

TEORIJA I PRAKSA
40 ['85]

	MOMČILO BALJAK NEDA BEBLER-TOMIĆ BRANISLAV DADIĆ, predsednik TOMA ĐORĐEVIĆ VESELIN ILIĆ ARSENIJE JOVANOVIĆ MILUTIN KOJOVIĆ LJUBOMIR KOCIĆ ĐORĐE MALAVRAZIĆ DUŠAN MITEVIĆ MIROSLAV NIKOLIĆ FELIKS PAŠIĆ NEVENKA PERKOVIĆ STEVAN PETER PRVOSLAV PLAVŠIĆ NOVAK POPOVIĆ BRANKA RADOVIĆ-POPOVIĆ ZLATKO SINOBAD
Izdavački savet	
V. d. glavnog i odgovornog urednika	PRVOSLAV PLAVŠIĆ
Urednik	ANA ŠOMLO
Sekretar	RUŽICA VARDA
Redakcioni odbor	STANKO CRNOBRNJA PETRIT DUŠI MIROLJUB JEVTIOVIĆ MIRA KUN SLAVKO NASTIĆ MUHAMED NUHIĆ BOŠKO TOMAŠEVIĆ
Uredništvo	SREĐAN BARIĆ TOMISLAV GAVRIĆ RADOSLAV LAZIĆ MARIO PLENKOVIĆ ĐORĐIJE POPOVIĆ ALEKSANDAR SPASIĆ MIROLJUB RADOJKOVIĆ MIHAILO TOŠIĆ ALEKSANDAR TODOROVIĆ
Za izdavača	PRVOSLAV PLAVŠIĆ direktor Centra RTB za istraživanje programa i auditorijuma
Likovno-grafička oprema	BOGDAN KRŠIĆ
Lektor i korektor	KOSANA TANASKOVIĆ
Tehnički urednik	OLIVERA KOSIĆ
Štampa	GRAFIČKI CENTAR RADIO-TELEVIZIJE BEOGRAD Kneza Miloša 7a



RTV TEORIJA I PRAKSA

40 [85]

Izdaje Radio-televizija Beograd

- | | |
|-------------------------|--|
| [5] | GODINA MUZIKE '85. |
| [6] | ULOGA MUZIKE NA RADIJU I TELEVIZIJI / Srđan Barić |
| RADIO | [12] MUZIČKI PROGRAM RADIO-BEOGRADA - RAKOVICA / Ljubomir V. Kocić |
| [18] | PRESENTACIJA MUZIKE NA RADIJU / Gordana Rančić |
| [36] | STEREO-EREO-REO-EO, RAMA-AMA-MA-A / Darinka Simić Mitrović |
| [46] | DIREKTNI PRENOSI MUZIČKIH PRIREDABA / Raško V. Jovanović |
| MEDIJSKI IZAZOVI | [54] RADIONICA ZVUKA, JUČE, DANAS, MOŽDA / Ivana Stefanović |
| [61] | MENTALNE SLIKE, GOVOR RADIJA / Arsenije Jovanović |
| [73] | MUZIKA I MEDIJI: VIDEO-SPOTOVI / Ognjen Bogdanović |
| [94] | ZAČUDNOST VIŠEMEDIJSKIH DELA / Jasmina Zec |
| [104] | MALO VEČNO JEZERO / Vladan Radovanović |

- TELEVIZIJA** [112] POLITIKA EMITOVANJA
MUZIKE NA TV STANICAMA
U EVROPI / Rober Vanžerme
[126] OPERA U EPOHI TELEVIZIJE /
E. Nogajbajeva
[133] IGRA NA EKRANU / Mira Sujić-
-Vitorović
[140] MUZIČKO VASPITANJE - I
POVRH TOGA / Snežana
Nikolajević

- ISTRAŽIVANJA** [146] ANALIZA PRESEKA
EMITOVANIH SADRŽAJA U
EMISIJAMA MUZIČKE
REDAKCIJE TV BEOGRAD /
Ljubinko Miljković

- TEHNOLOGIJA** [159] MUZIKA I TONSKO SNIMANJE
/ Zoran Jerković
[165] NOVOSTI TEHNIKE: CD DA /
Milan Orlić

- PSIHOANALIZA** [174] BOLEST ROBERTA ŠUMANA /
Vladeta Jerotić

- ISKUSTVA** [181] SASTAVLJANJE I RASTAVLJANJE
KANTATE O KAFI J. S. BAH A /
Ildi Ivanji

- INTERVJU** [199] ALEKSANDAR MANDIĆ: TV
MUZIKA MORA DA IMA SVOG
STRASNOG NAVIJAČA I
TUMAČA / Ana Šomlo

- VIDENJA** [212] MUZIKA U EPP RADIJA I
TELEVIZIJE / Milivoj Marković
[218] NOVE PESME, STARI SNOVI /
Zoran Hristić
[222] NARODNA MUZIKA I NJENI
IZVOĐAČI / Božidar Pantić
[228] NOVI MUZIČKI PROSTORI /
Gordana Đurđević
[230] DAN KADA JE SVET BIO
ZAJEDNO / Mladen Popović



Za nama je 1985. godina u kojoj je širom Evrope, kao i u našoj zemlji, posebna pažnja bila posvećena muzičkoj umetnosti. Ostaće nam u sećanju kao Evropska godina muzike.

Neposredan povod za akciju, obeležavanje 300. godišnjice rođenja tri velikana evropske muzike Johana Sebastijana Baha, Georga Fridriha Hendla i Domenika Skarlatija čije je stvaralaštvo preživelo i nadživelo ova tri veka ne silazeći sa repertoara brojnih muzičkih umetnika i izvodjačkih tela, bio je samo podstrek. Osim obeležavanja jubileja ovih značajnih kompozitora, ciljevi Evropske godine muzike '85 bili su i zaštita, korišćenje i bogaćenje zajedničkog muzičkog nasledja i produbljivanje svesti o kulturnom identitetu Evrope, omasovljenje publike, akcije u korist osnovnih nosilaca muzičkog života, šire muzičko obrazovanje, poboljšanje uslova za učešće u muzičkim aktivnostima, posebno omladine i nacionalnih manjina. Evropska godina muzike snažno je odjeknula u brojnim evropskim zemljama, a odjeknula je i u Jugoslaviji.

Radio i televizija, kao najmoćnija sredstva uticaja kada je u pitanju muzička umetnost, uključili su se u ovu akciju brojnim i raznovrsnim programima nudeći nesebično svoje programske prostore.

Uključuje se i naša redakcija posvećujući poslednji broj časopisa u godini muzike - muzici na radiju i televiziji.

Srđan Barić

ULOGA MUZIKE NA RADIJU I TELEVIZIJI

Još na samim počecima emitovanja zvučnih informacija putem radio-talasa, pri prvim pokušajima osmišljenog koncipiranja programske materije koja se na ovaj način nudila slušaocima, započele su i razmene mišljenja o mestu i ulozi muzike na radiju, odnosno u programima radio-stanica. Pojavom televizije ove rasprave dobile su novu, širu dimenziju, postavljajući čitav niz pitanja od kojih su mnoga još uvek ostala otvorena.

Prve zvuke muzike na radio-talasi^{ma} ljubitelji muzike dočekali su sa ogorčenim revoltom. Navikli da muziku primaju direktno u neposrednom zvučnom pa i vizuelnom kontaktu sa izvođačima, nisu mogli da prihvate da im ovo zadovoljstvo zameni zvuk iz kutije koju su mogli da stave na ormar ili noćni stočić, pogotovo kada je u pitanju bio veći izvođački aparat čije je sažimanje u okvire ove kutije delovalo neprirodno i neadekvatno. Moguće je razumeti i opravdati ove otpore ako se uzme u obzir i činjenica da su tehnička sredstva za snimanje i reprodukciju zvuka u to vreme bila daleko ispod današnjeg savršenstva, mada to nije dugo trajalo. „Zvučna kutija” se postepeno usavršavala, kvalitet prijema muzičkih izvođenja bio je sve bolji i adekvatniji i muzika, u širokom dijapazonu od izvornog narodnog pevanja i sviranja, preko lakših muzičkih žanrova, do vrhunskih umetničkih ostvarenja i profesionalnog muziciranja, ulazila je putem radio-talasa svakodnevno u domove slušalaca, tu se uskoro i odomaćila, a zatim postala i neophodna. Podržana od auditorija, osvajala je sve veće prostore u programima radio-stanica, što je izazvalo određene otpore kod

nosilaca tzv. govornog programa uz želju da se ova agresivnost i uslovna samostalnost muzike zaustavi i da se njeno prisustvo i uloga podrede primarnim zadacima radija kao sredstva informacije i masovne komunikacije. Slično, ako ne i istovetno, navedena problematika preneti je docnije i na televiziju.

No, i pored nesumnjivo prioritetnog zadatka da auditoriju pruže aktuelnu informaciju i komentare društvenih zbivanja, ni radio, a u znatnoj meri ni televizija, nisu mogli da se oslobode muzike u svojim programima i da se svedu isključivo na verbalne kontakte sa slušaocima, odnosno gledaocima. S druge strane ni česti pokušaji (naročito na radiju) da se veći programski blokovi, pa i celi programi na posebnim talasima, ispune isključivo muzikom takodje nisu postigli željene efekte, što je ukazalo na potrebu koegzistencije i uzajamnog dopunjavanja na izgled različitih vidova komunikacije sa auditorijem, utvrđivanja jedinstvenog programskog koncepta i traženja novog „radiofonskog” i „televizičnog” načina izražavanja koji, očigledno, već davno nisu samo teoretske pretpostavke nego stvarnost i potreba.

Vremenom su se iskristalisali odredjeniji stavovi o osnovnim funkcijama radio i televizijskih programa nastali na osnovu analiza potreba i afiniteta auditorija. Precizirane su četiri oblasti u koje se mogu ugraditi svi do sada obelodanjeni pokušaji oblikovanja programa radija i televizije: političko-informativna, obrazovna, kulturno-umetnička i zabavno-rekreativna i njihovim okvirima obuhvaćene su osnovne funkcije radio-televizijskih programa uz ostavljanje mogućnosti petoj, eksperimentalnoj, da traži puteve novih, još nedefinisanih i neistraženih.

Ovakva podela, koja je u znatnoj meri pomogla programerima u iznalaženju odgovarajućeg balansa između pojedinih struktura programa u celini, nije dala i precizniji odgovor na pitanje postavljeno na početku ovog izlaganja, pitanje o mestu i ulozi muzike u programima radija i televizije. Stoga ćemo, bez pretenzija da svojim zaključcima zatvorimo mogućnost iznošenja novih, pa i dijametralno suprotnih stavova, pokušati da osvetlimo ovu problematiku bar na osnovu onoga što doživljavamo u svakodnevnoj praksi.

Kada su u pitanju političko-informativni programi odnosno programi koji informišu auditorij o najnovijim događajima, ili komentarišu društvena zbivanja, muzika je na prvi pogled suvišna, nepotrebna. Međutim, da li je tako i u praksi? Pored njenog prisustva u okvirima informacija ili komentara o značajnijim muzičkim događajima, što je i prirodno, zapazićemo da veoma mnogo muzike slušamo uz emisije ili u emisijama najrazličitijih političko-informativnih sadržina od muzike koja prati tzv. špice informativnih emisija, kratkih intervencija muzikom između pojedinih vesti ili rubrika, muzičkih podloga za filmske storiје u informativnim emisijama televizije i sl. pa sve do, u poslednje vreme sve prisutnijih, „muzičkih komentara” određenih pojava u društvu manje ili više uspelim „songovima” ili muzičko-humorističkim prilozima. Koliko je ovakav vid korišćenja muzike u programima (kada očigledno nema primarnu, već podređenu ulogu) svrsishodan u strukturi informativno-političkih programa otvoreno je pitanje, ali se ne može preći preko činjenice da on postoji, da ga treba identifikovati i podvrgnuti analizi i oceni.

U obrazovnom programu, pogotovo u emisijama koje **pretenduju da doprinesu muzičkom obrazovanju auditorija, muzika nesumnjivo ima veoma značajno mesto i odgovarajuću ulogu.** U sredinama u kojima je ovaj element opšteg obrazovanja na izuzetno niskom nivou (kao kod nas), muzičkom obrazovanju putem radija i televizije neophodno je posvetiti izuzetnu pažnju uz veoma velik stepen odgovornosti. Ova funkcija i pomenuta odgovornost ne mogu se, naravno, ograničiti samo na emisije posvećene muzičkom obrazovanju ili na obrazovni program u celini. Veoma snažan uticaj koji na radiju i televiziji može da postigne favorizovanje, odnosno višestruko ponavljanje pojedinih muzičkih sadržina jači je od svih pedagoških metoda i veoma je važno da selekcija muzičke materije za emitovanje u svim segmentima programa bude na odgovarajućem nivou, u skladu sa ambicijama muzičko-obrazovnih emisija koje teže da muzički ukus auditorija usmere ka potrebama za realnim umetničkim vrednostima u muzici.

bi muzika imala puno pravo gradjanstva u svom izvornom obliku i svojoj primarnoj funkciji, to su sigurno kulturno-umetnički programi u kojima se plasiraju odabrane vrednosti umetničkog stvaralaštva, pa i muzičkog. Na radiju su ovi prostori nesporni i daleko veći, što i odgovara ovom isključivo auditivnom mediju, dok se na televiziji prisustvo muzike u njenom izvornom obliku ponekad dovodi u pitanje ako se ima u vidu da na televiziji vizuelni element ima poseban značaj. Orijentacijom na one oblasti muzičkog stvaralaštva u kojima radio nema apsolutnu prednost, na muzičko-scenska dela (opere, operete, balete, mjuzikle i sl.) ovaj problem je unekoliko umanjen, ali na tome se nije zaustavilo. Brojna muzička dela koncertantnog tipa ispunila su znatan deo prostora muzičkih programa na televiziji uz napore reditelja da oslobode sliku statičkih pozicija izvođača namećući im mizanscenske kretnje, raskošnu scenografiju ili kostime, ili zamenjujući njihovo prisustvo pred kamerama slobodnim vizuelnim asocijacijama u skladu sa sadržinom ili atmosferom odabranih muzičkih dela. Pretpostavka da se gledalac još više vezuje za praćenje izvodjenja muzike angažovanjem i čula vida naišla je na pristalice ovakvog tretmana, ali je izazvala i određene otpore naročito kod profesionalnih muzičara koji su rešenje videli u doslednom odslikavanju izvodjača ili izvodjačkog aparata, a i kod jednog dela auditorija koji je otišao u drugu krajnost stavljajući pod znak pitanja celishodnost prezentovanja koncertantne muzike na televiziji. Televizija je ipak našla puno opravdanje za zadržavanje na programu i ovog vida muziciranja zahvaljujući svojoj posebnoj osobini, mogućnosti da gledaoca u određeno vreme prenese na mesto događaja, pa i u koncertnu dvoranu, dajući koncertnom izvodjenju novu dimenziju direktnim prenosom sa mesta zbivanja, a sugestivnost pojedinih vrhunskih izvodjača u trenucima interpretacije muzičkog dela ili inventivnost reditelja da snagom svoje vizije muzičkog dela privuče gledaoca, održali su i ove muzičke sadržaje na programu uz i dalje prisutne dileme o vidovima prezentacije.

Potrebe auditorija radija i televizije za lakšim sadržinama namenjenim odmoru, zabavi i rasonodi uslovile su na ovim medijima pojavu posebnog

programskog žanra – zabavno–rekreativnog programa. U ovom programu muzika ima veoma značajnu, ako ne i najznačajniju ulogu, a izbor materije možda presudnu ulogu u formiranju muzičkog ukusa najširih slojeva slušalaca i gledalaca. Opravdani revolti, uglavnom iz redova kulturnih radnika, zbog niskog umetničkog nivoa znatnog dela materije iz ove oblasti koja je zahvaljujući svom neobaveznom karakteru stekla visok stepen popularnosti, izazvali su oštru polarizaciju stavova postavljajući u antagonističku, pa i alternativnu poziciju vredna ostvarenja iz oblasti umetničke muzike i razne tvorevine tzv. lakih muzičkih žanrova. U ime borbe protiv kiča ili šunda dovedena je u pitanje egzistencija zabavno–muzičkih žanrova u celini, a u ime potrebe za odmorom i rasonodom, koje ovi žanrovi neosporno nude, došlo je do osporavanja vrednosti umetničkim muzičkim delima uz epitete da su „teška”, „dosadna” ili „nerazumljiva”. Potreba za razlučivanjem ove dve funkcije unutar muzičkog stvaralaštva i izvodjačke muzičke umetnosti i iznalaženjem kriterija vrednovanja koji bi bili jedinstveni, ukazala se kao imperativ, ali u praksi nije napredovala dalje od kompromisa.

Na kraju, ako muzičku umetnost shvatimo kao stvaralaštvo koje bi trebalo da prati tokove društvenih kretanja, pa i senzibiliteta čovečanstva u razvoju, logično se nameće pretpostavka da ni muzički stvaraoci ne mogu zanemariti činjenicu da su im osvojeni prostori na radiju i televiziji nametnuli obavezu da koriste izražajna sredstva dostignuta napretkom tehnike. Uz sve veću primenu širokog dijapazona mogućnosti proizvodnje ili transformacije zvuka tehničkim sredstvima, pojmovi „radiofonskog” i „audiovizuelnog” muzičkog dela namenjenog izvodjenju isključivo na radiju, odnosno na televiziji, već su se ustalili u praksi. Brojni konkursi i festivali usmereni ka stimulanju stvaranja ovakvih dela stalno su prisutni u okvirima radio–difuznih i televizijskih organizacija, potreba za ovakvom materijom zahvatila je i diskografske kuće i industriju reklamnih poruka uz povratno dejsvo na programe radija i televizije ali ovakve tvorevine su još uvek samo „kap u moru” u odnosu na prostore koje muzici nude radio i televizija. Opređenije za isključivo ovakav plasman muzike na tim medijima, što bi izgledalo prirodno,

pitanje je veoma neizvesno ili je stvar daleke budućnosti.

Ostaje nam činjenica da je muzika, uklapajući se u manje-više sve strukture programa postala, a verovatno će i ostati bitan i nezamenljiv deo programa radija i televizije. Bez obzira na ulogu koja joj je dodeljena muzika i neposredno – kao zaokružena umetnička tvorevina, i „primenjeno” – kao podrška nemuzičkim sadržinama u koje se uklapa, ima podjednako snažno dejstvo na auditorij, koje je *jedinstveno* zahvaljujući *jedinstvenim* izražajnim sredstvima koja poseduje. Nije teško doći do zaključka da će ona u potpunosti ispuniti svoju programsku funkciju jedino uz *jedinstvenu programsku politiku* kada je u pitanju njen plasman u programe radija i televizije u celini i da je to nužnost koju nijedna radio ili televizijska organizacija ne bi trebalo da zapostavlja.



A. Jeremić-Cibe

Ljubomir V. Kocić

MUZIČKI PROGRAM

RADIO BEOGRADA – RAKOVICA

Beograd je još od 1919. godine imao stalnu bežično–telegrafsku stanicu koju je Ministarstvo pošta i telegrafa preuzelo od Ministarstva vojske kako bi se preko nje održavala redovna radio–telegrafska veza sa inostranstvom (Pariz, London, Rim, Prag, Sofija, Bukurešt). Antenski stubovi i emisiona postrojenja bili su postavljeni na Banjici na prostoru gde se danas nalazi zgrada Vojnomedicinske akademije i odatle su u Evropu slati radiogrami. Služba prijema radiograma sa prijemnom opremom bila je postavljena na bregu iznad Novog groblja, gde se danas nalazi Beogradska opservatorija. Radom ove stanice Beograd se u Evropi afirmisao kao veoma značajan međunarodni centar u sistemu radio–telegrafskog saobraćaja. Neosporno, to je Beogradu nametnulo obavezu da dalje usavršava svoju radio–telegrafsku službu i već 1922. godine preduzimaju se sve pripreme za osnivanje jačeg emisionog pogona koji bi imao veći predajni domet i povezoao Evropu sa Bejrutom. Preko Bejruta radio–veza se prostirala na ceo Bliski istok i severnu Afriku pa dalje na istok do Indije, Indokine i Malajskih ostrva gde su bile Engleske, Francuske i Holandske kolonije.

Posle detaljnog proučavanja zemljišta i uslova za radio–stanicu, izabrano je mesto na prostoru preko puta železničke stanice Rakovica, a u blizini pruge Beograd –

– Mala Krsna. Na zemljištu površine 233 000 m² izgrađena je zgrada nove radio–telegrafske stanice, podignuta su tri čelična antenska stuba visine 150 m i nabavljena nova emisiona oprema francuske proizvodnje. Zvanični naziv nove stanice bio je: „Glavni radio–telegraf Beograd – Rakovica”. Emitovalo se na tri talasne dužine: 111 150m, 111 050m i 111 650m koja je projektom namenjena radiofoniji. Sa emisionom snagom od 50 kW, ova stanica imala je domet dobrog prijema od preko 3 000 km. Od 1924. godine ona se uključila u redovan rad, obavljala telegrafske usluge i svakodnevno emitovala oko 7 000 reči sve do početka rata 1941. kada je prestala sa radom kao PTT služba. Za vreme okupacije Nemci su je koristili kao vojnu stanicu, a prilikom povlačenja postrojenja su odneli ili demolirali. Posle rata stanica nije obnavljana pa smo se tih talasnih dužina odrekli i antenske stubove demontirali. Tako je konačno Radio–Rakovica prestala i fizički da postoji.

