje knjige, obstajala kakršnakoli zveza!

Ne le, da stališča, ki bi bilo vsaj na daleč podobno temu, ki ga je ... *razbrala iz* "Komaj znosne lahкости televizije", nikakor ne prepoznam v ničemer, za kar omenjena avtorica navaja, da je mojega slišala ali brala, pač pa celo verjamem, da ga nisem *nikoli* zagovarjal. Nasprotno: na oddelku za sociologijo FF sem od 1987 najprej predaval sociologijo kulture vsakdanjega življenja, od 1990 pa predavam sociologijo medijev. Ves čas je bila moja glavna poanta naperjena *zoper* vrednostno delitev kulture in v analizo konkretnih primerkov *popularne* kulture, ob obojem pa v preudarek teoretskih izhodišč za obravnavo zgodovinsko in strukturno raznorodnih pojavov, ki se jih trpa v 'popularno', 'množično' kulturo ipd. Ker B.L. tega ni mogla slišati in ker ni verjetno, da bi bila okrog 1980. leta na Radiu Študent poslušala mojo redno glasbeno oddajo o rocku *Rockovnjači* (da ne ome-njam primerkov visoke kulture, kot so bile *Tolpe bumov*, glasbene opreme ipd.), le najosnovnejša orientacija po moji kulturni publicistiki do 1991: serija člankov "Množična godba" v *Glasbeni mladini* 1982/3, vrsta filmskih kritik (pretežno o grozljivkah) in spisov o filmu in televiziji v *Ekranu*, kolumen o TV v *Stopu* leta 1985 ("i"), pa občasni medijski kolumni v *Mladini* ob koncu osemdesetih, kronografski kolumen "1889" vse leto 1989 v *Tele-ksu* in, da bo konec visokokulturen, uvod in (skupaj s Saxom) prvi spis v zborniku *Vesela znanost 1-2* (KUD F. Prešeren, 1991).

Polemika z nekom, ki tako popolnoma - recimo benevolentno - zgreši smisel mojega dela, ni mogoča. Bralci in bralke bodo "Komaj znosno lahkost televizije" stehali sami. Izkušnja pa me sili, da na kratko poudarim določilnice okolja, v katerem sta nastali najprej magistrska naloga in potem predavanje na Humanističnem simpoziju.

Zavest, da kolegi z oddelka za sociologijo na FF dovolj dobro poznajo moje teoretske okvire in izhodišča, mi je omogočala, da

implicitnih referenc, inspiracije, kažipotov (strukturalna lingvistika, Lacan, Foucault, ...) ni bilo treba na dolgo razkladati in je bilo mogoče nizati eliptične stavke. Ozračje Humanističnega simpozija mi je narekovalo ekspozicijo, ki s sredstvi *studiorum humanitatis* obdela pogoje možnosti lastne pojavitve kot govora, ki mora iti čez rob diskurza, ki je doma na tem kraju, ki pa to zmore po pravilih tega diskurza samega. Prvo izmed pojasnil pove, zakaj sem si drznil upati, da uporaba temeljnih Lacanovih konceptov (npr. zgrešeno srečanje) za karakterizacijo lastnosti, ki omogočajo stik TV z gledalcem, ne bo povzročala tragikomičnih nesporazumov (npr. da je to negativno vrednotenje TV posamez ali povprek). Nejevernim do konca to ne bo zadosti. Naj jim torej na kolenih priznam, da mi MTV vsake toliko reši življenje (npr. kadar otrokom rastejo zobje, ali kadar po vrnitvi iz sveta slišim, da je doma novica dneva stoletnica planincev)? Ali, če se izpovem v duhu, ki je inspiriral Humanistični simpozij: *In ore fel, in core mel*.

Jože Vogrinc, mag. sociologije, asistent za sociologijo kulture na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer predava izbirni predmet Sociologija medijev.

LITERATURA

- BARTHES, R. (1957) *Mythologies*, Pariz: Seuil.
BARTHES, R. (1970) *L'Empire des signes*, Ženeva: Skira.
BARTHES, R. (1980) *La chambre claire: note sur la photographie*, Pariz: Gallimard/Seuil.
BARTHES, R. (1987) "Ko grem iz kina", *Lekcija teme* (ur. Z. Vrdlovec), str. 5-11, Ljubljana: DZS.
BENVENISTE, E. (1988) *Problemi splošne lingvistike I*, Ljubljana: Studia humanitatis.
CAZENEUVE, J. (1962) *Sociologie de la radio-télévision*, Pariz: PUF.
COMSTOCK, G. (1980), *Television in America*, Beverly Hills: Sage.
DESCARTES, R. (1957), *Razprava o metodi*, Ljubljana : SM.
ELLIS, J. (1982), *Visible Fictions (Cinema : Television : Video)*, London: Routledge.
FISKE, J. (1987) *Television Culture*, London: Routledge.
FISKE, J., Hartley, J. (1978), *Reading Television*, London: Methuen.
JAKOBSON, R. (1989), *Lingvistični in drugi spisi*, Ljubljana: Studia humanitatis.
LACAN, J. (1978), *Seminaire II, Le moi dans la theorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Pariz: Seuil.
MASTERMAN L. (ur.) (1984), *Television Mythologies. Stars, Shows and Signs*, London: Comedia/Routledge.
MOČNIK, R. (1983), "O položaju kinematografije v zgodovini idej", *Ekran* 7-8 (**Problemi** 12), 1983.
SCHAPIRO, M. (1971) "O nekaterih problemih v semiotiki likovne umetnosti. Polje in nosilec v slikovnem znaku", **Problemi - Razprave** 98/99, 1971.
VRDLOVEC, Z. (1983), "Diegeza", *Ekran* 7/8, 1983.