Sa početkom rada (1924) Glavne radio–telegrafske stanice Beograd – Rakovica u stvari počinju i prve radiofonske emisije u Beogradu. Bez ikakvog značajnijeg iskustva, ali sa velikim elanom dvojice inženjera Mihajla Simića i Dobrivoja Petrovića, uspelo se da se ustali redovan emisioni rad stanice po *broadcasting* sistemu organizacije i javne upotrebe.

Službe koje su obavljale sve usluge u neposrednom radu sa stankama organizovane su pod imenom „Radio–biro” a bile su smeštene u centru grada u zgradi Hrvatske štedionice, Knez Mihailova 42. U mezaninu ureden je radiofonski studio u jednoj prostranijoj sobi u kojoj je, pored mikrofona i klavira, bilo oko dvadesetak stolica za publiku koja je prisustvovala izvođenju muzičkih emisija. Sam studio nije imao neku posebnu akustičku obradu osim plišanih zavesa na prozoru i staklenim vratima. Studio je sa predajnikom bio povezan blindiranim kablom, tako da su prenosi elektronskih impulsa bili bez smetnji, što je uslovalo izuzetno dobro emitovanje za ondašnje uslove. Sve ovo ukazuje da je tada Radio–Rakovica imala zavidnu tehničku bazu: jake i dobre emisione uređaje, studio u centru grada i kablovsku vezu do predajnika.

Radio-Beograd Rakovica redovno je emitovao program u trajanju od 1 sata i to u početku tri puta nedeljno, a već od 1925. godine svakoga dana. Program su sačinjavale muzičke emisije pod nazivom *Radiofonski koncert* ili *Radio-koncert*, zatim dnevne informacije pod nazivom *Novosti* ili *Dnevne novosti* i na kraju redovan berzanski izveštaj. Emisije nisu bile strogo vremenom ograničene već su trajale onoliko koliko je sadržaj emisije zahtevao. Sve emisije su redovno objavljivane u petnaestodnevnom „Pregledu” evropskih radio-stanica sa naznačenim nazivom stanice, talasnom dužinom i vremenom emitovanja.

Prva muzička emisija ostvarena je, kao probna, 19. avgusta 1924. godine. U beogradskoj štampi najavljeno je da će tog dana Beogradska radio-stanica Rakovica davati probni *Radiofonski koncert* na talasnoj dužini 1 650 m. Isti koncert ponovljen je sa istim sadržajem 26. avgusta. Na žalost, još nije utvrđeno ko su bili izvođači i šta je bilo na programu. Štampa je oba koncerta procenila uspelim, a utvrđeno je da se emisija čula na velikoj daljini. Postoje podaci da su se ove muzičke emisije, iako probne, dobro čule i u Zagrebu. Zapaženi tehnički nedostaci otklonjeni su tokom septembra i redovno emitovanje muzike počelo je 1. oktobra, a to je dan kada je Radio-Beč počeo sa redovnim radom (kakva slučajnost!).

Najveći problem u emitovanju muzike predstavljali su niski tonovi sa malom učestanošću i veoma mali broj ostvarenih alikvotnih tonova, tako da su se javljala jaka izobličenja. Boja tona pojedinih instrumenata toliko se izobličavala da se veoma teško raspoznavalo koji instrumenti sviraju. Tadašnje iskustvo, ne samo naše nego i svetsko, pokazalo je da su u uslovima tadašnjeg tehničkog savršenstva najpogodniji za emitovanje ljudski glasovi, i to oba ženska, a od muških samo tenori. Od muzičkih instrumenata klavir se pokazao kao najpogodniji, jer je davao najmanja izobličavanja tona. Sve je to uslovalo nužnost da muzički program uglavnom sačinjavaju pevači uz pratnju klavira. Poseban čisto tehnički problem predstavljalo je emitovanje muzike sa ploča, jer još nije bila pronađena elektronska reprodukcija već se reprodukovalo na običnom gramofonu sa trubom ispred

koje je stavljan mikrofon. Ako se zna da su tih godina i gramofonske ploče snimane mehaničkim postupkom i tako dobijale jedno lako prepoznatljivo izobličavanje zvuka, onda se može pretpostaviti koliko je emitovanje muzike sa ploča nepodnošljivo ružno delovalo na slušaocima. Navedene činjenice potvrđuju zabludu da se na programu Radio-Rakovice muzika emitovala uglavnom sa gramofonskih ploča. Najviše je emitovana muzika živo izvodjena u studiju, a samo izuzetno emitovana je muzika sa ploča. Kada su jedno vreme tokom 1925. godine nastupile organizacione teškoće sa stvaranjem živih emisija, muzičke emisije su zamenjivane predavanjima.

Ministarstvo pošta i telegrafa, kao osnivač Radio-Rakovice, poverilo je organizovanje programa postojećim profesionalnim institucijama. Tako je organizovanje *Novosti* povereno uredništvu lista „Politika”; stvaranje muzičkih programa, tj. *Radio-koncertata* povereno je umetnicima Beogradske opere, a Beogradska berza redovno je slala svoje dnevne izveštaje.

Veoma su oskudni i nedovoljni podaci o muzičkim emisijama Radio-Rakovice. Međutim, i na osnovu onoga čime raspolažemo može se steći uvid u osnovne konture celine programa. Tako se zna da su Stevan Hristić, Lovro Matačić i Jovan Srbulj veoma angažovano radili i saradivali u organizovanju muzičkih emisija. Pratioci solista na klaviru najčešće su bili Matačić, Srbulj i Gerasimenko. U javnosti su bile zapažene emisije istaknutih solista Beogradske opere: Ksenije Rogovske, Nadežde Stajić, Evgenije Pinterović, Živojina Tomića, Dragutina Petrovića. Velika popularnost narodne pesme, naročito u interpretaciji Mijata Mijatovića, davala je ovim emisijama posebnu vrednost kod najšireg kruga slušalaca. Zanimljivo je da je Mijatović narodne pesme pevao uz klavirsku pratnju koju je, kao takvu, obradio i štampao Jovan Frajt. Ovako objavljene narodne pesme, pretežno iz repertoara Mijata Mijatovića, vrlo brzo su unete i u program operских pevača.

Sve žive emisije izvodjene su u prisustvu publike što je kod izvodjača stvaralo atmosferu kao na javnim koncertima, koja će se kasnije izgubiti u studijskoj

izolaciji, a još više umrtviti postupkom snimanja i montaže muzike na trakama. Živojin Tomić, sećajući se emisija u Radio-Rakovici, uvek je naglašavao da jedino na tim emisijama nikada nije imao tremu jer je pred sobom imao žive ljude kojima je neposredno pevao. A kada je kasnijih godina bio zatvaran sam u studiju i još kada bi se upalio opominjući crveni transparent, osećao je veliku tremu koje se nikada nije mogao osloboditi.

Početak rada Radio-Rakovice podstakao je organizacije udruženih radio-amatera da pojačaju propagandu za proizvodnju radio-prijemnika i slušanje radio-emisija. Trgovački zastupnici inostranih proizvođača radio-aparata, u cilju reklamiranja svojih proizvoda, postavljali su velike prijemnike u prostorije beogradskih klubova. Tako se Radio-Rakovica mogla slušati u Aero-klubu, Džokej-klubu, Auto-klubu, Rotari-klubu, u prostorijama udruženja „Kolo srpskih sestara”. Ovakva reklama i propaganda imale su vidne rezultate, pošto je prodaja radio-prijemnika naročito tokom 1925. godine naglo porasla, a to najbolje pokazuje broj pretplatnika. Početkom 1924. bila su 54 registrovana radio-prijemnika, a krajem marta 1925. taj broj se uvećao na 238. Ako se uzme u obzir da su prijemnici bili veoma skupi i većini teško pristupačni, razumljivo je da su se ljudi snalazili i sami pravili manje prijemnike ili detektore koje najčešće nisu ni prijavljivali. Broj pretplatnika, prema tome, samo približno pokazuje broj radio-aparata. Dok je radila Radio-stanica Rakovica, slušanje radija bila je prvo želja koja ubrzo prerasta u naviku, da bi najzad postala svakodnevna potreba. Prve korake u osvajanju slušalaca učinila je upravo Radio-Rakovica a interesovanje za slušanje radija dalje je raslo te kada je Radio-Beograd počeo da radi (1929) bilo je registrovano više od 19 000 radio-pretplatnika.

Radio-Beograd Rakovica prestala je sa radom početkom februara 1926. godine. Od toga meseca Ministarstvo pošta i telegrafa ukida dalju subvenciju uz obrazloženje da „Rakovica ne daje nikakve rezultate, štaviše da se u samom Beogradu čuje vrlo rdjavo na svim prijemnim radiofonskim aparatima, te je šteta za državne interese da ona uživa dodeljene joj beneficije (tj. procenat od radio-pretplate, Lj. K), a pored toga, ovakvim svojim rdjavim radom ona ne samo da ne uspeva u vršenju

propagande u širenju upotrebe radiofonije, nego, naprotiv, ometa istu". Medjutim, ako se i prihvati ovo obrazloženje kao tačno, a tačno jeste, onda se same od sebe otkrivaju i mnoge činjenice:

- a) loš tehnički kvalitet emisija proizilazi iz zastarelosti uređaja prevaziđenih naglim usavršavanjem radio-tehnike,
 - b) neopremljenost studija odgovarajućim uređajima koji obezbeđuju bolji kvalitet zvuka, i
 - c) proširenje dnevnog programa na veći broj radnih sati, a to zahteva specijalizovan kadar radio-stručnjaka, savršeniji studijski prostor, fond gramofonskih ploča od nekoliko stotina komada, i veći novčani kapital za rad.
- Sve su to materijalni uslovi za koje tadašnje Ministarstvo pošta i telegrafa nije imalo finansijskih sredstava, pa se zato kao osnivač povlači i prekida dalji rad stanice Radio-Beograd Rakovica.

Osnivanjem Radio-Beograda A. D. (1929) stvoreni su svi materijalni uslovi za postojanje i razvoj, za ono vreme, jedne potpuno moderne i savremene radio-stanice. Bogatstvo i raznovrsnost programa Radio-Beograda A. D. vrlo brzo su zasenili uspehe i rad Radio-Beograda Rakovica koji, iako nije bio tako savršen i bujan, ipak je imao svoju izrazitu mirnoću, intimu i toplinu po čemu je ostao zabeležen, a kod nekih slušalaca još živi u pamćenju.



A. I. CILIC : PIJANISTA

Gordana Rančić

PREZENTACIJA MUZIKE NA RADIJU

Ako je fudbal, zahvaljujući radiju, najvažnija sporedna stvar na svetu, muzika je zahvaljujući sebi najznačajnija sporedna stvar na radiju

Ogromne promene u razvoju muzičke misli i stvaranje najmasovnije muzičke publike mogu se pripisati radiju, „muzičkoj kutiji” i njenom izumitelju Dejvidu Sarnofu za koje, te daleke 1916. godine, firma Ameriken Markoni Kompani nije imala sluha.

Od te godine – kada je primenjen telegraf u cilju odašiljanja radio-poruke – do trenutka kada je savremenim radio-odašiljačima premošćena veza sa drugim nebeskim telima, a satelitskim putem direktno prenošenje svečanog koncerta iz Lajpciga za slušaoce u Konektikatu postalo stvar rutine, proteklo je sedam decenija.

Taj isti radio bio je i „veliki trijumf tehnike kojim je bilo moguće bečki valcer ili kuvarski recept učiniti pristupačnim čitavom svetu” – po mišljenju Bertolta Brehta,¹ i „tajanstvena zavesa zvuka koju omladini podaruju njihovi radio-aparati pružajući im privatnost za izradu domaćih zadataka i otpornost na roditeljske naredbe” – po oceni Maršala Makluana.² „Totalitarnom radiju je postavljena obaveza da se na jednoj strani brine za dobru zabavu i razonodu, a na drugoj da neguje takozvana kulturna dobra, kao da još uopšte može biti dobre razonode i kao da se kulturna dobra,

¹ B. Breht, „Radio – prepotopski izum”, 1927, iz zbornika **Aspekti radija**, priredila dr Mira Đorđević, „Svetlost” Sarajevo, 1978.

² M. McLuhan, „Radio – bubanj plemena” 1964, iz istog Zbornika.

samim tim što se neguju, ne preobražavaju upravo u nešto loše.(...) Carstvo muzičkog života koje se smireno rasprostire od takvih kompozitorskih preduzeća kao što su Irving Berlin i Valter Donaldson –, The World' s Best Composer' – preko Geršvina, Sibelijusa i

Čajkovskog do Šubertove *h-mol simfonije* (markirane oznakom *Nedovršena*) to carstvo je carstvo fetiša.(...)

Dela koja podlegnu fetišizovanju i postanu kulturna dobra, dožive suštinske promene. Konzum bez odnosa uslovljava njihovo raspadanje. Ne samo da se ona malobrojna stalno svirana dela habaju kao Sikstinska Madona u spavaćoj sobi, već postvarenje zahvata i njihovu unutrašnju strukturu. Ona se pretvaraju u konglomerat ‚dasetki‘ koji se bez ikakvog uticaja organizacije celine utiskuju u slušaoce pojačavanjem i ponavljanjem. (...) Ukoliko se muzika više postvaruje, utoliko romantičnije zvuči otuđenim ušima. Upravo time ona postaje ‚svojina‘. Jedna Betovenova simfonija kao celina, u kojoj se na spontan način kongenijalno sudeluje, ne bi se nikad mogla prisvojiti. Čovek koji u podzemnoj železnici trijumfalno glasno zviždi temu finala Bramsove *Prve simfonije*, ima posla gotovo samo sa ruševinama ovog dela” – pisao je još 1956. godine Teodor Vizengrund Adorno u svojoj sociološko–analitičkoj raspravi „O fetišu u muzici i regresiji slušanja” (*Aspekti radija*, „Svjetlost”, Sarajevo, 1978).

Na moguće loše posledice mehanizacije umetnosti po samu strukturu muzičkih dela i takvo njeno delovanje na slušaoce radija, ukazivali su estetičari, filosofi, sociolozi i teoretičari radija još pre više decenija, ali su istovremeno potvrđivali postojanje umetničkog naročito u oblasti radio–dramskog stvaralaštva. Kasniji razvoj radio–programa, posebno period formiranja višeprogramske sistema radija u kojima svaki program ima svoju funkciju namenjenu najrazličitijim društvenim i socijalnim slojevima, potvrdio je brojne umetničke oblike radiofonije, govorne, muzičke, govorno–muzičke i muzičko–govorne, koji su rođeni u tom spoju tehnike i umetnosti, reči i muzike, uz svo poštovanje karakteristika koje odgovaraju radiju. Stoga je danas svako „prevodenje” ovih radio–oblika na termine važeće za film, novine, pozorište ili muzičku umetnost, podjednako pogrešno kao i „prevodenje” same muzike

na termine izvan muzičkog. Analizi radiofonskih i muzičkih ostvarenja na radiju – danas – mora se pristupiti sa stanovišta razumevanja socijalne prirode radija i socijalnog bića slušalaca, koja ne isključuju istorijski, estetski, informativni, kulturni, obrazovni, zabavni aspekt delovanja radija na slušaocima i slušalaca na razvoj radio-oblika, a ne samo sa aspekta estetskog ili muzikološkog.

Na kraju dvadesetog veka radio-programi podjednako su namenjeni i visoko civilizovanim društvima i zemljama trećeg sveta kojima je strana pismenost Gutenbergove vrste. Muzički oblici radio-programa istovremeno su namenjeni i slušaocima zemalja u kojima je nastavom u muzičkim školama obuhvaćeno svako peto (ili makar svako stopetnaesto) dete, ali i onim sredinama u srednjerazvijenim društvima u kojima je radio-program jedina veza slušalaca sa muzikom. Radio-poslenici, stoga, imaju na umu za koju slušalačku publiku pripremaju i emituju svoje programe, kako se ne bi dogodilo – a događalo se – da izvanredno pripremljeni muzički programi beleže nultu slušanost, a samim tim ostaju bez uticaja.

Današnja, u našim uslovima, široka ponuda različitih radio-programa koji u sebi sadrže raznorodne muzičke vrste, stvara uslove za optimalno dejstvo tih programa na psihički i društveni život slušalaca. Prvi program namenjen je najširem auditoriju i, uz informaciju kao dominantnu funkciju, u njemu su zastupljeni uglavnom svi muzički žanrovi, ali u procentima preovlađuju popularni muzički sadržaji. Drugi program zadovoljava duhovne potrebe i birljivijeg slušaoca koga prevashodno zanima kultura, pa nauka, obrazovanje i problemi umetnosti, a na planu muzike dela trajnih vrednosti. U našim uslovima Treći program namenjen je slušaocima sa najvišim vrednosnim zahtevima koje zanimaju dela svih vrsta, stilova, razdoblja, a naročito muzičke stvaralaštvo dvadesetog veka i moderan pristup tumačenju dela ranijih epoha. Specijalizovan muzički program Stereorama plasira dela umetničke muzike zadovoljavajući potrebe slušalaca za praćenjem ove muzike u stereo-tehnici, u širokom rasponu, od njegovih popularnih vidova do integralnog izvođenja složenih muzičkih formi i ciklusa.

Razvoj programa pratilo je i osavremenjivanje izraza, kao i načina prezentacije govornih, muzičkih i govorno-muzičkih emisija, a tome su doprinela nova tehnička i tehnološka rešenja, koja su omogućila „izlazak” iz studija i prisustvo radija na svim relevantnim mestima zbijanja. Ove promene odrazile su se i na muzičke emisije, ali su se danas paralelno zadržale klasične forme prezentacije muzike i počele da stvaraju i da se potvrđuju emisije sa novim „prelomom”

Klasične tipove muzičkih emisija sa najavom karakteriše prisustvo komentatora, radio-spikera, koji saopštava pisane podatke neophodne za praćenje muzičkih dela. Iz ovih podataka slušaoci mogu saznati ime autora, naziv dela i opus, imena svih izvodača – solista, ansambla, dirigenta. Tako su tokom 1985. godine, u evropskoj Godini muzike u kojoj je obeležena 300. godišnjica rođenja Baha, Hendla i Skarlatija, slušaoci Stereorame mogli da prate Bahove duhovne kantate, *Francuske* i *Engleske svite*, *Dvoglasne* i *Troglasne invencije*, koncerte za solo instrumente – violinu i violončelo, čembalo, za jedan, dva, tri i četiri klavira, za razne druge instrumente, sonate i partite, *Male preludije i fuge*, preludije i fuge iz *Dobro temperovanog klavira*, izbor dela za orgulje, svite za violončelo solo, *Italijanski koncert*, *Goldberg varijacije*, *Umetnost fuge*. Način prezentacije ovih dela prikazan je na primeru emisije Stereorama od 28. XII 1985. godine, u čijem je nastavku zatim emitovan tekst Konstantina Vinavera posvećen Johanu Sebastijanu Bahu, vremenu u kome je živeo i uslovima u kojima je radio i stvarao kantate. Zbog ograničenog prostora dajemo samo prikaz strukture emisije bez integralnog teksta K. Vinavera.

STEREORAMA RADIO-BEOGRADA

Subota, 28. XII 1985, 16.45 – 17.50

1. minut
spiker, živo
- Stereorama, muzički program Radio-Beograda! Poštovani slušaoci, sada je tačno 16 sati i 45 minuta. Vreme je za najnovije vesti.
- spiker, živo
- (Vesti)
3. minut
spiker, živo
- Čuli ste vesti.
- Poštovani slušaoci, danas ćemo emitovati kantate broj 105 i 106 Johana Sebastijana Baha. Izvođenjem ovih dela završavamo integralno emitovanje – na našem programu – 106 sačuvanih Bahovih kantata. Posle emitovanja kantata, na programu je opširniji komentar Konstantina Vinavera, koji se odnosi na ovo područje Bahovog stvaralaštva. A sada da saslušamo *Kantatu broj 105, Gospode, ne osudjuj svoga slugu* u izvodjenju dečaka Vilhelma Vidla, visokog tenora Pola Esvuda, tenora Kurta Ekviluca, Ruda van der Mera, Dečjeg hora iz Telca i instrumentalnog ansambla „Koncentus muzikus” iz Beča. Diriguje Nikolaus Arnonkur.
4. minut
magnetofon
TR-O-17345
- (muzički snimak dela u trajanju od 20 min. i 53 s).
25. minut
spiker, živo
- Ovo je bila *Kantata broj 105* Johana Sebastijana Baha. U nastavku ćemo slušati i *Kantatu broj 106, Aktus tragikus*. Izvođači su dečak Markus Klajn, visoki tenor Rafael Harton, tenor Marijus van Altana, bas Maks van Egmond, Dečji hor iz Hanovera, ansambl „Kolegijum vokale” i instrumentalni ansambl pod upravom Gustava Leonharta.
- magnetofon
TR-O-17346
- (snimak dela u trajanju od 20 min i 10 s)
45. minut
spiker, živo
- Slušali smo *Kantatu broj 106* Johana Sebastijana Baha. Sada ćemo, kao što smo već najavili, emitovati komentar

magnetofon

Traka-T-1

65. minut

spiker, živo

Konstantina Vinavera, koji je – da podsetimo naše slušaoce – bio i autor uvodnog teksta za ovaj ciklus, na početku ove godine. Tekst će pročitati Vladislav Mijušković.

(snimak teksta u trajanju od 20 min.)

Tekstom Konstantina Vinavera, u tumačenju Vladislava Mijuškovića, zaokružili smo naš ciklus emitovanja 106 Bahovih sačuvanih kantata.

Emisija Drugog programa *Vreme muzike* po tipu bi mogla da pripadne klasičnoj emisiji sa najavama, ali se ipak od nje razlikuje, po načinu vođenja i obimnijim podacima koje autor emisije saopštava slušaocima. Način vođenja emisije je takođe monološki, ali se kao radio-lik pojavljuje autor emisije umesto spikera. Zanimljivosti iz života kompozitora, literatura kao osnova i inspiracija muzičkog dela, likovi iz književnosti kao muzički likovi i sl., realna su građa ove emisije. Ostvaren je i kontakt sa slušaocima koji se javljaju telefonom ili šalju pisma, te autori često uvrste u program i dela koja slušaoci predlažu da čuju. Dela se emituju u celini, bez „blendovanja”. Ritam emisije zavisi od trajanja dela i broja kompozicija uvršćenih u program. Slušaoci koji prate ovakvu vrstu emisija mogu da saznaju više podataka nego što se može doznati iz klasičnih emisija sa najavama dela i izvođača. I ovaj tip kao i prethodni, pripadaju tzv. studijskim emisijama radio-programa.

U konkretnoj emisiji od 31. XII 1985. godine, autor saopštava niz podataka iz života trojice velikana – Baha, Hendla i Skarlatija, a tekst je prethodno pripremljen i nije improvizovan u studiju. Prikazujući strukturu emisije u prvi plan smo izvukli samo delove teksta koji se odnose na J.S. Baha.

DRUGI PROGRAM RADIO-BEOGRADA

Utorak, 31. XII 1985, 11.00 – 12.00

Vreme muzike

1. minut
J. Đulejić, živo

Dragi slušaoci, cela prošla godina, jer već tako možemo reći, protekla je u znaku tristote godine rođenja tri velika umetnika čija su imena, zabeležena zlatnim slovima, označila čitavu jednu epohu muzičke umetnosti. Jer, davne „zlatne“ 1685. godine rođeni su Johan Sebastijan Bah, Georg Fridrih Hendl i Domeniko Skarlati. Današnjom emisijom *Vreme muzike* „opraštamo“ se od evropske Godine muzike i ovaj sat posvećujemo trojici velikih majstora čiju ćemo muziku i ubuduće naravno i neizbežno slušati, jer drugačije ne treba i ne može da bude.

magnetofon
TR-O-15518

(J.S. Bah, *Tokata i fuga u d-molu*. 9 min. 17 s)

10. minut
J. Đulejić, živo

Odzvonila je sveža, plastična, reljefna, grandiozna *Tokata i fuga u d-molu* J.S. Baha. (...) (kraća najava za G.F. Hendla)

magnetofon
TR-O-15139

(G.F. Hendl, *Muzika za vatromet*. 3 stava – 18 min.)

29. minut
J. Đulejić, živo

Ovo je talas Drugog programa Radio-Beograda. Upravo smo odslušali tri stava Hendlove *Muzike za vatromet* (u nastavku duži tekst o životu i uslovima pod kojima je stvarao D.Skarlati. Boravak na Španskom, dvoru, rad na sonatama).

31. minut (D.Skarlati, Dve sonate za čembalo, 10 min. 30 s)
41. minut Bah je od rane mladosti prepisivao dela velikih majstora i na taj način uspevao da uđe u suštinu njihove umetnosti, otkrije tajne kompozitorskog zanata. Tako je on učio. A stvorio je dela koja su daleko nadmašila i zasenila svoje uzore. Kasnije, tokom života Bah je gotovo uvek pisao po narudžbini. Tako je za grofa od Brandenburga napisao niz koncerata, sačuvao ime Brandenburg od zaborava koji bi ga sasvim prekrrio, a stvorio muziku koja će blistati za sva vremena.
- magnetofon* (J.S.Bah, *Brandenburški koncert br. 6*, 19 min.)
TR-O-14625
60. minut Odjava emisije

U emisije klasičnog tipa prezentacije, koje dosežu najsloženije probleme muzičkog stvaralaštva i izvođaštva osvetljavajući tu problematiku sa različitih stanovišta, možemo ubrojiti ciklus *Osvetljenja* Trećeg programa Radio-Beograda. Forma emisije pripada tipu u kome spiker saopštava tekst autora emisije Hristine Medić, potom se emituje integralni tekst Arnolda Šenberga (koji je snimio drugi glas) posvećen J. S. Bahu, sa snimljenim muzičkim primerima, a zatim muzička dela Baha u orkestraciji A. Šenberga. Sadržina emisije ima karakter istraživanja novih i manje poznatih pogleda na Bahovu muziku, njegovih kompozicionih postupaka, a ova je izdvojena iz ciklusa od tri teme posvećene Bahu iz ugla *Osvetljenja*. Ovakav tip emisije mogu pratiti samo specijalizovani slušaoci, kulturni radnici, muzički obrazovani, ljubitelji i poštovaoci muzike, redovni posetioци koncertnih dvorana, diskofili.

TREĆI PROGRAM RADIO-BEOGRADA

Ponedjeljak, 16. XII 1985, 23.25. – 24.00

Osvetljenja

1. minut
spiker, živo

Radio-Beograd Treći program – *Osvetljenja*. U drugoj emisiji ciklusa posvećenog nekim aspektima Bahove kompozicione tehnike i estetike, objavljujemo, uz muzičke primere, tekst Arnolda Šenberga „Johan Sebastijan Bah” štampan u Šenbergovoj zbirci eseja *Stil i ideja* 1985. godine. Zatim možete slušati dva Bahova korala u orkestraciji samog Šenberga, kao njegov drugi – zvučni primer tumačenja Bahovog kompozicionog mišljenja.

O Šenbergovom interesovanju za Bahovu muziku postoji više izvora: tu su pre svega njegovi sopstveni spisi nastali u periodu od 1911. do 1950. godine, a takodje i tekstovi njegovih učenika Berga, Veberna, Leonarda Štajna i drugih. Iako je Šenbergovo početno zanimanje za Baha vezano uz sopstvenu pedagošku delatnost – u okviru tečajeva iz kompozicije koje je držao na Švarcvald školi u Beču, ono je odmah imalo istraživački karakter, što je i bilo u skladu sa eksperimentalnom orijentacijom ovih tečajeva. Bahovi kompozicioni postupci razmatrani su u okviru razvoja sveukupnog kompozicionog mišljenja do Šenbergovog perioda. To što im Šenberg u svojim predavanjima poklanja značajan prostor, o čemu svedoče kasnije studije „Traktat o kontrapunktu”, „Osnovi muzičke kompozicije” i „Strukturalna funkcija harmonije”, ukazuje da je u njima video mogućnosti podsticajne ili upotrebljive u savremenom muzičkom govoru, pre svega dodekafonskoj muzici, čiji kompozicioni metod upravo sazreva paralelno sa

proučavanjem Bahove tehnike komponovanja.

Tekst koji objavljujemo u večerašnjoj emisiji predstavlja dakle samo deo brojnih Šenbergovih studija o Bahovoj muzici. U njemu su značajna tri momenta:

prvo, da se *Fugom u h-molu* br. 24 iz Prve sveske *Dobro temperovanog klavira* Bah otkriva kao prvi kompozitor koji je oblikovao temu od svih dvanaest tonova temperovane skale i iskoristio mogućnosti koje proizilaze iz toga u odnosu na kompozicionu strukturu dela:

drugo, da u pojedinim fugama postoje tendencije ka hromatskim alteracijama izrazito nezavisnim po svom karakteru i funkciji u delu, što takođe podseća na postupke unutar dvanaesttonske kompozicije, i

treće, Bahovo osobeno oblikovanje tema koje se u pojedinim kompozicijama, kao što je *Umetnost fuge*, pokazuje kao nukleus čitavog kompozicionog procesa. U „Traktatu o kontrapunktu” Šenberg to tumači „kao osobeni koncept melodijskog osećanja”.

Šenbergova razmišljanja o Bahovoj muzici rasuta su po raznim spisima i zbirkama: posmatrana odvojeno mogla bi da ostave utisak fragmentarnosti. No, kompletan uvid koji se dobija sastavljanjem tih različitih delova u jedinstvenu mozaičku sliku, otkriva Šenberga kao začetnika novog pristupa Bahovom opusu. Na tim osnovama razvili su svoje teorije Dalhauz i Bulez, a u praktičnom, kompozicionom pogledu i Šenbergovi učenici Alban Berg, koristeći Bahov koral u svom *Koncertu za violinu i orkestar*, te Anton Vebern svojim

kvartetom a još više osobenom instrumentacijom Bahovog šestoglasnog ričerkara iz *Muzičke žrtve*.

I Šenbergova orkestracija dva orguljska korala iz Lajpciške zbirke, koju ćemo večeras slušati, predstavlja je osnovu od koje će krenuti kasniji autori, kad je reč o obradi i transformaciji tuđeg materijala. Dovršena je 1922 godine u periodu kada Šenberg još uvek izgrađuje svoj dodekafonski metod. Izrazito ekspresivni tonus razuđenog orkestarskog aparata u koji su uključeni i čelesta, tuba, glokenšpil, još otkriva uticaj stila karakterističnog za oratorijum *Pesma grada Gurea*, ali jasnoća linearnog crteža, posebno kada se citira koralna melodija, ukazuje na elemente koji će doći do izražaja u kasnijoj fazi Šenbergovog stvaralaštva.

5. minut
magnetofon

(snimljen tekst sa muzičkim primerima, trajanje priloga 21 min)

26. minut
spiker, živo

U nastavku emisije slušaćemo dva Bahova korala iz Lajpciške zbirke za orgulje, u orkestraciji Arnolda Šenberga. Izvodi Simfonijski orkestar Radio-Kelna pod upravom Mihaela Gilena.

magnetofon
TR-0-11015

(muzički snimak, trajanje 8 min)

34. minut
spiker, živo

Simfonijski orkestar Radio-Kelna pod upravom Mihaela Gilena izveo je dva Bahova korala u orkestraciji Arnolda Šenberga. Time je završena druga emisija iz ciklusa *Osvetljenja*.

Odjava dalje teče

Paralelno sa klasičnim tipovima emisija razvili su se novi oblici prezentacije muzike u živo vođenim autorskim emisijama posvećenim zbivanjima u muzičkom životu. Ta zbivanja sa aspekta informacije o muzici predstavljaju realnu građu emisija, klasična monološka forma

saopštavanja poruka kroz glas spikera-komentatora zamenjena je dijalogima između autora-voditelja emisije i njegovih sagovornika; dokumentarni muzički snimci sa proba ili sa koncerata stiču ravnopravni status uz studijske, a muzička matrica je ilustracija onoga o čemu se govori. Autor emisije prevashodno je vokalna ličnost, elokventna i sposobna da govori o muzici koristeći sve vidove novinarskog izražavanja, od izjava, beleški, osvrti, prikaza, vesti, preko anketa, dijaloga, do intervjua, tribina. Namera stvaralaca emisije ovog tipa je maksimalno ostvarivanje kontakata sa slušaocima. Ovaj tip emisije „razbija” elitistički pristup umetničkoj muzici, „lomeći unutrašnju strukturu muzičkog dela, ali ga, istovremeno, stavlja u nov kontekst dajući mu novo značenje. U tim emisijama pomerene su granice ritualnog prihvatanja muzike od strane obrazovane publike ka upotrebi muzike za obrazovanje najšire slušalačke populacije. Ritam emisije odgovara mogućnostima percepcije slušalaca, a naizmenično smenjivanje govora i muzike održava ritam svakodnevice, kao odraz života koji je tu a ne negde drugde

Konkretna emisija *Susretanja* od 21. III 1985. godine, izvučena je iz godišnje produkcije kao primer informativne emisije posvećene Bahovom stvaralaštvu osvetljenom sa više aspekata. Stavovi učesnika u emisiji predstavljaju individualno shvatanje Bahove umetnosti.

PRVI PROGRAM RADIO-BEOGRADA
Četvrtak, 21. III 1985, 17.02 – 18.00

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1. minut
magnetofon | <i>Susretanja</i>
Špica u trajanju od 1 min.
Najava emisije |
| 2. minut
M. Miloradović,
živo | Mala igra reči i muzike na temu <i>Bach</i>
(„ime Bach zaslužuje da postane muzika”) |
| 4. minut
M. Miloradović,
živo | Tema <i>Bach</i> to je signal za razbijanje
starih tradicionalnih tonalnih odnosa,
signal koji je uhvaćen i dešifrovan tek u
našem veku |

*magnetofon –
traka Anketa
fon ulice, vreva
saobraćaja, ano-
nimni sagovornici*

(muški glas) Čuo sam, volim muziku ali nisam naobrazovan; (ženski glas) Pa neee znam, zato što neee znam šta je komponovao; (muški glas) Kako da ne, danas je godišnjica Johana Sebastijana Baha; (muški glas) Pa slušam ga često, nisam siguran da je on, ali, poznaje se. On je bio u dilu sa... ovim... Šopenom, čuo sam, ali, bili su odlični, mislim. Znamo fugu i to... to sam slušao kad sam bio mlađi, a sad slušam već ove ozbiljnije stvari – disko i to...; (muški glas) Glupo je to pitanje za mene (uvređeno) da ja kao intelektualac nisam čuo za Johana Sebastijana Baha; (muški mlađi glas) Kako da ne, ova godina je tristota godina od rođenja Baha.

*8. minut
magnetofon*

(insert iz završnog hora *Pasije po Mateju* trajanje oko 4 min.)

*12. minut
M. Miloradović,
živo*

Najava za koncert RTB na KNU na kome se izvodi Bahova *Misa u h-molu*, potom najava za dr Dragutina Gostuškog.

*D. Gostuški,
snimak*

O Bahovom delu koje odlikuje tehničko savršenstvo, o inspiraciji kao rezultatu Bahove izvanredne radne dispozicije, o uslovima pod kojima je morao da zarađuje organizujući muziku za svadbe i pogrebe...

*14. minut
magnetofon*

(insert iz hromatske fantazije, 1 min)

*15. minut
M. Miloradović
Al. Madžar
snimak*

Razgovor sa Aleksandrom Madžarom, sedamnaestogodišnjim pijanistom, uoči njegovog nastupa pred žirijem Republičkog takmičenja učenika i studenata muzike, snimljen uoči izlaska, u učionici FMU: o načinu na koji rešava interpretativne probleme i kojim pristupa Bahovoj muzici, traganje za tonskim izrazom – sa muzičkim primerima.

*21. minut
M. Miloradović,
živo*

Odjava prethodnog priloga sa podacima da je snimak sačinjen pre četiri dana na FMU, a da je Al. Madžar tada osvojio drugu Prvu nagradu. Najava za kompozitora Ljubicu Marić.

- Lj. Marić
M. Miloradović
snimak
27. minut
magnetofon
32. minut
M. Miloradović,
živo
Dejan Tričković
snimak, kaset
36. minut
snimak sa kasete
44. minut
M. Miloradović,
živo
45. minut
magnetofon
48. minut
M. Miloradović,
živo
magnetofon
J.Zec – I.Laske
- O duhu Bahovog stvaralaštva sa aspekta estetskog, vitalnost baroka, poniranje u suštinu „Bahove umetnosti koja je rođena iz dubokog jedinstva zakona i zanosa, improvizacije i geometrije” (...) „koja oblikuje nove svetove” (...) „i mi se nađemo u njima nadahnuti i ispunjeni do srži”.
- (Bahova *Fuga u d-molu*, trajanje 5 min)
- Najava za prilog iz Njujorka
- Najznačajnija svetska izvođačka imena stekla su se na koncertnim podijumima Amerike u znak poštovanja prema Bahovom imenu; direktan satelitski prenos *Pasije po Mateju* iz Lajpciga; neprekidno emitovanje Bahovih dela na radio-programima, nova izdanja ploča, kaset, knjiga; koncert u Njujorku sa novootkrivenim Bahovim preludijima.
- (muzički insert sa koncerta održanog u Njujorku, trajanje 8 min)
- Podatak slušaocima koji zovu studio, da karata za koncert RTB na „Kolarcu” nema, te da će moći kasnije da prate snimak ovog koncerta na televiziji, uz komentar D. Gostuškog.
- (insert iz *Brandenburškog koncerta br. 5* trajanje 5 min.)
- Nova diskografija PGP RTB: dupli LP sa Bahovim *Partitama* u izvodjenju pijaniste Igora Laska. Najava za Jasminu Zec, koja je razgovarala sa Laskom: problemi tumačenja *Partita*, razmišljanje o konceptu muzike, traganje za tonkim bojama, izvođačka „improvizacija” kao rezultat načina fraziranja u momentu zajedničkog predavanja muzici i interpretatora i publike. Trenutak „otkačenja” i nadahnuća.

52. minut
magnetofon

(insert iz VI partite, trajanje 2 min)

54. minut
M. Miloradović,
živo

Najava muzičkih događaja u evropskim muzičkim centrima na dan 21. marta: Lajpcig, Beč, Milano, Stokholm, Brisel, Beograd – dvorana KNU – biće povezani posredstvom Zajednice evropskih radio–stanica u evropsku mrežu. Za slušaocce širom Evrope biće to zajednički doživljaj. Najava za dokumentarni snimak sa generalne probe na KNU.

magnetofon

(snimak izvođenja *Mise* na probi, 2 min.)
Kroz snimak *Reminiscencija*: Lj. Marić, lica iz ankete, I. Laska, D. Gostuškog...
Odjava emisije kroz špicu

Na vanstudijske aktivnosti autore *Susretanja* pokrenula je želja da do kraja otkriju datosti medija koje objektivno postoje i koje treba koristiti. Ciklus *Koncertata iz stana* povezao je u istom momentu i sveo na isti radio–prostor–slušaocce, studijski prostor i privatnost radnog ambijenta umetnika. Slušaoci su mogli iz svog stana telefonom da postavljaju pitanja umetniku u njegovom stanu preko voditelja u studiju koji je radio–vezama bio spojen sa novim „privremenim studiom” smeštenim u radnoj sobi muzičara, iz koje je išao direktni prenos programa. Umetnik je govorio o svom odnosu prema delima koja tumači, odgovarao na postavljena pitanja slušalaca i voditelja iz studija i potom svirao odgovarajuće primere iz muzičke literature. Čembalistkinja Ivanka Simonović–Sekvi interpretirala je Skarlatijeve sonate, a Smiljka Isaković predstavila se i kao pijanist i kao umetnik na spinetu. *Susreti u pet popodne* ili *Ulični svirači* pokazali su da se takođe mogu povezati ambijenti studija, koncertnih dvorana, slušalačkih domova ili ulice, te da slušaoci izvan Beograda mogu da „prisustvuju” koncertima stavivši se u ulogu aktivnih sudionika događaja. Ponovo je ovaj medij dokazao da briše međe i omogućava maksimalnu komunikaciju koja stoji na granici fikcije i realnosti. U tip emisija koje su, takođe ostvarile nov pristup prezentaciji muzike, svakako treba ubrojiti i emisiju Programa „Beograd 202” – *Dragstor ozbiljne muzike Beograda 202*.

PROGRAM „BEOGRAD 202” RADIO-BEOGRADA
Ponedjeljak, bilo koji, 21.00 – 01.00

Dragstor OM BG 202

*Dejan Đurović,
disk–džokej
živo vođena
emisija
slušaoci izveštači
muzičke zavese,
prelazi, džinglovi
radio–spotovi*

Pretpostavke emisije *Dragstor ozbiljne muzike Beograda 202*: „Plemenitom lukavošću autor emisije i disk–džokej stvorio je koncept po principu želja slušalaca umetničke muzike, na osnovu kojih se sistemom odabira stvara beskrajna radio top–lista najslušanijih dela, ali i onih „uvek rado slušanih”.

Hit emisije *Dragstora OM BG 202* se emituje 3–4 puta tokom ovog programa. Muzička matrica sastavljena je od muzičkih dela kraćeg trajanja, a celovita dela se emituju posle 24.00. Terminologija koju koristi disk–džokej i prelom emisije pozajmljeni su iz klasičnih emisija „zabavljačkog” ili „rokerskog” tipa. Radio–spot – medijski izum i stvar „dosetke” prevashodno se koristi u reklamne svrhe. Reklamiraju se koncerti *Dragstora*, zatim Jugokoncerta, Beogradske filharmonije, pa Centra Sava, operске predstave i sl. Parole i slogani takođe karakterišu izraz ove emisije. Zajedno sa PGP RTB *Dragstor* je izdao 6 LP ploča na kojima dominiraju snimci horova i tzv. živi zvuk. Održano je 13 koncerata i za svaki se tražila „karta više”, sve koncerte je vodio autor emisije, disk–džokej D.Đurović. Još jedna pretpostavka emisije: *Dragstor OM* je „osnovna škola” čiji su polaznici osamnaestogodišnjaci iz Beograda (i okoline), koji su prerasli rok muziku i, verovatno, spremni da prihvate drugi, ozbiljniji muzički žanr. Kada shvate da se i umetnička muzika može slušati u emisiji čiji je „sleng” njima blizak, oni se vezuju i za *Dragstor* i za žanr muzike. Kada „završe” O. Š. *Dragstora* spremni su, kao publika, da slušaju druge, ozbiljnije radio–emisije Radio–Beograda, a *dragstor* i dalje ostaje O. Š. za „nove klince”. Praksa i 270. emisija potvrdili su ove pretpostavke, iako je *Dragstoru* zbog termina emitovanja, televizija ozbiljna konkurencija.

Betoven, *V simfonija* – motiv preko motiva ide tekst sa podacima o koncertu, izvođačima, vremenu i mestu održavanja koncerta i na kraju glas kaže:

„...a karte možete kupiti u domu sindika ta-ta-taaaa!”

Kraj spota: motiv *Pete* Betovenove

ili

Kamerni ansambl „Dušan Skovran” – vodi Aca Pavlović

Collegium musicum – vodi Dara Matić–Marović

Publiku – vodi Dejan Đurović!

Muzički akcenat

ili

300 godina Baha – 5 godina *Dragstora!*
džingl

Ovim se lista tipova emisija i radio-ostvarenja koja se bave muzikom i prezentacijom muzike, ni slučajno nije iscrpla. Pored klasičnih tipova (i novih koji prete da postanu „nova radio-klasika”) postoji niz emisija koje načinom prezentacije ulaze u međutipove; u njima je sadržano bogatstvo tema koje izviru iz muzičke umetnosti, kao što se i pomenute emisije bave i drugim temama a ne samo prezentacijom Bahovog dela, a autori se trude da različitim načinima zadrže slušaočevu pažnju. Među njima ima i emisija mapetovskog tipa – dvojica iz operske radio-lože „gundaju” o najlepšim arijama iz opere, pa bizarnih snimaka pevača lake muzike koji menjaju svoj žanr ulazeći „u kožu” operskih pevača, što već poodavno rade i operske zvezde i folk-pevači. Postoje radio-šou, pa radio-opere čije su „arije” sastavljene od niza hitova zabavne i narodne muzike (šta li bi Adorno danas rekao?!), i mnogi drugi pristupi koje koriste radio-stvaraoci.

Ovim, najzad, nisu obuhvaćeni najrazvijeniji oblici radiofonjskih ostvarenja – eksperimentalne muzičke

drame, dela radionice zvuka, radio-igre i radio-dramski eseji, u kojima se postižu čudesni spojevi između tekstova upotrebljenih kao muzičke linije ili novi ritmički i harmonski sklopovi, i muzike upotrebljene kao dukument ili produžena igra teksta tog novog radio-dela. Ali, ova ostvarenja koja su donela brojne nagrade Radio-Beogradu na međunarodnim konkursima, ne pripadaju tipskim emisijama redovne tekuće proizvodnje, kao što su emisije o kojima je bila reč u ovom tekstu.



A. I. U. : KONCERT LITAUZI

Darinka Simić Mitrović

STEREO-EREO-REO-EO

RAMA-AMA-MA-A

Krajem šezdesetih godina, u vreme kada u svetu kvadrofonija i Kunstkopf prestaju da budu senzacija, u glavi urednika tek osnovanog Trećeg programa Radio-Beograda Aleksandra Ackovića rađa se nov nemir: on bi želeo da umetničku muziku plasira u stereo-tehnici. Na šaljiva pitanja kolega „za koga to misli da emituje kad ni sâm, kao urednik, nema taj, u to vreme redak i pasnoslovno skup stereo radio-prijemnik i, zar ne bi bilo lakše da tih nekoliko potencijalnih slušalaca dovede u studio i pušta im ploče po želji”, on se samo zagonetno smeškao. Kao i većina onog čega bi se Acković poduhvatio i ova njegova želja je uskoro postala stvarnost. Redakcija je raspolagala brojevima telefona nekolicine pretplatnika za koje se znalo da imaju stereo-uređaje i naizmenično pozivala jednog po jednog sa molbom da kažu kako je te večeri prošao program u pogledu kvaliteta emitovanja. A ovi slušaoci – dobrovoljni saradnici, vredno su dežurali i prijavljivali sve smetnje, neravnomernosti u jačini kanala i čitav niz drugih tehničkih podataka. Kao što je Acković i bio predvideo, ljubitelji umetničke muzike počeli su u sve većem broju da kupuju stereo-prijemnike. Pokazalo se još jednom da pretplatnicima treba dati opipljiv razlog da bi uložili novac u nešto novo. Zar nije, uostalom, i naša televizija krenula na sličan način i uz slične dileme?

Muzički fondovi Radio-Beograda su već u to vreme, pored ploča strane proizvodnje, posedovali i veći broj traka sa crveno-belim blankom na početku, što je oznaka za stereo. Prateći trendove u svetu muzička

produkcija Radio-Beograda je već nekoliko godina pravila kompatibilne stereo i mono-snimke. Uvođenjem stereo-emitovanja na Trećem programu, ovaj trud se bogato isplatio.

A šta se za to vreme događalo novo na ovom području u svetu? Manje-više - ništa. Kvadrofonija i Kunstkopf su zadržali svoje mesto na specijalnim demonstracijama za stručnjake, a stereofonija je i dalje carovala muzičkim programima radio-stanica širom sveta. I, uz rizik da se donekle izjednačimo sa nevernim Tomama koji su svojevremeno sumnjali i u stereofoniju, dozvoljavamo sebi da primetimo da će najverovatnije još dugo i ostati tako. Jer čovek ima dva uha i prijem preko dva zvučnika je najpribližniji realnom doživljaju muzike. Sve preko toga može biti krajnje zanimljivo, ali prevazilazi muziku kao umetnost u onom smislu koji su joj donela stoleća.

U Beogradu su ubrzo stereo-prijemnici gotovo u potpunosti zamenili obične i postalo je uočljivo da stereo-emitovanje samo u večernjim časovima na Trećem programu ne može u potpunosti da zadovolji potrebe slušalaca. Međutim, za proširivanje Trećeg programa ili osnivanje novog celodnevnog muzičkog programa bila je potrebna nova, treća mreža ultrakratkotalasnih predajnika, a to je bila i ostala stvar daleke budućnosti. Tako se Radio-Beograd našao u procepu između sopstvenih mogućnosti i slušalačkih potreba koje je sâm podstakao. Silom prilika počelo se sa dovijanjem na razne načine, koje traje i danas. Prvo je odlučeno da se nedeljom od devet ujutru do osam uveče od Drugog programa odvoji druga mreža UKT za poseban stereo-program umetničke muzike, a Drugi program ostavi toga dana na srednjem talasu. Krenulo se stidljivo, nizanjem gramofonskih ploča i snimaka, uz česte tehničke smetnje. Pa ipak, bogatstvo muzičke literature najkvalitetnijeg sadržaja tražilo je veći prostor, a Drugi program nije bilo moguće dalje sužavati. Tada se neko setio slabog i ne naročitog kvalitetnog predajnika na Zvezdari koji je mogao da pokrije čujnošću samo deo beogradskog područja, ali je ipak otvorao mogućnost za nove emisije umetničke muzike. Tada je stereo muzički program proširen i na subotu od 12 sati do osam uveče kada je emitovan na

tom posebnom talasu (92,5 MHz), sa znatno smanjenom čujnošću u odnosu na nedeljni. Ovo dvojstvo talasa i razlika u opsegu auditorija donelo je programu velike teškoće u godinama koje su dolazile. Sve ovo, kao i slabost predajnika i nekvalitetni uređaji, obeshrabrivali su programske stvaraoce za energičnije pokušaje prodora ka slušaocima.

Težište problema polako se premeštalo sa stereo-tehnike (koja je u međuvremenu postala normalna stvar u većini UKT emisija Radio-Beograda), na emitovanje *umetničke muzike* kao takve, za kojom su, posle prolazne stagnacije 60-tih godina, potrebe slušalaca počele evidentno da rastu. Na postojećim programima nije bilo prostora za osetnije povećanje procenta ove vrste muzike, a tadašnji stereo-program zahvaljujući gore pomenutim problemima nije uspevao da se nametne slušaocima. Nešto se moralo učiniti, ali finansijska situacija se zaoštravala iz godine u godinu, a izgradnja treće UKT mreže selila se iz jednog srednjoročnog plana u drugi. Kada je krajem 1982. godine konačno postalo jasno da se sa trećom mrežom još za dugo ne može računati, rešenje je potraženo u svojevrsnom „programskom udaru”. Na zatečenim talasima (slabim u dometu, nekvalitetnim i različitim za subotu i nedelju) mala grupa iskusnih programskih ljudi i entuzijasta izvršila je potrebne pripreme i 1. januara 1983. krenuo je nov, čvrsto oformljen program pod imenom *Stereorama*. Svake subote i nedelje u osam ujutru ovaj program počinje karakterističnom špicom u kojoj se njegovo ime zvučno kružno rasprostire poput naslova ovog članka, uz zvuke *Rukoveti* Stevana Mokranjca i reči apoteoze muzici Romena Rolana. U nastavku, tokom čitavog dana do osam uveče, emisije *Stereorame* obuhvataju izbor iz svekolike muzičke baštine od najranijih muzičkih zapisa do muzike naših savremenika.

Osnovni problem kojim se bavila tročlana ekipa u pripremi *Stereorame* (potpisnik kao urednik programa i urednice Radmila Šarčević i Donata Premeru) bio je: kako se odrediti prema budućim slušaocima, prema kojim ciljnim grupama auditorija se usmeriti i koji način prezentacije odabrati. Pri tom je trebalo imati u vidu već

postojeće emisije umetničke muzike u širokom rasponu od ekskluzivnog Trećeg programa koji u potpunosti zadovoljava potrebe najobrazovanijeg dela slušalaca, preko informativne muzike emisije *Susretanja* na Prvom programu koja prati aktuelna muzička zbivanja, pa do najpopularnijih vidova prezentacije poput *Dragstora 202*, rado prihvatanih od onih koji čine prve korake u otkrivanju lepota ovog muzičkog žanra. Tu je bio i *Koncert Studija B* koji je već nekoliko godina okupljao svoje slušaoce. Trebalo je potražiti sopstveno lice i sopstvene slušaoce, a pri tom biti prihvatljiv i za ostale. Povoljna okolnost bila je u činjenici da je *Stereorama* bila i ostala jedini program koji je ustupao umetničkoj muzici dva puta po dvanaest sati neprekidno, što je omogućavalo njegovo potpuno slobodno koncipiranje, uz korišćenje dotadašnjih iskustava sličnih programa u svetu.

Odabrano je usmerenje ka tzv. prosečno obrazovanom gradskom slušaocu, ali onom koji već u osnovi poznaje i voli umetničku muziku, uz složen zadatak da program bude dovoljno sadržajan da bi bio prihvatljiv i za muzički najobrazovanije slušaoce, a da u isto vreme svojom težinom ne deluje odbijajuće na one koji su bez ikakvog muzičkog obrazovanja, a vole sve što je lepo.

Rešenja za ostvarenje ovog složenog zadatka potražena su u nekoliko pravaca:

S obzirom na slab kvalitet predajnika, pri čemu se moralo računati sa raznovrsnim tehničkim smetnjama, dogovoreno je da, bar što se tiče emitovanog muzičkog materijala po izboru urednika, on mora biti prvoklasnog tehničkog kvaliteta i da se nijedna oštećena ploča ne sme emitovati ni pod kojim izgovorom. Ovaj na izgled jednostavan princip nije bilo nimalo lako sprovesti imajući u vidu stanje naših zvučnih fondova i način njihovog korišćenja koji nijednoj ploči ne garantuje kvalitet od trenutka kad uđe u upotrebu. Trebalo je preslušavati više desetina snimaka kako bi se odabrala jedna numera za emisiju. Ovaj obiman posao su u početku obavljali sami urednici *Stereorame*, a sada se tehnički kvalitet proverava u Zvučnom arhivu. Na ovaj način sastavlja se dvadeset

četiri sata programa nedeljno, prema određenim programskih zahtevima.

Sledeće pitanje koje se postavljalo bilo je da li plasirati samo čistu muziku sa najavom i odjavom kao do tada ili u kombinaciji sa nešto teksta; ukoliko treba uključiti tekst, onda kakav, muzikološki, informativni ili animatorski?

Što se tiče prvog dela pitanja odgovor se nametao sam po sebi: kao što je između govornih emisija svakog drugog programa neophodna muzika kao predah i osveženje, tako je i tokom 12 sati neprekidnog praćenja muzike neophodna po koja reč koja će omogućiti slušaocu da se odvoji od jedne i pripremi za drugu muziku. Pod pretpostavkom da će subotom i nedeljom, kada obično nema mnogo značajnih društveno-političkih zbivanja, mnogima odgovarati slušanje u dužim blokovima omiljene muzike, zaključeno je da se tri puta dnevno (ujutru na početku programa, u podne i u 17 sati) daju i najsažetije dvominutne vesti i informacije o vremenu, kako bi slušaocima bilo omogućeno kontinuirano praćenje programa.

Na drugi deo pitanja – kakve tekstove treba dati uz muziku, bilo je daleko teže odgovoriti. Klasično najavljivanje i odjavljivanje tačaka smatralo se davno prevaziđenim, a neki naglašeno animatorski pristupi, veoma bliski mladim slušaocima, nisu rado prihvatani od onih starijih i već formiranih. Na *Stereorami* se pošlo od sledeće pretpostavke: slušaoca ovakve vrste programa ne treba posebno animirati – on je već u osnovi spreman da sluša i prihvati tzv. ozbiljnu muziku. Ali mu zato treba dati, uz obaveznu najavu i odjavu dela i izvodača, u nekim od emisija i odabrane, zanimljive podatke koje, možda, nije znao, a koji će mu slušanje učiniti prijatnijim. Pri tom treba strogo izbegavati radio-školski pristup, kao i preterano složena, suvoparna muzikološka razmatranja koja muzikolozima nisu potrebna, a prosečan slušalac ih ne razume. Da bi se obezbedili kvalitetni, zanimljivi i popularnim jezikom pisani tekstovi angažovan je, pored sopstvenih snaga, čitav niz eminentnih autora van kuće koji su se spremno odazvali da saraduju u *Stereorami*.

Tako su tokom tri godine emitovanja slušaoci ovog programa mogli da prate tekstualne priloge autora kao Nikola Hercigonja, Enriko Josif, Konstantin Vinaver, Dejan Despić, Predrag Milošević, Andreja Preger, Dušan Kostić i drugi, kao i čitave plejade autora srednje i najmlađe generacije od kojih su neki svoj talenat ispoljili prvi put pišući upravo za *Stereoram*u. Nije potrebno isticati da je ovakav zadat nivo veoma teško neprekidno održavati i da je povremeno bivalo i biće iskliznuća koja se Redakcija trudi svim silama da izbegne. Jedan od načina su i serije emisija *Iz arhiva Radio-Beograda* i *Stereorama je izabrala za vas* u kojima se, prekopavanjem arhiva kako naše tako i drugih jugoslovenskih radio-stanica, otkrivaju tekstovi izuzetnog kvaliteta, najčešće davno zaboravljeni, iz pera autora kao što su Raško Dimitrijević, Petar Bingulac, Pavle Stefanović, muzički pisac Danilo Pokorn i mnogi drugi, sa čijim razmišljanjima je susret, bilo prvi ili ponovljeni, uvek dobrodošao. Ove serije omogućavaju i uvid u prezentaciju muzike na drugim radio-programima, često potpuno različitu od nase, pa samim tim zanimljivu. Pored tekstova iz arhiva, preuzimaju se i kompletne aktuelne emisije drugih stanica.

Toliko o tekstovima. Pozabavimo se sada osnovnim sadržajem programa *Stereorama* – muzikom.

Mogućnost da se tokom celog dana muzika plasira u funkciji nje same, bez vremenskog i sadržajnog prilagodavanja drugim emisijama kao što je to slučaj na ostalim programima, predstavljala je veliki izazov. Manje više svi rodovi umetničke muzike bili su i do tada zastupljeni na radiju. Ono što je predstavljalo novinu, to je mogućnost da se svi ovi rodovi plasiraju u znatno većem obimu (dvodnevni program *Stereorame*, na primer, znatno premaša ukupnu nedeljnu minutažu muzičkih emisija Trećeg programa). Ovo je konačno pružilo priliku da se sa prakse *izbora* koji se neminovno često kreće u sličnim okvirima, predje na praksu *integralnog emitovanja*, što slušaocima omogućava da, makar retko, čuju i gotovo potpuno nepoznata dela, često nepravedno zaboravljena, i na taj način prošire svoje muzičke horizonte. Tako su, pre svega u emisiji

pod nazivom *Integrale*, ali i u mnogim drugim, uvedene horizontalne linije pomoću kojih, iz nedelje u nedelju u isto vreme slušaoci upoznaju kompletan opus, odn. sva dela koja je neko od manje produktivnih kompozitora napisao, ili zaokružene celine opusa onih plodnijih. Za ostvarivanje ove politike nije bila dovoljna samo opredeljenost, već i ogromno angažovanje u zajednici sa Zvučnim arhivom na kompletiranju ovakvih celina, pripremanih i po godinu dana unapred. Često je traganje za nekom „karikom koja nedostaje” uzimalo više vremena nego priprema celog ciklusa od desetak i više emisija. Uprkos svemu, može se reći da je ovakva vrsta plasiranja muzike postala okosnica programa *Stereorama*. Uzelo bi previše prostora nabranje ciklusa svih simfonija, koncerata, opera, sonata i drugih muzičkih oblika raznih kompozitora koje smo, od prvog do poslednjeg koje je autor napisao, mogli da slušamo tokom protekle tri godine na *Stereorami*. S razlogom pretpostavljamo da bi upravo u ovakvom plasiranju muzike mogla biti i jedna od glavnih privlačnosti *Stereorame* za muzičke sladokusce. Navedimo samo primer Bahovog opusa ove, jubilarne godine, kada je, pored mnogih kompletno predstavljenih muzičkih vrsta ovog autora, emitovano i njegovih sto šest sačuvanih duhovnih kantata, iz nedelje u nedelju tokom cele godine.

Pored integralnog pristupa u horizontalnoj shemi, postoji i svojevrsna integralnost posmatrana vertikalno, u smislu zastupljenosti *svih* rodova umetničke muzike, od najlakših do najsloženijih, s tim što sada *izbor prema kvalitetu* postaje primaran princip. Nisu čak izostavljene ni oblasti koje označavaju granicu između ozbiljne i zabavne muzike, kao što su operete i mjuzikli, zastupljene najboljim dostignućima iz tih žanrova. Zastupajući stanovište da je i džez bliži ozbiljnoj muzici nego nekoj drugoj, uvedene su dve emisije (subotom *Majstori džez* – savremeni džez, i nedeljom *Džez za sva vremena* – klasika džez). Jedini izuzetak predstavljaju eksperimentalna dela avangardne muzike koja po svojoj prirodi više odgovara kasnim večernjim satima kada je inače emituje Treći program, pa je na *Stereorami* stoga svesno izostavljena. Medjutim, ostale savremene muzike ima, naročito one jugoslovenskih

autora koju možemo slušati kako u zasebnim emisijama, tako i ravnopravno sa delima stranih kompozitora.

Predvidja se još jedna emisija jugoslovenske muzike (nedeljom uveče) kojom bi se Radio-Beograd uključio u zajednički turnus jugoslovenskih radio-stanica.

Uvek rado slušana muzika prohujalih vremena zastupljena je u redovnim emisijama *Neke davne dirke* i *Dozivanja*. Najpopularniji od svih žanrova umetničke muzike – operu, subotom slušamo u izabranim odlomcima, a nedeljom po jedno kompletno operско delo, uz propratni tekst najčešće iz pera vrsnog poznavaoца i duhovitog pisca Konstantina Vinavera. Subota popodne rezervisana je za portrete kompozitora, kao i za dela velika po značaju i obimu koja, upravo zbog ovog drugog teško mogu da nadju mesto na ostalim programima. U 1986. godini uvodi se i nova serija pod nazivom „Anno..(te i te)” u kojoj će biti plasirana muzička dela nastala u godini iz naslova, ponekad prostorno i stilski medjusobno veoma udaljena, uz pružanje nekoliko osnovnih društveno-istorijskih koordinata toga vremena.

Ova dosta čvrsto oformljena shema ima dva ventila. Jedan je tročasovno nedeljno *Muzičko popodne* koje praktično predstavlja tzv. belo vreme za sve dobre ideje i ponude, i koje je više puta menjalo sadržaj i fizionomiju, od magazina sa različitim rubrikama, preko autorsko- - voditeljskih programa na određene teme, pa do izbora najzanimljivijih muzičkih numera i emisija iz prethodnog dana koje su odnedavno reprizirane na zahtev slušalaca iz unutrašnjosti do kojih *Stereorama* nije dopirala subotom. Drugi ventil je neka vrsta zaštitnog znaka programa *Stereorama* – lutajuća emisija pod nazivom *Muzika ad libitum*; pošto je početak i kraj svih emisija u shemi samo okvirno utvrđen i svaka emisija traje onoliko koliko muzička dela zahtevaju, bez skraćivanja, „blendovanja” i rezervi, svi upražnjeni prostori popunjavaju se muzikom „ad libitum” – po volji, slobodno od bilo kakvih ograničenja. Ovo je istovremeno, prilika da se bez čekanja plasiraju najnoviji kvalitetni snimci, kao i muzika koje, sticajem okolnosti, toga dana nema u dovoljnoj meri. Posebnu funkciju na *Stereorami* ima muzika trenutka,

muzika živog zvuka, zabeležena na javnim koncertima pred publikom, ili direktno prenošena. Redovni dvočasovni termin subotom pre podne za reprodukcije koncerata ispunjavaju snimci muzičkih događaja kod nas i u svetu dobijeni preko Jugoslovenske radio-difuzije, kao i snimci svih koncerata u organizaciji Radio-televizije Beograd. Ovo drugo je od posebnog značaja, jer omogućava slušaocima iz Beograda koji nisu prisustvovali samom koncertu, a bili su sprečeni da slušaju simultani prenos, da ipak čuju odložno ove koncerte, ili možda, u drugo vreme i u drugačijoj atmosferi provere svoje prvobitne utiske. *Stereorama* se takodje pridružuje Prvom programu u prenošenju Promenadnih koncerata - nedeljom pre podne, pri čemu, osim prenosa u stereo-tehnici, nudi slušaocima i mogućnost da ove koncerte uvek odslušaju do kraja, što na Prvom programu, zbog vesti u 12 sati, ponekad nije moguće. Tokom trogodišnjeg postojanja ovog programa bilo je i nekoliko koncerata ostvarenih u direktnoj saradnji izmedju *Stereorame* i drugih muzičkih institucija u gradu.

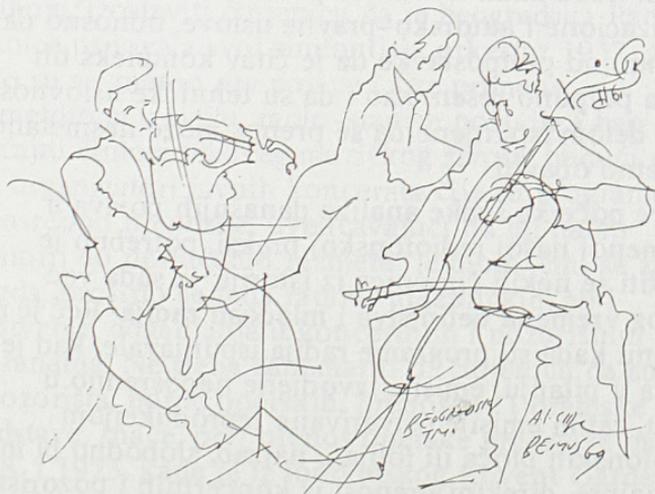
Prema svemu do sada rečenom moglo bi se pomisliti da je program *Stereorama* rešio većinu svojih dilema i problema, medjutim to bi bilo daleko od istine. Osnovni, moglo bi se reći krunski problem jednog ovakvog programa nije rešen i nema izgada da to u dogledno vreme bude. Reč je o dometu i kvalitetu čujnosti. Kao što su kvalitetni stereo-prijemnici davno prestali da budu retkost, sada su medju ljubiteljima muzike sve manje retkost i prvoklasni *Hi-fi* uređaji koji registruju svako i najmanje odstupanje od savršene reprodukcije. Nije teško pretpostaviti koliko takvim slušaocima kvare

zadovoljstvo smetnje koje *Stereoram*u ponekad dovode na ivicu razgovetnosti teksta i prepoznatljivosti muzike. Ništa manje pogubno na slušanost nije delovala ni nestalnost talasa (subotom na jednom mestu na skali prijemnika, a nedeljom na drugom, pa i to ponekad na obrnutim mestima zbog potreba Drugog programa). Ovaj poslednji problem će od januara 1986. biti rešen puštanjem u rad novog predajnika na Avali koji će uz mrežu nekoliko manjih UKT predajnika u unutrašnjosti SR Srbije činiti nov, samostalan talas *Stereorame*, tako

da će slušaoci na tom relativno ograničenom prostoru moći bar da prate *Stereoram* uvek na istom mestu i pod istim uslovima. Šteta što novom mrežom neće biti obuhvaćeni neki od gradova u kojima je *Stereorama* već stekla svoje redovne slušaoc

Kad smo već pomenuli slušaoc, da poslednji pasus posvetimo njima:

Teško je poverovati da jedan program koji radi pod ovakvim uslovima može da računa sa redovnim slušaocima. Medjutim, *Stereorama* ih ima i to ne mali broj i njima treba odati puno priznanje za strpljenje i vernost. Njihova vernost treba da bude nagradjena makar nadom da će jednoga dana moći da slušaju *Stereoram* svakodnevno, pod uslovima kakve zasluđuje umetnička muzika. Ovo obećanje Radio-Beograd duguje ne samo sadašnjim slušaocima *Stereorame*, nego i svima onima čiji su novi idoli Ivo, Ksenija, Sandra, Kemal, i koji satima čekaju kartu više pred Kolarcem i Sava-centrom.



A.I. CILIK : TRIO

Raško V. Jovanović

DIREKTNI PRENOSI MUZIČKIH PRIREDABA

Izgleda paradoksalno, ali je u ovom trenutku, posebno kada se ima u vidu savremena radiofonska praksa u nas, neophodno razmatrati i ukazati na neke od prednosti neposrednih ili direktnih prenosa sa javnih muzičkih manifestacija koje se priredjuju i održavaju u koncertnim, pozorišnim ili sportskim dvoranama, kad je reč o zatvorenim prostorima, ili pak na otvorenim, za te svrhe prilagodjenim ili neprilagodjenim. Reč je o muzičkim priredbama uopšte, dakle o manifestacijama na kojima se izvode različite vrste muzike, počev od umetničke (ili tzv. ozbiljne), preko zabavne sve do narodne. Naravno, pri tom treba imati u vidu da podrazumevamo povoljne organizacione i autorsko-pravne uslove, odnosno da polazimo od pretpostavke da je čitav kompleks tih pitanja potpuno rešen, kao i da su tehničke uslovnosti većim delom ispunjene da se prenos može nesmetano i kvalitetno obaviti.

Ali, pre početka svake analize današnjih pojava u savremenoj našoj radiofonskoj praksi, potrebno je podsetiti se nekih činjenica iz istorije, iz sada već dalekog vremena detinjstva i mladosti radija. Reč je o vremenu kada su programe radija ispunjavale, kad je muzika u pitanju, emisije izvodjene neposredno u studiju, zatim emisije ostvarivane reprodukcijom gramofonskih ploča ili folija i, najzad, slobodno bi moglo biti i najpre, direktni prenos iz koncertnih i pozorišnih dvorana ili kavana i restorana, kada se radilo o narodnoj ili zabavnoj muzici. Pri tom, valja znati, direktni prenos ispunjavali su znatan deo programa,

pogotovo onaj u večernjim satima, što je, van svake sumnje, znatno doprinosilo atraktivnosti radija. Nisu bili retki ni prenosi koncerata iz inostranstva, iz velikih evropskih muzičkih središta, što je izazivalo posebno zanimanje ljubitelja umetničke muzike, kako simfonijske ili kamerne, tako i operske. Radio je tada, mnogo češće nego što to čini danas, brojnim direktnim prenosima dovodio svoje slušaoce u samu srž muzičkih zbivanja i nesumnjivo doprinosio afirmaciji i popularizaciji umetnosti tonova. Da bi omogućile veći broj prenosa javnih muzičkih izvođenja, mnoge evropske radio-stanice pristupile su, naročito počev od tridesetih godina, osnivanju vlastitih simfonijskih orkestara i drugih, manjih sastava – kamernih orkestara, gudačkih kvarteta, trija itd. Svi ti ansambli omogućivali su radio-stanicama dvostruko korišćenje (u tadašnjim tehničkim mogućnostima). Naime, oni su nastupali prilikom izvođenja živih emisija u studijima radio-stanica i, isto tako, sudelovali su na javnim izvođenjima u koncertnim i drugim dvoranama, odakle su njihovi koncerti direktno prenošeni.

Ilustracije radi, navedimo da je Simfonijski orkestar Britanskog radija (BBC) osnovan 1930. godine. Iste je godine ustanovljen i Simfonijski orkestar Svesaveznog sovjetskog radija, dok je Nacionalni orkestar Francuskog radija osnovan 1934. godine. Ne treba, ovom prilikom, izostaviti činjenicu da je beogradska Radio-stanica osnovala svoj simfonijski orkestar 1937. godine. Tako su se znatno pre pojave i šire primene magnetofona u svetu, radio-stanice pojavile i kao značajni činioци tekućeg muzičkog života, budući da su bile organizatorj javnih koncerata čije su programe i neposredno prenosile, uveličavajući na taj način auditorij do neslućenih razmera. Jednom, čini se za svagda, proširio se tada radijus umetničkih, ali i društvenih događanja u koncertnim i pozorišnim dvoranama. Ne treba zanemariti ni činjenicu da su tada iz pozorišta, pored operskih, prenošene i dramske predstave. Inače, prvi prenos operske predstave datira još 8. I 1923, kada je iz londonskog Kovent Gardena prenošeno izvođenje Mocartove *Čarobne frule*.

Treba navesti i to ne kao kuriozitet činjenicu da su organizatori prvih prenosa javnih muzičkih priredaba

nastojali da svakako obezbede slušaocima radija utisak kao da se muzicira u uslovima studija! Na to nedvosmisleno ukazuje i tekst poziva na prvi javni koncert Nacionalnog orkestra Francuskog radija, izveden 13. marta 1934. u dvorani starog pariskog Konzervatorijuma, u Ul. Beržer. U tekstu poziva upozoravaju se posetioci da će se koncert prenositi preko talasa državnih radio–stanica i stoga se preporučuje publici „da osigura najveću tišinu i da aplaudira samo posle izvodjenja komada”. Drugačije rečeno, zvučna slika trebalo je da bude čista, poput one koja se realizuje u studiju za emitovanje ili snimanje; ni traga od želje i nastojanja da se slušaocima prenese zvučna slika samog ambijenta, da im se dočara atmosfera koncertne dvorane, raspoloženje ili neraspoloženje okupljene publike. – Inače, program prvog koncerta Nacionalnog orkestra Francuskog radija sadržao je dela Mendelsoņa, Vebera, Debisija, Erlanžea, Dikaa, Betovena, te *Poemu* Ernesta Šosona i *Džinove* Sezara Franka, sa solistima Anrijem Merkolom (prvi violinist Nacionalnog orkestra) i pijanistom Lazarem Levijem. Kako se može zaključiti, program je ispunjavao čitavo veče i može se pretpostavljati da je naišao na znatno interesovanje slušalaca.

Naravno da je izum magnetofona i njegova sve intenzivnija primena, naročito u radio–difuziji (u nas naročito počev od pedesetih godina), dovela do nesumnjivog usavršavanja simfonijskih orkestara radio–stanica i drugih njihovih sastava, što je rezultiralo i daljim unapredjenjem muzičke reprodukcije uopšte i omasovljivanjem drugih zvučnih zapisa – gramofonskih ploča i kaset. Ali, magnetofoni su, kao što je poznato, iz radiofonske prakse istisli muziciranje uživo, u studijima, koje je neposredno prenošeno. Počela je tzv. hermetizacija radio–programa, tako da se može reći kako su se i muzičke i govorne emisije znatno izmenile. Sve se rešavalo snimanjima u studiju, što je, nesumnjivo, donelo i neke nove osobenosti koje su se prvenstveno ogledale u kvalitetu i sigurnosti emitovanja programa, kao i lišavanju od svake improvizacije. Ali, i u to vreme intenzivne primene magnetofona radio nije odustao od neposrednih prenosa sa muzičkih priredaba. Istini za volju, ti su prenosi proredjeni i, uglavnom se primenjuju kada u koncertnim dvoranama nastupaju radio–

-televizijski ansambli, dok prenosa opera iz teatarskih dvorana na našim radio-programima gotovo da i nema. Samo se po sebi nameće pitanje zašto danas na našim radio-programima nema više prenosa iz koncertnih dvorana i sa operskih predstava? Svesni smo da odgovor na to pitanje treba potražiti na više mesta, ali je, izgleda, jedan od osnovnih problema koji valja razrešiti onaj što potiče iz trenutne finansijske situacije. Naime, pored odredjenih organizacionih troškova, direktni prenosi, pogotovo kada se kao izvodjači ne pojavljuju ansambli radija, uvećavaju troškove zbog posebnih honorara. Već je klasičan primer nespornazuma koji godinama vlada u Beogradu. Naime, Radio-Beograd nikako ne uspeva da ostvari saradnju sa Beogradskom filharmonijom i počne da prenosi koncerte toga ansambla.

No, ako ostavimo po strani taj nespornazum, koji šteti i jednoj i drugoj strani, stoji činjenica da je u našoj savremenoj radiofonskoj praksi znatno manji broj direktnih prenosa no što bismo mogli očekivati, isto kao što je manji no što je to bilo u dečije i mladalačko doba radija! Ako apstrahujemo mogućne nespornazume tipa ovoga što smo ga naveli kao primer, možemo pretpostavljati da je u pitanju više razloga. Pre svih, treba ukazati na pojavu koju bismo označili kao *robovanje programskoj shemi*. Ukoliko se želi živ i otvoren radio onda robovanju te vrste nema mesta. Ostaje, naravno, da se ispita poreklo te pojave, u osnovi birokratske i, reklo bi se, samozadovoljne, koja se ogleda u već klasičnom izgovoru: „Prenosa neće biti, jer to nije dan kada emitujemo simfonijski koncert!” – što će reći, u slučaju naših trećih programa, nije četvrtak. Ali, kako nam izgleda, po sredi je i indolentna težnja za nenarušavanjem vlastitog komoditeta: lakše je planirati emisiju sa snimcima i nemati nikakve organizacijske glavobolje potom! Drugi razlog bi mogao biti *težnja da se ostvari ušteda* jer, izvesno je, više košta slanje tehničke ekipe i organizovanje samog prenosa, nego reprodukovanje snimaka iz studija. Treći razlog bi se mogao pripisati *inerciji*, odnosno shvatanju – kad je ovako išlo dosad, može i nadalje, kad smo imali, recimo jedan ili dva direktna prenosa koncerata mesečno, može i dalje tako ostati. I, najzad, četvrti razlog potiče iz

shvatanja da direktne prenose *može zameniti reprodukovanje snimaka ostvarenih na koncertima i drugim javnim priredbama*, koji se naravno, odložno emituju, često i godinu dana posle održavanja samog koncerta! Takvo je shvatanje pogrešno, jer, pored toga što se izgubilo u aktuelnosti, snimak ipak ne može biti isto što i prenos, jer se, kao što je poznato, magnetofonski snimci obrađuju u studiju, skraćuju aplauzi posle izvođenja, a uvodni aplauzi brišu itd.

Bez obzira koji je razlog od navedenih presudan, mada je neosporno da svi u određenom procentu utiču na formiranje današnje situacije, posebno se treba pozabaviti pitanjem *kako da se ostvari ušteda* organizovanjem zajedničkih prenosa ili, što je u današnjoj našoj praksi retkost, kako da se zajednički preuzimaju prenosi koncerata iz evropskih i drugih muzičkih centara ili sa festivala, a posredstvom Evropske unije za radio-difuziju. Nije potrebno dokazivati da bi se zajedničkim prenosima, u kojima bi se pojavilo više naših radio-stanica, zaista mogla ostvariti znatna ušteda! Za prenose iz inostranstva potrebno je takođe postići dogovor. Ne treba posebno podvlačiti koliko bi oni doneli osveženja muzičkim programima naših radio-stanica, koji su, kad je reč o umetničkoj muzici, poprilično muzejski, s obzirom na sastav fonoteka koje se neredovno i nesistematski obnavljaju, naročito kada su u pitanju snimci stranih produkcija.

Već smo istakli da direktni prenosi koncerata i drugih muzičkih priredaba imaju posebnu draž što dovode slušaoce u samu srž muzičkih zbivanja i to, čini se, ne treba posebno dokazivati. Pisac ovih redova bio je u prilici nebrojeno puta, prilikom boravaka u inostranstvu, da uživa u direktnim prenosima sa koncerata što su se priređivali na poznatim letnjim festivalima, u Salzburgu, na primer. Te prenose preuzimalo je, obično, desetak radio-difuzija iz isto toliko evropskih zemalja – mi, na žalost ne! – i bilo je pravo uživanje slušati brojna vrhunska izvođenja, naročito kad je reč o simfonijskim koncertima ili recitalima poznatih umetnika. I na skromnijem stereofonskom tranzistorskom prijemniku mogla se dobiti lepa zvučna slika i, budući da se u svetu, prilikom direktnih prenosa ne „seku” aplauzi i ovacije publike,

moglo se osetiti i raspoloženje okupljenih slušalaca. Zaista, slušalac se mogao osetiti da se nalazi u samom centru zbivanja, čak i da učestvuje u samom događaju i da sa prisutnima u dvorani deli lepotu ostvarenog umetničkog čina. Dodajmo i to da se često prenose i kompozicije što ih umetnici sviraju kao dodatak, nagrađujući tako okupljene slušaocce za pozdrave i aplauz. U nas, međutim, kao da svi u ekipi, počev od tehničara pa do spikera, žele da se prenos što pre okonča i da emitovanje programa preuzme studio, pa zato valjda „seku” završne aplauze publike a na eventualni prenos dodatka i ne pomišljaju, jer, zaboga, treba udovoljiti shemi programa i prenos u minut završiti. Zahvaljujući takvom postupku, direktni prenosi znatno gube od atraktivnosti i počinju da liče na redovne emisije u kojima se reprodukuju gramofonske ploče ili magnetofonski snimci.

Direktnim prenosima iz koncertnih ili operskih dvorana radio ostvaruje punu aktuelnost i omogućuje slušaocima trenutni uvid u tekuća muzička zbivanja. Dakle, nezamenljivost radija u brzini poruka i ovde dolazi do punog izražaja i upravo stoga to preimućstvo trebalo bi više koristiti, te slušaocima omogućavati da češće čuju ono što se izvodi u našim sve popunjenijim koncertnim dvoranama. Osim toga, direktni prenosi sa muzičkih priredaba znače mnogo i za slušaocce izvan velikih kulturnih centara, oni upravo najkonkretnije i najefikasnije doprinose tzv. demetropolizaciji kulture, što nijednog trenutka ne treba zanemarivati.

Već smo istakli kako u nas direktnih prenosa operskih predstava gotovo da i nema, što je takode neopravdano. Samo se po sebi razume da ti prenosi podrazumevaju i primenjivanje zvučne režije, odnosno njeno usklađivanje sa scenskom režijom ili, preciznije, sa mizanscenskim kretnjama pevača – solista i hora. Zato je za prenose iz operskih dvorana potrebno obezbediti potrebne uslove kako za razmeštaj mikrofona, tako i za mogućnost njihovih uključenja, prema pozicijama gde se na pozornici nalaze solisti ili hor i, opet, uspostavljanje balansa između orkestra i izvođača na sceni. No, svi ti problemi rešavaju se danas veoma uspešno, budući da je napredovala tehnika snimanja, odnosno da postoje izuzetno senzitivni

mikrofoni. Muzički urednici naših radio–stanica pravdaju se najčešće za izostanak prenosa iz operskih dvorana tako što tvrde da ne postoje mogućnosti za normalno organizovanje prenosa – nepostojanje tonskih kabina, nemogućnost da se mikrofoni idealno postave na pozornici itd. Oni ukazuju i kako je u nas kvalitet operskih izvođača vrlo promenljiv, te da bi prenosi pojedinih predstava delovali porazno na slušaocima. Mada u svemu od navedenog ima istine, biće da i kada je reč o prenosima opera jedino dolaze u obzir oni razlozi što smo ih već ovde naveli, pišući o opštim razlozima izostajanja prenosa muzičkih manifestacija.

Ne treba mimoići ni samu režiju radio–prenosa, odnosno javljanje spikera ili voditelja iz dvorane i tekstove što ih oni čitaju ili govore, zatim – kako se koristi pauza itd., sve do tzv. odjave. Neosporno je da čitav prenos uvek mora biti jedinstvena tematska celina a to će reći da i ono što se emituje u pauzi prenosa bude u tematskoj vezi sa onim što se čulo u prvom i sa onim što će se čuti u drugom delu prenosa koncerta ili priredbe uopšte. Izgleda nam da je Radio–Zagreb u tom jedinstvenom tematskom tretmanu prenosa koncerata najdosledniji. Gotovo da na talasima Radio–Zagreba i nema prenosa koji nije jedinstvena tematska celina: za vreme pauze obično se emituje snimak razgovora urednika prenosa sa izvođačima (dirigentom, solistima itd.), što je lep primer dovodenja slušalaca u dodir sa muzičarima. Takođe, spikeri, koji se javljaju neposredno iz dvorane, obično čitaju pristupačne komentare o delima koja su na programu, a katkad daju i uzgredne opise atmosfere u dvorani, raspoloženja publike i sl. Istini za volju, u poslednje vreme sve češće tako postupaju i organizatori prenosa koncerata na III programu Radio–Beograda, na kojem se, ranije, u pauzama emitovala redovna rubrika *Hronika*, pa se koncert prilagođavao radio–programu, umesto da je obratno, te se dužina pauze određivala trajanjem te emisije!

Organizatori i realizatori direktnih prenosa u nas, mahom zanemaruju publiku okupljenu u dvoranama. Kao da se nastoji isključiti ili njeno prisustvo svesti, poput „nužnog zla” na minimum. Ukazali smo već da se

aplauzi „seku” pa tako izostaje zvučna slika samog ambijenta u dvorani. Retke su prilike kada se preko radija čuje i glas publike. Naime, ne praktikuje se razgovor sa slušaocima (u pauzama prenosa) ili anketiranje prisutnih posle koncertata, u foajeima dvorana. A to bi, svakako, upotpunilo opštu sliku onoga što se na koncertu dešavalo! Drugačije rečeno, kao da se radio trudi, kad je reč o prenosima muzičkih priredaba, da preimućstva vlastitog medija ne koristi, što izgleda zaista apsurdno. Svakako, i u tom pogledu ima izuzetaka i kao pozitivan primer može se navesti poslednji, jubilarni koncert *Dragstora* beogradskog „Programa 202”, čiji je voditelj nastojao da emitovanjem izveštaja dopisnika iz svetskih muzičkih centara obogati sadržaj i tako animira slušaoce.

Najzad, treba ukazati i na apsolutno izostajanje svake interakcije između radija i televizije, kad je reč o prenosima muzičkih priredaba. Naime, kada se radi o spektakularnim koncertima, koji obično okupljaju veliki broj izvođača (solisti, hor i orkestar) lepo bi bilo omogućiti istovremene prenose preko radija i televizije. Radio bi obezbeđivao stereofonsku zvučnu sliku, a na malim ekranima mogla bi se videti zbivanja u dvorani. Kako u nas još nema stereofonske televizije a kako nema ni znatnijeg broja stereofonskih televizijskih prijemnika, a priličan broj slušalaca raspolaže televizorima i, istovremeno, stereofonskim radio-prijemnicima, to bi, u našim uslovima, izgleda još zadugo, i te kako bila zanimljiva interakcija radija i televizije, upravo kada su u pitanju prenosi muzičkih manifestacija. Takva interakcija kod nas gotovo da i ne postoji i, ako postoji, onda je više slučajnost nego rezultat smišljene programske politike. Tako se obično 1. januara na televiziji i na drugim programima nekih naših radio-stanica direktno iz Beča preuzima prenos novogodišnjeg koncerta pa, naporedo sa slikom na malom ekranu, slušaoci, pod pretpostavkom da raspolažu boljim stereofonskim radio-prijemnicima, imaju i pravu zvučnu sliku tog popularnog koncerta. I to je sve. Izgleda da ćemo, bar kakva je sada programska situacija i kakva je saradnja između dva srodna medija, još dugo čekati na smišljenu interakciju, u ovakvim slučajevima odista neophodnu.

Ivana Stefanović

RADIONICA ZVUKA, JUČE, DANAS, MOŽDA

Zapis koji sledi nema tezu. On je tek razmišljanje o temi koja bi mogla biti i muzikološka, i teorijska, i socio-kulturološka. No to neće biti, ovog puta ne. Ostaće razmišljanje sa aproksimativno definisanim inicijalnim i zaključnim tačkama. Razlog je jednostavan: ovo razmišljanje posledica je hoda po šavu, po oštroj ivici dvojakog iskustva, iskustva muzike i iskustva specifične radiofonske umetnosti. I tu će i ostati. Na šavu, na spoju, na sastavku... Ako ništa drugo, da mu proverimo nosivnost i izdržljivost. Muzika i radio. Radio-muzika. Muzika na radiju.

Mislim li time na nešto sa zajedničkim imeniteljem ili su u pitanju dva stanovišta, dve pozicije, dve funkcije? Radi li se o nečemu nasilno spojenom sticajem životnih i drugih okolnosti, o nečemu povezanom isključivo koncima ličnih nadopunjavanja i kompozicija (kao što je to nekad bila Ajnštajnova violina u odnosu na matematiku), radi li se o slučajnoj igri egzistencijalnih nepoznatih?

Nije teško ni iskazati pa ni dokazati da je muzika neodvojiva od instrumenata, da je tehnika radija (danas) instrument *par excellence* i da je taj instrument (moćan, bogat, složen) visoko inspirativan izvor novog jezika, pa i sadržaja, muzike same. Dosledno tome, muzika je u tesnoj unutrašnjoj zavisnosti od svih posrednika, „proizvođača” zvuka, pa tako i od radija – instrumenta.

RADIO-INSTRUMENT – RADIONICA ZVUKA

Dramski program Radio-Beograda ustanovio je pre godinu dana seriju pod naslovom *Radionica zvuka*. Ona se emituje jedanput nedeljno na talasima Trećeg programa. Lična karta serije je, bez ulaženja u osobine sadržajne prirode, kratka. Ona je za dvanaest meseci proizvela sedam a emitovala devet premijera. Od pomenutih sedam, tri emisije su učestvovala na festivalima (*Vreme osećanja. Himne itd.* na festivalu u Ohridu, *Jedan po jedan svet* na „Monaco Radio Contest” i *Urlik uma* na „Premios Ondas”). Dve su nagrađene godišnjim nagradama Radio-Beograda (*Jedan po jedan svet* i *Urlik uma*), jedna nagradom u Ohridu (*Vreme osećanja. Himne itd.*) i jedna međunarodnom nagradom „Premios Ondas” (*Urlik uma*).*

U ostalim terminima koji nisu bili ispunjeni premijernom produkcijom emitovano je četrdesetak emisija drugih serija koje su bar nekom od svojih osobina odgovarale profilu *Radionica zvuka*, onako kako je zamišljen i formulisan na početku rada. Na ovaj način rečeno je sve što se moglo izraziti brojevima.

*Autori, stvaraoči ovih emisija su sledeći:

Vreme osećanja. Himne itd. realizovala je ekipa u sastavu: Neda Bebler, Branislava Stefanović, Aleksandar Stoiković, Slobodan Stanković, Miroslav Ioki i Ivana Stefanović

Jedan po jedan svet sačinila je autorska ekipa u sastavu: Ivana Stefanović, Miroslav Ioki i Petar Marić

Urlik uma je autorska zamisao Olge Brajović. Ona je adaptirala i režirala ovo delo bazirano na poeziji Alena Ginzberga

Ostale emisije *Radionice zvuka* su:

Loengrin Salvatora Skiarina. Delo je nagrađeno priznanjem „Prix Italia” za 1984 godinu

Magnus Kordius, tekst preuzet na osnovu slušanja na „Prix Italia”

1984 godine. U verziji realizovanoj u *Radionici zvuka* delo je režirala Nada Bielgrli

Sudjenje tkivnu, stihove Zorke Vuković adaptirao je i režirao Darko Tatić. Muzički urednik bila je Ivana Trisić

Bajalice – rituali, zamisao i realizacija Olge Brajović. Muzički urednik Jugoslav Bošnjak

Razumevanje zvuka delo Arsenija Ivanovića. Urednik Neda Depolo. Tumačenje sna, autor Ivana Stefanović

Iza (ili ispred) pojave *Radionice zvuka* spontano se javljao, tokom skoro dve decenije, čitav niz dela „radioničarskog” tipa. Uprkos opravdanoj panici da bih nešto mogla propustiti, ne reći, uzimam rizik i podsećam na čitav niz radiofonskih autorskih iskaza Arsenija Jovanovića (*Lomača, Resavska pećina, Kula Nebojša, Gogolj na Šagalov način, Šum nigdina ...*), na majstorski rukopis Vladana Radovanovića (*Odlazak, Verbo-voco, Malo večno jezero ...*), na zamahnutu maštu Darka Tatića (*Brujanje roja, Hidrodijalektika, alias aquarondo ...*) i Ivane Trišić (*Prvi koraci kompozitora Vuka Kulenovića, Ono malo čega se sećam ...*), na specifične rediteljske postupke Bode Markovića (*I nikakvu smrt neće imati vlast, Savske tablice ...*), Petra Teslića (*Jelizaveta Bam, Ratni rovovi kože ...*), Nade Bjelogrić (*Belutak, Groblje u Spun Riveru ...*), Olge Brajović (*Vrati se, Sulamko, vrati, Pada strašna kiša ...*), Vide Ognjenović (*Nemam više vremena ...*), a u poslednje vreme i nekih mlađjih reditelja i muzičara: Miroslava Jokića, Nede Bebler, Branislave Stefanović, Jasmine Zec, Ivane Vujić... Neka od dela pomenutih autora su više nego modeli i uzori najvišeg nivoa za ono što bi *Radionica zvuka* htela da ostvaruje. Drugi su pak samo nagoveštaji postupaka i načina mišljenja koji obećavaju, veoma obećavaju da bi jednog dana takvim mogli postati. U pravcu slobode. U pravcu nekonvencionalnosti. U pravcu *novog*. Ali šta je to što je *Radionica zvuka* formulisala kao svoj program u trenutku nastajanja, pre godinu dana?

PROGRAM

Citiraću pismo koje smo razaslali na sve četiri strane sveta (poziv na saradnju) a kojim smo pokušali probuditi (zatamljena) kreativna osećanja i ideje, ponuditi onu željenu i sanjanu šansu da se uradi *nešto novo*.

Prilažem deo ovog pisma čak i kao svojevrsan dokument na osnovu koga ćemo jednog dana svi moći izmeriti stepen pomeranja sopstvenog interesovanja, savijanje ose umetničke znatiželje, mutaciju pojma *novog*.

„Dramski program Radio-Beograda otvorio je novu seriju koju smo nazvali *Radionica zvuka*. Pod ovim naslovom podrazumevamo veoma širok spektar bavljenja muzikom, zvukom, tonom i šumom, u jedinstvu sa dramskim, tekstualnim elementom, a na način i u formi radiofonskog medijskog govora.

U njoj ćemo pokušati otvoriti prostor za sve oblike eksperimentalnog, istraživačkog bavljenja zvukom, muzičkog strukturisanja reči/teksta, za raznovrsne etnomuzikološke forme, esejističke pristupe muzici, originalne intervjuje sa kompozitorima, izvodjačima i onima obeleženim muzikom, da otvorimo prostor za sve vrste projekata multimedijskog, govorno-muzičkog tipa.”

UTISCI. MANJE ČINJENIČNI

Zabeležih sebi više puta izvesne pojave koje se ne iskazuju vidljivo u rezultatu, ili bar ne još uvek

a) Stvaraoci pokazuju afinitete koji do sada (od njih) nisu bili očekivani. (Primer je specifičan pomak Olge Brajović prema poeziji Alena Ginzberga. Otkriće smelosti autora u „novom čitanju teksta”)

b) Neki drugi govore o „projektima”, idejama, zapisima, skicama koje već „dugo sanjaju da naprave”, ali ih ne donose. Još uvek sanjaju.

c) Treći hoće da ponove, preispitaju nekad učinjene istraživačke prodore. Pojavljuju se neverovatno smeli radiofonski projekti za koje je teško verovati da su mogli biti mišljeni i radjeni „nekad”, u vreme relativnog siromaštva sredstava i tehnike. Ali jesu.

d) Muzička problematika javlja se kao svojevrsna metafora za društvenu problematiku. Pojava krajnje aktualna.

e) Iskustvo ekipnog rada. Iako je bilo nezaobilaznih eksplozija i nešto durenja (u radu na emisiji *Vreme osećanja*) psihološki rezultat ostaje dobar, zdrav i plodonosan. Iako je bilo dva reditelja, dva muzičara i dva snimatelja, radilo se zapravo o društvu gde je svako radio (skoro) sve.

DALJE OD PROGRAMA

Radionica zvuka ima kao krajnju ambiciju da bude institucionalizovana umetnost. Uprkos trudu da u skladu sa prirodnim opiranjem svake umetničke materije (energije) sistemima i programima institucija, granicama, ivicama, regularnim ritmovima, istim pravima i obavezama, uprkos naporu da ne bude i formalizovana, *Radionica zvuka* je ipak prostor formalno ogradjen. Razlivanje idealne sadržajne supstance po tom prostoru je istovremeno i uže i šire od njega. Uže, jer je svojim prevashodno istraživačkim, oslobadajućim, novo-stvaralačkim rezultatom još uvek ne-ispunjen. Šire, jer svojim izrazitim i specifičnim govorom nadilazi navike, pripremljenost i potrebe konzumenta, jer se odmah, svojom temporalnom efemernošću i zvučnim „elitizmom” nalazi na samoj granici društvene potrebnosti.

Radionica zvuka otkriva i suštinski dramatizuje poznati nesklad savremenog sveta koji se otvara u odnosu medija masovnih komunikacionih moći i umetnosti malog komunikacionog dometa.

KAO I MUZIKA OPASNA, NE-LEPA, ZAMIŠLJENA – OZBILJNA

Biti muzičar od vajkada podrazumeva i onaj estradni, spoljašnji plan, trenutak predavanja dela javnosti trenutak ukrštanja dejstva dela na publiku i delimičnog povratnog dejstva u suprotnom smeru, trenutak obelodanjivanja prikrivenog i ličnog koji uključuje strepnju, ponos i stid kao prvorazredne psihološke kategorije (kako u kom individualnom slučaju rasporedjenih težišta i proporcija). Umetnik želi da stvori delo kao biće koje hoda. Želi da ga vidi kako oživljava, kako se uspravlja, pojavljuje pred vidom i sluhom drugih i kako zatim odlazi u pravcu sopstvene (neizvesne no ipak) egzistencije, kako biva prihvaćeno, slikano za novine, kako se razmnožava pod aparatima za foto i audio-kopiranje. Nasuprot tome, čak i oni produkti koji u stvaralačkom postupku ožive, postanu biće koje hoda, ostvare sebe, nastavljaju da žive jedva se dohvatajući vazduha zahvaljujući obično jednom ili tek

nekolicini zadihanih i preznojenih „obožavalaca” (glumećih menadžera, a vrlo često autora samih) koji pokušavaju da svoje živo biće proguraju kroz iglene uši, preko visokog zida ili uz Siziŕovo brdo, spasavajući ga od nasilne smrti od društvene indiferencije.

Na nekim „javnijim mestima” nego što je ova hartija, ponekad se, u pedagoške svrhe, razmećem mišljenjem (ne sasvim pošteno!) da djavo i nije tako crn a da budućnost postaje ružičasta. Bojim se da je istina zapravo na suprotnoj strani.

Misliti zvukom, misliti muzikom (kao i misliti uopšte) sasvim je nepopularno, najblaže rećeno, u vremena krize kojom je već izvesno zahvaćena naša mala loptica. Broj onih koji bi mogli biti zahvalni, oplemenjeni, zamišljeni bar za trenutak jednim mislećim muzičkim delom, postao je veoma mali. Čitave skalamerije društvenih sistema posvećuju veliki deo svog vremena i energije da rastumaće „narodu” da se njemu (narodu) pruža i dalje upravo ono što on (narod) voli, pa da zato (narod) bude spreman na sve nova i nova plaćanja dažbina svoje (narodove) sreće.

I tako već skoro pola veka u periodu novog vremena, sabrano sa vekovima trajuće tradicionalne, balkanske neprosvećenosti.

PITANJE SASVIM LIČNO

I tako, već skoro sasvim na kraju, otkrivam svoje osnovno pitanje koje kao *idée fixe* prati od početka ovaj optimistički zapis. Zašto se bavimo muzikom, danas i ovde? Analogno tome, zašto se bavimo radiom u vreme video-spotova, trajanjem u vreme trenutka, složenom vertikalnom harmonijom u vreme siromašne i agresivne melodije, suptilnom montažom pijanissima u vreme opsesivnog ritma i svake druge buke i besa?

POKUŠAJ ODGOVORA

Rekoh maloćas da je broj onih kojima se obraćamo mali. Ali taj mali broj je broj. Konkretan, postojećii, stvaran. Iza tog broja su ljudi. Celi. Ljudi sa imenom i

prezimenom, sa potrebama za davanjem i primanjem. Pa i kada bi taj broj, kao u kakvom strašnom, kataklizmatičnom snu opao do onog poslednjeg, nedeljivog – neće biti izbora. Bavićemo se muzikom i zvukom.

UMESTO MOTA NA POČETKU

„Spoznaja se ne javlja kao viđenje nego kao slušna: percepcija (ušna svetlost). To je percepcija odjeka iskonske vibracije što je očituju Mante, tj. mentalne formule... i sadrže svu moć. A one pre svega omogućuju da se postigne slušanje nečujnih zvukova u srcu... što odgovara vidjenju okom srca.”

(*Rečnik simbola*, str. 818)

I JOŠ NEKOLIKO PITANJA

- a) Da li *Radionica zvuka* može pokušati da ostvari, kre-aktivira teorijske postavke muzike?
- b) Da li može da restauriše (zvučno) pentakordeon iz Kelna, skalu od 43 tona (Soverovu) ili onu od 53 (Merkatorovu), mikrointervalne sisteme Habe, Višnjegradskog, Karilja...?
- c) Da li može da poveže etnocentričke tačke na globusu, da „sabere” zvuk sveta?
- d) Da li može da radi sa dokumentom, kosmičkim mikrotalasnim šumom?

Arsenije Jovanović

MENTALNE SLIKE, GOVOR RADIJA

PRE PRVOG ČITANJA

Malo je radio-pisaca koji čuju dok pišu, koji misle muzikom i zvukom. I kod „posvećenih radiju”, muzika, zvuk, sve što nije sama reč, kao da bi moglo da izostane. Čitajući radio-dramske tekstove i sam nesvesno ulazim u zaveru protiv muzike, i zvuka izvan reči, pa se za ravnopravnost jednog i drugog borim naknadno, u postupku montaže. U velikom broju slučajeva radio-dramsko prikazivanje književnog dela je samo glasno čitanje, muzika je samo dragocen „začin”.

Pripremam sebe da već pri prvom čitanju *Devetog kamena* s udvostručenim naporom tragam za zvukom izvan reči, za muzikom koja će biti medijski ravnopravna i nužna koliko i sama reč. Ne verujem da je *Deveti kamen* izuzetan u tom pogledu. Biće tu „mogućnosti za radiofonsku nadgradnju” kako mi je urednica N. D. već najavila, ali to su upravo „mogućnosti” kojima se, evo, protivim. Reč nije „mogućnost”. Muzika jeste. Reč je „neophodnost”.

Zvuk retko saopštava slušaocu određenu, nezamenljivu informaciju kao što to čini reč. Muzika još manje. S druge strane, posmatrano tehnički, muzika i uopšte zvuk, najmanji šum, raspolažu čitavim medijskim prostorom, ništa manje od reči. Izgovorena reč na pozornici uvek je medijski jača od scenske muzike ili šumova „van pozornice”. Pa i kad je reč o ekranu, moglo bi se postaviti pitanje medijske ravnopravnosti. Agresija slike svela je taj prostor na znatno uže perceptivno polje od onog kojim raspolaže zvuk u

radijskom prostoru gde je neometano dejstvo zvuka i muzike jednako dejstvu književne reči.

Kaže se da se pred ekranom i u pozorištu nalaze *gledaoci* a kraj radio-prijemnika *slušaoci*. To je delimična istina. Gledaoci-slušaoци su i u jednom i u drugom slučaju. Čovek pred ekranom, ili u pozorišnoj dvorani, ma koliko po tipu bio auditivan, ne može svoj mehanizam percepcije da kontroliše na račun slike, ne može sliku da podredi zvučnoj percepciji. Uživalac radija sav je u medijskom prostoru zvuka. Primajući zvučne informacije on se istog časa pretvara u „gledaoca”, njegova imaginacija stvara *mentalne slike* u kojima granice koje dele sliku od zvuka nisu više određive.

Umetnost radija sva je u tim mentalnim slikama. Gradnja tih slika rečima, muzikom, zvukom, celokupnim zvukovnim jezikom, to je posebnost medija, ono što ga čini jedinstvenim. Tradicionalno, međutim, sve se u toj umetnosti završava rečima kao što rečima i počinje.

Da li je to tako samo zato što je tako uobičajeno, što je književna reč mehanički preseljena u novootkriveni medij ne ostavljajući prevelik prostor za ono što taj medij nudi muzici i zvuku? U složenom sklopu mentalnih slika, šum, jedan ton koliko i jedna reč, nastavljaju i grade, ili prekidaju i razgrađuju, radiofonsku tvorevinu. Kap vode isto je što i reč u nekom stihu ili čitav stih. Može imati puno dejstvo metafore. Izdvojen, zvuk kapi vode nema nekakvo stvaralačko dejstvo kao što je nema ni izdvojena reč. Njih čine dragocenim stvaralačka upotreba u radiofonskom postupku.

Muzika, međutim, postoji kao stvaralačka vrednost, kao izdvojena celina, i izvan radiofonskog dela. Nastala je nezavisno od medija koji će je upotrebiti na isti način na koji će biti upotrebljen postojeći autorski skript. Muzika i tekst našli su se tako, u najvećem broju slučajeva, u novom medijskom prostoru. Tako je radiofonsko ostvarenje već unapred osuđeno da bude hibrid.

Da li je uvek tako? Mora li uvek tako da bude? Može li muzika da nastane u postupku radiofonskog istraživanja i stvaranja postavši tako neizdvojivi sloj nove umetničke

celine? Ne jednom, odbacivši „gotovu muziku”, u potrazi za rešenjem određenog zvučnog prizora, ili čitavog radijskog dela, stvarali smo muzičke i zvučne deonice nezamenljivog medijskog dejstva. Ne bih se složio da je rezultat zasluživao izraz „primenjena muzika” ili „primenjeni zvuk”, kako se ponekad govorilo u tradicionalnoj nedoumici ili u ustezanju da se postupak prizna kao „umetnički” u punoj meri. Ne kažem to zato da bih odbranio „umetničko” u svojim istraživanjima, već da bih odbranio neslućene mogućnosti radijskog stvaranja u oblasti muzike i zvuka. Zagovaram, dakle, muziku, *umetnost zvučnog oblikovanja*, kao medijalnu disciplinu, zvuk koji bi nastao u samom mediju, udružio se sa dejstvom reči u stvaranju mentalnih slika kao ravnopravni a ne prateći činilac, bez obzira predstavljali ili ne predstavlja vrednost izdvojen od umetničke celine.

Da li je *Deveti kamen* podesan poligon za potvrđivanje ovoga?

NEKOLIKO ČASOVA KASNIJE

Razgovarao sam da Nedom Depolo, urednicom emisije *Deveti kamen* je u programu već krajem meseca. Snimamo u toku sledeće sedmice. Podela, dakle, „još koliko danas”.

Otvaram prvu stranicu. Lica:

PEVAČ
BORIŠA
JELENA
ĐULA
POP
KRSTONOŠE
GLAS
HOR
ĐAVO

Etnomaterijal. To me raduje. Predložicu da saradnik za pitanja koja su u domenu etnomuzikologije bude profesor Dragan Dević. Muzički saradnik Predrag Stamenković. Ton-majstor Petar Marić.

PEVAČ. Da li pisac misli da bi se odgovarajući tekst zaista pevao ili je to samo druga, dekorativnija reč za „pripovedača”? Neću da na samom početku grdim svog pisca ali taj „pripovedač” označava najčešće nemoć dramaturgije. Autor i sam kaže: – „A sve može da govori i jedno lice: Boriša”. – To, dakle, nije obavezno dramski tekst u dijaloškom obliku, to može da bude i pripovedanje, ispovest jednog lica, monolog.

U „pripovedanju”, u govoru jednog lica, to glavno i jedino lice obično daje ne samo podatke za „glavnu priču” već i sve detalje koji *literarno* oblikuju priču, do pojedinosti. Sve „što se priča” već se dogodilo. Šta preostaje reditelju i tumačima jedne radio-drame u kojoj je „sve rečeno”? Šta preostaje u stvaralačkom smislu originalne medijalne participacije ako je pisac majstor pripovedanja u najboljem literarnom smislu? Radio, svi koji učestvuju u projektu svedeni su na „servisne usluge” dobroj književnosti. To je, naravno, sasvim u redu ali radio je onda kao papir, kao štamparija, prenosnik informacije. Tu nema *umetnosti radija* i u takvim slučajevima ona nije ni potrebna. I muzika je, ako se koristi, u istom „servisu”. Književnost funkcioniše isto tako dobro kao kad neko nešto glasno čita drugima. Radio je tu kao slučaj, jedan od mogućih načina saopštavanja književnog dela.

*Tog i tog leta, u tom i tom
selu-neselu, kroz krupne kapi
trojičke kiše, udari grom
u stari hrast što beše zapis...*

To je početak *Devetog kamena*. U prva četiti stiha pisac je dao dve zvučne informacije: kišu i grom. Više-manje komad je sav u onome što je bilo, što se dogodilo. Grom i kiša su događaji u priči i nama preostaje da se odlučimo: da li je uopšte potrebno da slušalac čuje grom i kišu ili su već pesnikove reči dovoljne? Mentalna slika sadrži, na ovaj ili onaj način, i jedno i drugo, efekti tu sliku ne nadgrađuju. I grom i kiša moraju biti nešto novo, nešto što slušalac ne bi saznao sam. To bi mogla da bude muzička predstava groma, na primer, kao neočekivan, složeniji oblik informacije koja mentalnu sliku s određenom rediteljskom namerom *obogaćuje*; U protivnom,

ponašali bismo se kao da potcenjujemo i pisca i slušaoca. Kao što čitaocu književnog dela nisu potrebni nikakvi efekti sa strane, koji bi ilustrovali već opisane zvučne događaje, tako nisu potrebni ni slušaocu, u zračlog više: slušalac već ima svog pomagača, tumača teksta, glumca, natprosečnog čitaoca koji svojom interpretacijom nudi više od svakog prosečnog čitaoca. Šta, dakle, zvučni efekat groma ili kiše, koji stvarno čuje, doprinosi zamišljenim „kapima trojičke kiše” ili „udaru groma u stari hrast što beše zapis” sem izlišne i nasilne ilustracije? Naravno da imamo u vidu osetljivog slušaoca, sposobnog za saradnju s piscem. Zato reditelj često koristi muziku čije je dejstvo neodređenije, delotvornije, manje ilustrativno. Muzika izaziva apstraktnije mentalne slike, deluje u većim prostorima slušaćeve svesti. Kad god nešto zataji, naiđe ne zanimljivo mesto, u tekstu ili interpretaciji, muzika pritiče u pomoć. Kao film koji je najčešće nazamisliv bez muzike. Filmska muzika, to svojevrsno kozmetičko sredstvo u istoj je ulozi i na radiju iako se tako ne zove. I u jednom i u drugom slučaju muzika, komponovana za posebne potrebe, „aranžirana” ili iz „muzičkog fundusa”, svejedno, žestoko učestvuje u mediju, ali mu ne pripada do kraja.

Ono što se, međutim, stvarno događa izmiče svakom teoretskom razmatranju. Zahvaljujući muzici, njenom raznovrsnom, iracionalnom dejstvu, stvaralačke mogućnosti medija nisu a priori pod znakom pitanja. Dejstvo muzike je u tolikoj meri iracionalno, raznovrsno, da prave, stvaralačke mogućnosti medija ne mogu a priori da budu stavljene pod znak pitanja zbog proste činjenice da je muzika u svakodnevnoj praksi ispomoć stvaralačkoj nemoći, površnosti, komercijalnoj proizvodnji, niti se teoretskim određenjima rešava sudbina bilo kog umetničkog dela. U njegovom nastajanju, ponekad izvan svesnih namera, upliće se odgovor i na „nemoguće” stvari. Koliko god u ovakvim razmišljanjima otišli daleko sam čin stvaranja ide dalje.

Video sam sinoć mladog glumca Borivoja Kandića na probi Joneskove *Lekcije* u ulozi Profesora. Borivoje je moj student koji će ovom ulogom diplomirati glumu na FDU u Beogradu. Razmišljam o tome da on igra Borišu u *Devetom kamenu*. Nema „folklornu boju” ali srećom ni ovaj naš „gradski akcenat”, mogao bi da tumači „momka iz naroda”. Prva glavna uloga na radiju. *Deveti kamen* bismo mogli da prikažemo posle iskustva s radiom, kao prvu predstavu „Etnoteatra” pri Etnografskom muzeju u Beogradu čije sam osnivanje pokrenuo pre dve godine. U „dodolskim pesmama”, obredima krstonosaca, radio-igra Dobrice Erića pruža priliku za naša prva etnoteatrološka i etnomuzikološka traganja. Studenti glume prve godine, moja klasa, otpočeli su sa uvežbavanjem nekih pesama za *Deveti kamen*.

Pokazalo se, i ovom prilikom, da su arhaičnim narodnim pesmama mnogo bliži glumci, čak i studenti glume, od školovanih pevača. Sposobni su da prepoznaju, pre svega, one osobine tog pevanja, ljudske osobenosti, prisutnu „dramsku radnju”, zajedničke psihološke sadržaje etničke grupe, njen mentalitet. Samo pevanje podređeno je tim sadržajima. Razvijen sluh, izrađen glas, svaka „školovana muzikalnost” prepreka je, s druge strane.

Narodna pesma, muzika, samo je oblik izražavanja, nije sama po sebi cilj. To je *jezik*, spoljni rad, kao što je to deseterac, na primer. U narodu svi mogu da pevaju, svi da igraju kolo, jer ne postoje „estetski zahtevi”. Svako u kolu „igra svoju ulogu”, „u svoje ime”, bez obzira kako ko igra ili peva. Trudimo se da pesme u *Devetom kamenu* tako izvedemo.

Ovi muzički slojevi pripadaju takozvanoj „funkcionalnoj muzici” koja je u sastavu radnje, radio-igre. U odnosu je prema muzici o kojoj je maločas bilo reči u kom se „muzička ilustracija” nalazi prema dramskoj radnji. Ne otkriva „druge slojeve”, nije „muzika medija”. Pesma je tu deo zbivanja, sve dok je neposredno vezana za radnju.

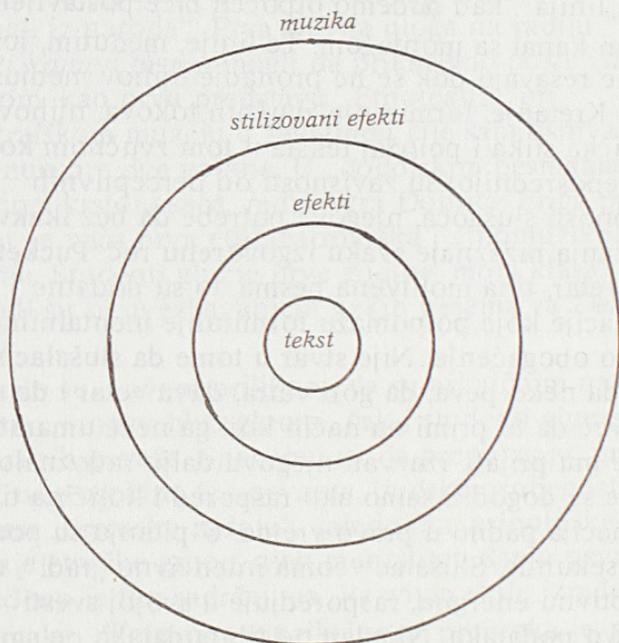
Za početak *Devetog kamena* beležim šest zvučnih slojeva, šest „linija”:

tekst
molitvena pesma
pucketanje vatre
vetar
grom i
pesma krstonosaca

Svaka „linija”, kad budemo otpočeli biće postavljena na poseban kanal sa montažom. Te linije, međutim, još ništa ne rešavaju dok se ne pronadje njihov medjusobni odnos. Kretanje, formiranje zvučnih tokova, njihova dinamička slika i položaj teksta u tom zvučnom kolažu u najneposrednijoj su zavisnosti od perceptivnih sposobnosti slušaoca, njegove potrebe da bez ikakvog naprezanja razaznaje svaku izgovorenu reč. Pucketanje vatre, vetar, tiha molitvena pesma, to su dodatne informacije koje potpomažu formiranje mentalnih slika, njihovo obogaćenje. Nije stvar u tome da slušalac samo sazna da neko peva, da gori vatra, duva vetar i da udara grom već da to primi na način koji ga neće umarati, koji će mu prijati, izazvati njegovu dalju radoznalost. A to će se dogoditi samo ako raspored i količina tih informacija padnu u pravo vreme. U pitanju su ponekad delići sekunde. Slušalac veoma intenzivno „radi”, troši perceptivnu energiju, raspoređuje u svojoj svesti mnoštvo podataka. Nijedan od tih podataka ne sme da bude izlišan. Efekat groma na primer, gubi smisao ako dolazi neposredno posle reči „udari grom u stari zapis”, grom već *postoji* u svesti slušaoca, mentalna predstava groma nastala je istog časa kada je slušalac te reči čuo. Efekat može biti korišćen samo ako se znatno razlikuje od mentalne slike groma izazvane izgovorenim tekstom, a za to mora da postoji razlog. Muzička predstava groma, elektronska ili bilo koja, ako su se reditelj i muzički saradnik odlučili za takav jedan zvukovni jezik, takodje može imati smisla, stilizovana slika groma je delimično nova informacija.

Mentalne slike koje izaziva muzika su krajnje apstraktne. One se obrazuju izvan područja u kojima deluje glavna priča, tekst, uopšte sav onaj zvukovni jezik koji možemo prepoznati, imenovati, utvrditi njegovo prirodno poreklo. Imam osećanje da muzika tim svojim slikama obuhvata jezgro „glavne priče” opisujući do u beskraj koncentrične krugove oko nje.

Udaljena i apstraktna, kad izražava opšte raspoloženje, ono što, eto, ne bez razloga nazivamo „atmosfera” muzika se ne sudara s tekstem kako se sudara u našem primeru realističan efekat groma se rečima *udari grom u stari zapis*.



S druge strane, i najobičniji „zvučni efekti”, kad nisu u službi uprošćenih informacija, mogu da odigraju ulogu značajnog poetskog reagensa u stvaranju mentalnih slika. U našoj zvukovnoj partituri otvorena je jedna nova linija: neočekivan, nov podatak koji tekst ne sadrži niti najavljuje. To, naravno, ne može biti ni grom ni kiša ni vatra ni vetar ali bi mogao recimo, da bude bāt gomile koja trči ka zapaljenom hrastu, glasovi uznemirenih životinja u opustelom selu, nečije udaljeno zapomaganje, zvono koje poziva na uzbunu, šum zapaljenih ptičjih krila, pijuk mladunčadi u razbuktaloj krošnji drveta, sve, dakle, što je u posrednoj i za slušaoca *neočekivanoj* vezi s osnovnim tokom priče. Reditelj ovde, u montažnom postupku, autorski saradjuje s piscem i slušaocem istovremeno. Ovaj

poslednji, pošto je čuo grom, saznao za događaj, „vidi” sliku zapaljenog hrasta iz čije krošnje ispadaju zapaljena gnezda, ptice u plamenu, „vidi” narod kako onemelo trči ka drvetu, prazno selo i toranj na kome mlatara zvono, izbezumljene životinje... To su otkriveni sadržaji teksta izvan napisanih i izgovorenih reči, *medijski iskazani*. Pisac i glumci našli su se na taj način u novom, ili delimično novom, obogaćenom ambijentu. Tekst je, naravno, uvek ono što je „najvažnije”, njemu je sve podređeno. To, međutim, ne znači da tekst bukvalno uvek treba da bude u „prvom planu”. Postoji nešto što bih nazvao „psihološkim planom”. Sve što se zvučno oko teksta događa, splet zvučnih okolnosti, zamagljuje ili izoštrava fokusnu oštrinu sa kojom slušalac prima pojedine replike. Zvučni fon, pažljivo odabran, muzika, pojačavaju dejstvo tih replika, menjaju njihovu žižnu daljinu. To je, naravno, stvar lične procene reditelja i ton-majstora, njihove sposobnosti da se pravim odbirom i merom stave u položaj slušaoca koji po prvi put prima informacije.

Tekst smo snimili. U toku je montaža.

Deveti kamen je više-manje pisan u monologu, pripovedanje u stihu, s povremenim „igranim prizorima”. Glavno lice, pripovedajući, opisuje sve što se u priči dogodilo, pa i sva zvučna događanja. Postoji, dakle, književni opis zvučnog događaja. Vraćam se još jednom na onaj grom, u jednom kasnijem prizoru u nešto izmenjenim okolnostima.

*Tek što je srknula, grešnica,
jedared ili dward,
kad li ti puče grom!*

Eksperimentišemo. Privremeno stavljamo udarac groma neposredno posle izgovorene replike. Efekat je realističan. Slušamo. Deluje kao naknadna ilustracija onoga što je već opisano. Slušalac dva puta pokreće imaginaciju u istom pravcu. Prvi put zamišlja grom pošto je čuo reči, drugi put stvara mentalnu predstavu na osnovu neposredne zvučne informacije, realističnog

efekta groma. Prva slika je neodređenija, rekao bih skoro apstraktna. Pisac se ne upušta u opisivanje groma. Naš efekat je, naravno, određeniji, jer je to vrlo konkretan grom. Pokušavamo zatim s „elektronskim gromom“, muzičkom predstavom groma. To je nešto sasvim drugo. Zbunjuje, odvlači. Ne odustajemo od eksperimentisanja, jer kad bismo se zbog postojećeg opisa zvučnog događaja odrekli svakog zvuka, realističnog ili stilizovanog, poetizovanog, odrekli bismo se načelno mnogih mogućnosti koje nam pruža medij.

Sledeći pokušaj. Efekat groma puštamo pre nego što se čuju reči *kad li ti puče grom*. Razlika jedva dve sekunde ali se čini bolje, prirodnije. Sadejstvo književne reči i zvučnog efekta je prirodnije, skladnije. Reči o gromu potvrđuju dejstvo efekta. Mislim da se to događa i sa nama dok se prisećamo nečega što se dogodilo: u nama prvo nastaju slike koje zatim s malim zakašnjenjem opisujemo rečima. Montaža operiše s delićima sekunde. Zakašnjenja ili preuranjenja veoma utiču na stvaranje mentalnih slika. Rekao sam „jedva dve sekunde“.

Verovatno sam pogrešio. Ta se merenja ne mogu vršiti nikakvim instrumentima. To je stvar „osećaja“, isprobavanja. Za proveru „ispravnosti“ jednog takvog malog eksperimenta nije potrebno biti stručnjak. Ne jednom proveravao sam takve stvari na onima koji su se slučajno nalazili pored nas. Njihova „svedočenja“ bila su veoma merodavna, istovetna s našim zaključcima. To samo govori da stvaranje mentalnih slika nije stvar nikakve teorije već naših postojećih i živih iskustava. Poistovetiti se u radu s običnim slušaocima znači koristiti se najboljim mogućim instrumentom.

Ono što smo eksperimentisali sa gromom kasnije se ponavlja s gavranom.

U tom trenutku graknu gavran...

Efekat ptice „obradjujemo“. To više nije ono što će slušalac zamisliti, pticu smo „muzički obradili“. Dobili smo nešto što više nije obična ptica već tajanstvena životinja, kako priča uostalom i nagoveštava. Naša zvučna predstava je iznad očekivanog. Dobili smo nešto novo, nešto što sam tekst ne bi izazvao.

Muzika je sva u tim iznenadjenjima, u neočekivanom. Slušalac predvidja njeno opšte kretanje. Šta znači

„doživljaj muzike”, kakvi su to mentalni događaji koje muzika izaziva u svesti slušaoca jednog radio-dramskog dela? Da li se pod „muzičkim ilustracijama” podrazumevaju opšta raspoloženja dramske radnje? Ima li tu „ilustracija”? Muzika širi prostore mentalnih slika koje izmiču svakom opisivanju. Kada potvrđuje „doživljaj” svojim opštim emocionalnim dejstvom ni onda ne „ilustruje”. Dragocena je kada otkriva, kad neočekivano obogaćuje ukupan doživljaj, dodaje emocionalne i druge podatke, kada pomera dramski događaj. Tada nije ilustracija, nije dodatak, na kraju krajeva, nije zloupotreba muzike, već stvaralačka upotreba njenog često nezamenljivog dejstva u radio-dramskom iskazu.

Iskustva mi potvrđuju da muzika u radiofonskom stvaranju dejstvuje na način koji se na ekranu ne potvrđuje u istoj meri. (Što se muzike u dramskoj predstavi tiče, ona, pre svega, ne pripada istom prostoru, nije iz istog izvora.) U radiofonskom izražavanju muzika i reč, sav zvukovni jezik, jedinstveni su, nastaju i ravnopravno dejstvuju u istom medijskom prostoru. Govor muzike i govor reči se razilaze mnogo češće nego što stvarne mogućnosti medija to opravdavaju.

Beketova radio-igra *Reči i muzika* su star, vredan pokušaj te ravnopravnosti. Muzička relika i replika glumca su u Beketovom eksperimentu prirodni, naizmenični koraci jedinstvenog dramskog hoda, dijalog vođen jednim jezikom. Tim jezikom, verujem, trebalo bi da progovori više pisaca i kompozitora, pomirivši se s tim da njihovo delo ne postoji izvan radiofonskog izraza. Radio tada neće biti samo servis književnim i muzičkim delima, njegovo „siromaštvo” postaviće iste one granice nezavisnosti koje su sebi obezbedile druge umetnosti. *Umetnost radija* reči su koje se izgovaraju još uvek s ustezanjem. Književnost i muzika su u radiofonskom stvaranju često „u gostima”

NEKOLIKO DANA KASNIJE. STUDIO 10

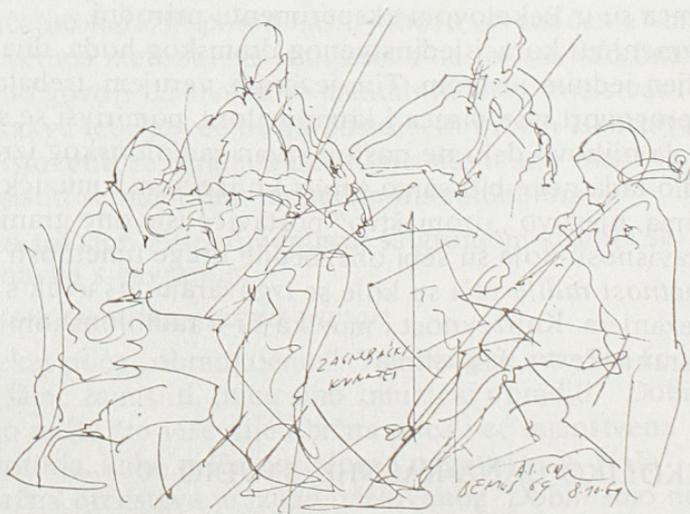
Pri samom smo kraju montaže. Imamo studio još samo dva sata. Ukupno deset dana. Večeras je premijerno emitovanje.

Prezasićeni smo, previše „unutra” kako se to jezikom žargona kaže. Unutrašnja zvučna polucija.

*Na kraju priče, na kraju tuge
i na dnu jedne puste jaruge,
u kojoj raste šuma cerova...*

Zvuke sa trake koje u ovom trenutku slušamo ne ćemo čuti na isti način kada se taj filter unutrašnjeg zvučnog zasićenja razidje.

Vodio sam ove beleške ne zato što mi je namera bila da *Deveti kamen* bude nekakav probni kamen istraživanja o mestu i dejstvu muzike, zvuka i reči u prostorima zvukovnog jezika radija. I kad bi sve u šta verujem bilo tačno umetnost radija, kako je ja vidim, ne može da potvrdi jedno delo niti jedno iskustvo. Potvrdiće je možda samo sporazum mnogih autora, reditelja, pisaca, snimatelja koji će sa *oslobodjenom zvučnom svešću* razmišljati o svom delu.



А. С. ЦЕ: КВАРТЕТ

Ognjen Bogdanović

MUZIKA I MEDIJI: VIDEO-SPOTOVI

Čak i u najnovije vreme, evo, pred kraj 1985. godine, srećemo na radiju, televiziji, štampi, već ustaljen i formiran slogan „ekspanzija video-spotova”. Treba, ipak, biti obazriviji i priznati da se tako moglo govoriti i pisati pre četiri ili pet godina, kada su, zapravo, te šarolike vizuelne minijature zavladaile malim ekranom. Danas je njihova ekspanzija definitivno privedena kraju. Video-spotovi imaju svoje legitimno mesto /koje je pri tom i visoko kotirano/ u TV programima širom sveta. Imaju svoje festivale, takmičenja, liste popularnosti, posebne TV stanice koje od njih žive i samo zbog njih postoje. Izgleda da se priča koju svi dobro poznajemo, a koja je pronalaskom radija započela tridesetih godina ovog veka, ponavlja u novom ruhu.

Ali, šta je, zapravo, video-spot?

To sigurno nije baš nasrećniji naziv za ono što svakodnevno imamo prilike da vidimo u okviru programa koje nam televizija nudi. *Video* /grč. videti, gledati, u današnjem smislu vizuelno/ i *spot* /engl. tačka, nastup, jedan činilac, na primer, šou-programa/ čine kovanicu *vizuelni nastup*. S obzirom na činjenicu da je vizuelni nastup /šou-tačka/ u najvećem broju slučajeva praćen muzikom, video-spot se kao termin javlja danas kao opšte prihvaćen naziv za *muzički nastup* ilustrujući na taj način neraskidivu povezanost zvuka /preciznije: muzike/ i slike. Ipak, kada se govori o vizuelizaciji muzike, bitno je pre svega uočiti da svako od nas, bio muzički obrazovan ili ne, slušajući muziku gotovo automatski stvara u svom duhovnom oku

njeno vizuelno otelotvorenje. Ono – to otelotvorenje – često je povezano sa našom trenutnom preokupacijom, recimo čitanjem ili pisanjem ili čak ambijentom u kojem se nalazimo dok slušamo. To se, uobičajeno, naziva „ugodažem”, za njega je, pri tom, karakteristično da nas, u našem doživljaju, ostavlja gotovo sasvim slobodnim – kako čak pojedini istraživači „treće dimenzije” u čoveku kažu, „čovek uz nju slobodno *lebd*”. Video-spot, međutim, sa sobom nosi imperativnu, nametnutu vizuelizaciju. Mi konkretno „vidimo” muziku na jedan jedinstven način, i prinuđeni smo, samim gledanjem, da je u tom trenutku doživimo upravo na taj način. Ukoliko nam, pak, ta agresivnost smeta, problem se prevazilazi povratkom na audio-uređaje ili, jednostavno, zatamnjem slike na ekranu uz i dalje prisutan zvuk. Ali, jesmo li baš toliko maštoviti da nam slika ne treba?

Zavisi, naravno, i od vrste muzike koju slušamo. Video-spotovi, kakve poznajemo, neraskidivo su povezani sa rok-idiomom. Moglo bi se čak reći da njihov današnji, iskristalisani oblik služi svojoj primarnoj svrsi isključivo u domenu rok-muzike, uz koju su svojevremeno i nastajali. I ozbiljna muzika, naravno, ima svoju posebnu, iako veoma izraženu vizuelnu konotaciju – ali se pri tom radi o „unutrašnjoj vizuelizaciji”, unutrašnjem doživljaju zvuka svakog konkretnog pojedinca. Raspon mogućnosti je, pri tom, srazmerno većoj slojevitosti i strukturalnoj složenosti ozbiljne muzike, daleko veći nego u domenu roka. Bilo kakva „svodjenja”, uopštavanja, ili, jednostavno, „uniformisanja zvuka putem slike u slučaju ozbiljne muzike neosporno su mnogo teža upravo stoga što ona definitivno pruža neuporedivo veći broj mogućih unutrašnjih vizuelnih postavki. Pa ipak, uprkos tome, svedoci smo, naročito u poslednje vreme, često šarmantnih ali i dramatičnih pokušaja da se minijature jednog Škarlatija, Šopena, Skrjabina ili, na primer, Debisija, vizuelno prezentuju na način koji je objektivno mnogo bliži kung-fu paleti kojom se promovise novi hit Tine Turner nego bukoličkoj opijenosti sveprožimajućim mirom u kojoj, faunovski, tonemo u bezdano plavetnilo letnjeg popodneva. Šta to, zapravo, označava? Nije li u pitanju izdajničko nasilje

nad jednom velikom i slojevitom tradicijom koja se vekovima oslanjala na vlastitu samodovoljnost? Ili, s druge strane, težnja da se plodnom, muževnom energijom jednog novog idioma prožme prastari i umorni organizam?

Nepobitno je da video-spotovi rok-muzike raspolazu, već u startu, snažnim, eksplozivnim punjenjima prenapregnute i sabijene energije, kinetičkim momentom koji im zadaje prirodan, organski snažan naboj rok-muzike. Pri tom, i vremenska ograničenost rok-spota na /oko/ četiri minuta čini naboj još većim i komprimiranijim. Ozbiljna muzika, međutim, zahteva daleko fluidniji, staloženiji i suptilniji pristup eventualnoj vizuelizaciji, varirajući od slučaja do slučaja: međutim, što je još važnije, zahteva i jedno realno vreme koje ne podleže nikakvim limitima. Stoža primeri spotova ozbiljne muzike, ma koliko dobro zamišljeni na papiru, u realizaciji neosporno gube na dinamičnosti, tenziji i brznoj „razmeni materije”. Veštački slediti premise rok-spota, međutim, ravno je katastrofi: multiplikovani, haotični, nervozni i spektakularni vizuelni šokovi, ili vizuelne kvazi-stilizacije, čitav napor neodoljivo vuku u grotesku. Nepodesnost forme video-spotova (uz neotudjivi rok-identitet koji poseduju) za vizuelizaciju ozbiljne muzike analogna bi bila nepodesnosti malih, brzih, savremenih i skupih sportskih kola u kojima – umesto da društvo mladih i bučnih ljudi traži gotovo mistično uzbuđenje – sredovečni bračni par, u potrazi za kakvim „mirnim kutkom”, na zadnjem sedištu prevozi kolekciju dragocenih umetničkih slika i antikviteta

Kao što su pomenuti automobili konstruisani u određene svrhe i namenjeni određenoj vrsti vozača, tako su i video-spotovi predodređeni za krug svojih potencijalnih gledalaca. Naravno, čini se da ne treba ni pominjati da su to uglavnom privrženici rok-muzike – dakle oni koji rok-muziku pomno prate, posećuju rok – koncerte, briljiraju u ponašanju i najsitnijih pojedinosti iz karijere svojih idola, i tako dalje. Spotovi ozbiljne muzike, zauzvrat, gotovo da i na postoje; postoje muzička intermea većeg ili manjeg stupnja sličnosti (imitacije) sa video-spotovima roka.

Po spoljnim karakteristikama video-spotovi su možda najbliži komercijalnim TV reklamama (što u izvesnom smislu i jesu): konkretno reklamiranje, promocija muzičke numere koja se izdvaja i svojom atraktivnom vizuelizacijom. Ovaj primarni funkcionalizam ni u kom slučaju nije ni nevažan ni zanemarljiv: dobra reklama pretpostavlja dobru prodaju robe (muzike). Da ne postoji i izvesnost u pogledu dobre prodaje ploča i/ili kasete, ne bi se ni ulagale (sada već astronomske) svote u realizaciju spotova. A velike svote novca su zaista neophodne zbog sve viših tehničkih i imaginativnih standarda u realizaciji spotova: radi se, podjednako, o gotovo sublimnoj tehničkoj perfekciji, kao i nepredvidljivoj, gotovo divljoj inventivnosti koja izvestan spot čini sistemom vizuelno auditivnih atrakcija usmerenih na sva dostupna ljudska čula.

Stvaranje i promocija rok-zvezda putem video-spotova ima posve logične i razumljive korene i puteve razvoja. Oni se, u celini gledano, i ne smatraju novom pojavom u istoriji rok-muzike: samo je nekada tegobno uspostavljena ravnoteža između dvaju najvažnijih komponenti rok-idioma - muzike koju slušamo i izvođača koje vidimo - u jednom trenutku /definitivno?/ poremećena, pomerivši se u korist ovog drugog. U početku je, pak, bio radio: parade hitova i glasanja slušalaca postojali su i tridesetih godina ovog veka. Na neki način, to je bilo doba najčistije muzike /naravno, na račun slike/, jer su pevači i pevačice vizuelno bili daleko manje dostupni širokoj publici nego danas. Postojali su, naravno, i javni nastupi u za to predviđenim salama uz pratnju orkestra: međutim, očevidno, to je bilo krajnje ograničenog dometa, uprkos (po pravilu) dugim i iscrpljujućim turnejama. Posmatrano sa stanovišta prosečnog gledaoca kontakt sa popularnom muzikom pretpostavljao je sedenje pored radio-aparata, ili posete uspešnim ili manje uspešnim koncertima. Pojavom gramofonskih ploča (i naravno, gramofona), situacija se menja utoliko što ljubitelju biva darivana veća sloboda izbora trenutka (vremena fizičkog, psihološkog, emocionalnog) kada će se muzici obratiti to je istovremeno i početak medijskog raslojavanja

Istovremeno, jačinje se i specifičan odnos među zavisnosti i među sve masovnije adolescentne publike i isto tako adolescentnih interpretatora: i među mladih na podijumu i mladih kraj podijuma uspostavlja se odnos jedinstvenog kulturnog, moglo bi se čak reći civilizacijskog tipa kod kojeg je muzika samo jedan element komunikacije, odnosno identifikacije. Taj odnos „produbljuje” i lako uočljiv materijalni interes: stimuliše se osećaj posebnosti, pripadnosti jednoj apartnoj ali istovremeno i homogenoj celini (u velikom broju sve novijih spoljnih pojava oblika): intenzivna diskografska produkcija i velika ulaganja u reklamne kampanje slede s jedne strane spontane trendove, a s druge i same indukuju sezonske novotarije.

Prvi živi nastupi rok-zvezda, u samo svitanje rok-istorije, bili su neraskidivo povezani sa klubovima za odredjen broj posetilaca u kojima je publika mogla imati neposredan uvid u to kako „izgleda” ono što se „sluša”. Usled sve manje izraženog elitizma – što je, takodje, jedno od socio-kulturnih obeležja rok-idioma – muzika se približava širim slojevima izražavajući njihov latentni socijalni i kulturni interes – sve izraženiji u jednoj vrsti duhovnog egalitarizma i hedonizma. Paradoksalno je da je televizija, kao masovni medij *par excellence*, branila prodor ovog novog kulturnog tipa na svoju „teritoriju” i nesvesno se, na taj način, stavljajući u službi preovladjujućih, često veoma „gradjanskih” obrazaca. Ispostaviće se, zapravo, da je televizija poslednji dobro branjeni bastion jedne vrste novovekovnog klasicizma. Biće stoga potrebno mnogo vremena da se kroz „elektronsku kutiju” u ljudske domove pripuste „čupavci” i njihova muzika. U međuvremenu, međutim, rok-zvezde zasejavaju duhovnim obrascima sportske hale i stadione postajući glavni junaci u igri velikih brojeva. Ali, to doprinosi i jednoj značajnoj promeni psihološke naravi – u masovnoj publici nema više potpune prisnosti između izvođača i publike kao nekada u skućenim klupskim prostorijama gde je individualna komunikacija još uvek bila moguća. Pojedinaac u publici sada je samo deo mase, deo zajedničke ekstaze; odustajući od svoje individualnosti – koju je nekada umeo da doživi i kao samoću – pojedinac iz publike nalazi divlju i uzbudljivu

nadoknadu u poistovećivanju sa mnoštvom drugih oko sebe, stičući tako novu snagu koja proističe iz suštinskih oznaka psihologije horde /plemena/. Nekritičnost koja se pri tom javlja prema idolu /modelu/ nadoknađuje se najoštrijom kritičnošću prema modelu tuđe horde koji se odbacuje kao lažan idol. U isto vreme rok-
-zvezde postaju hladni, daleki i nezainteresovani objekti, praćeni telesnom stražom, lepim devojkama i ostalim mito-vladarskim atributima, te nije čudo što se javio imperativ da se najšira komunikacija, bez diskriminacije, ponovo uspostavi na jednom novom Olimpu – električnih i elektronskih *mass media*. Pritisak na televiziju bio je takav da ni ona više nije mogla, ili smela, da se odupre struji u kojoj je prepoznala vlastiti interes. Paradoks je, međutim, u tome što je, prihvatajući ga, televizija zapravo poklonila novi život rok-idiomu vrativši mu globalnost kulturnog tipa bez koje bi on najverovatnije atrofirao pretvarajući se u niz sitnih, kulturnih feuda u kojima ljubitelji i najamnici vode ogorčene, unapred izgubljene bitke. Publika je, tako, sada u prilici da kroz sliku – elektronsku supstituciju stvarnosti – ponovo u akciji *vidi* protagoniste svojih težnji, i tumače svojih osećanja u najreprezentativnijem obliku. Tu, sada, i jedan od zanimljivih socioloških faktora rok-idioma izbija na videlo: fenomen imitacije u oblačenju, u oponašanju ponašanja, gestova i grimasa, u naglašavanju ekstremnih, često simboličnih ukrasnih elemenata. Ta samodopadljiva, agresivna ekstremnost povremeno vraća sećanje na oblike ponašanja umetničkih avangardi u prošlosti /nadrealizam, dada, futurizam, minimalizam/; sada se, međutim, sve odvija na znatno široj skali i u krugu ne više usamljenih, već masovnih posvećenika. Sa avangardama prošlosti često je spaja još jedna izrazita osobina – maglovita predstava o ciljevima, ili putevima do njihovog ostvarenja, i fanatično, beskrupulozno i, gotovo, osvetoljubivo odbacivanje vlastite prošlosti.

Ima tome tek desetak godina od kako su prvi video-
-spotovi zaista nastali, u obliku koji je koliko-toliko nalikovao na današnji. Kada je reč o njihovoj genezi, indikativan je, posebno, i sledeći navod Benija Andersona, gitariste svojevremeno veoma značajne i

popularne švedske grupe ABBA, koji datira, otprilike, iz 1975. godine:

„Koncerti i turneje nisu ni izdaleka najnapornija stvar u šou-biznisu. Ono što je nas najviše zamaralo bili su pozivi za televizijske promocije neke naše nove pesme širom Evrope. Stizalo ih je i po dvadeset-trideset dnevno, od Osla do Atine... Došli smo, stoga, posle izvesnog vremena, na ideju da po završetku rada na novoj ploči, osim zvučne uradimo i video-verziju, i to najčešće ne samo kao snimak plej-bek nastupa na bini u studiju. Pustili smo mašti na volju tražeći da nas snimaju kako razgovaramo, šetamo se, hranimo patke na jezeru, jedemo, vozimo se u luna-parku i ko zna šta još. Snimljeni materijal bismo zatim pregledali, odabrali najlepše sekvence, montirali zvuk i sliku i traku slali TV studijima širom Evrope. Tako je traka putovala umesto nas.”

Nameće se zaključak da upravo u ovoj priči treba tražiti najneposrednije izvore i korene nastanka video-spotova. Očigledno je da iza svega stoji mogućnost korišćenja televizije za dodatno, kvalitativno novo i drukčije popularisanje izvesnog muzičkog hita – ili, čak, stvaranje muzičkog hita kada ni koncertne turneje ni ploče više nisu bile dovoljne.

Ustanovili smo, dakle, tri osnovna vida nužnosti nastanka video-spotova:

a) ponovo uspostavljanje (makar i veštačke) bliskosti između pojedinca i rok-zvezde.

b) ekonomičniji vid prezentacije i popularizacije muzike sa tačke gledišta rok-zvezde i, konačno,

c) korišćenje televizije u te svrhe kao posrednika

Televizija, kao medij, predstavlja poslednji stadij u kome se manifestuje fenomen „spiralnog multiplikovanja sve većih kružnih putanja”. Postoje, shodno tome, tri spiralna nivoa. Za prvi su karakteristični živi nastupi izvodjača i komunikacija sa publikom, odnosno pojedincem iz publike, mahom u prostorno ograničenim klupskim „teritorijama”. Drugi je, sav, u dominaciji

radio-medija, pri čemu možemo razlikovati dve faze: najpre direktan radio-prenos – muzičari nastupaju u studiju, u živoj emisiji – i, potom, emitovanje već snimljene muzike sa ploča ili traka, uz eventualni

komentar voditelja koji svojim nastupom stvara male, spektakularne muzičke monodrame. Treći nivo bitno preslikava drugi, dodajući spektaklu vizuelnu dimenziju koja se potom tokom vremena, izjednačuje po vrednosti sa muzičkim iskazom, da bi ga, još kasnije, ponekad čak i prevazilazila (**muzički inferiorni, ali vizuelno izuzetno atraktivni spotovi**); prvobitno **muzičko nadahnuće** postaje tako, nešto što prvenstveno treba „videti” Ali, i na ovom nivou **razlikujemo dva vida: bilo da se radi o primarnijoj formi – nastupu i vođača u studiju (u „plei-
-beku”, ili o modernijoj prezentaciji – emitovanju unapred pripremljenog video-spotu. U ovom poslednjem slučaju, paralela između korišćenja gramofonskih ploča ili traka i video-spotova više je nego očigledna. Bliskost dva medija vidljiva je i u činjenici da smo u najnovije vreme svedoci njihovog konačnog objedinjavanja – u vidu pojave video-ploča.**

Video-spotovi su verovatno spontano doneli sa sobom još jedan bitan kvalitet koji nije neposredno vezan za komercijalnu sudbinu izvesne muzičke numere. Često smo, naime, u situaciji da danas čujemo izraze kao „u video-stilu”, „kao video”, „video-senzibilitet”, i slične. U tome se, neosporno, krije i ona suštinska, a ne više samo dekorativna privlačnost video-spotova; oni, naime, prestaju da budu prvenstveno motor produktivnije distribucije rok-muzike i njene komercijalne eksploatacije, namećući se sve više kao novo, emancipovano sredstvo vizuelne naracije. Na taj način, kao poslednji i danak u brojnoj porodici vizuelno-narativnih formi, video-spotovi se priključuju bogatoj, iako ne tako staroj, tradiciji utemeljenoj evolucijom filma, stripa, grafičke animacije i TV serijala Video-spot je, na izvestan način, tek radoznalo – ali i pronicljivo dete, koje ume da posmatra i upija, i potom koristi, sintetišući ih, iskustva starijih članova svoje porodice. Svoja saznanja, jednako kao i plodove svoje mašte, saobražava normama „televizičnosti” – svog svojevrsnog „matičnog broda” – tla na kome cveta i razvija se. Koliko je, recimo, od dela jednog Hičkoka ili Polanskog prisutno u današnjem video-spotu? Koliko su korišćena iskustva japanskog pozorišta senki? Koliko su spotovi britanskog kompozitora i pevačice

Kejt Buš (Kate Buh) nalik na teatarske prizore koje uzdržana daha pratimo? Primeri su zaista brojni.

No, vratimo se onom što se smatra video-senzibilitetom. Moramo najpre ustanoviti koje su to mogućnosti televizijske video-prezentacije tvorci video-spotova izabrali i usavršili, stvarajući na taj način svoje vlastite standarde? ¹ Prethodno, međutim, u traganjima za njima, nameće se potreba da izvršimo neophodnu klasifikaciju: video-spotove je mogu e razvrstati u dve globalne kategorije. Na jednoj su strani spotovi realizovani u studiju, uz korišćenje prebogatog mizanscenskog rekvizitarija i krajnje dramatičnih osvetljenja, a na drugoj spotovi ostvareni u prirodnim, mada „traženim” ambijentima.

Analizatori video-spotova – imajući u vidu njihov koncept, strukturu, ispoljeni artizam i, nesumnjivo, veoma moderan senzibilitet – studijske video-spotove smatraju prototipskim; u najmanju ruku zato što evolutivno prethode onima nastalim u eksterijerima, u takozvanim ambijentima. Studijski spotovi, međutim, bilo usled nedostatka mašte ili usled siromaštva tehničke opreme, ili, najzad, usled nedovoljnih finansijskih sredstava ulaganih u njihovu izradu, brzo su ispoljili znatne slabosti koje su neposredno uticale na njihovu ukupnu vizuelnu ekspresiju. To je, po svemu sudeći, bio razlog da se izlaz potraži u atraktivnim prirodnim ambijentima, uz pomoć egzotičnih pejzaža i impresivnih ljudskih artefakata. Spotovi nastali van studija, zahvaljujući pitoresknosti bilo urbanih bilo egzotičnih ambijenata, začas su stekli osetnu prednost nad bleđim studijskim realizacijama. Danas, međutim, te stoletne džungle, ti prastari hramovi, te trojske belopeščane

¹ Zanimljivo je i, pri tom, indikativno da upravo te video-standarde počinjemo da srećemo u filmu i pozorištu na čijoj „bazi” su ti standardi svojevremeno i nastajali!

Predstava *Double and Paradise* bečkog teatra „Serapion” to izvrsno, gotovo neponovljivo demonstrira; s druge strane, prepoznatljiviji video-senzibilitet filma *Glad /The Hunger/* nedvosmisleno ukazuje na činjenicu da je reditelj tog ostvarenja, Toni Skot /Tony Scott/ karijeru započeo upravo kao reditelj video-spotova. Opštem utisku znatno doprinosi i Dejvid Bouvi /David Bowie/, jedna od najvećih zvezda rok-kulture, ovde u glavnoj muškoj roli.

obale – korišćene, ipak, kao puki ambijentalni ukras izgubili su podosta od svog sjaja, i prevaga koju su eksterijerni spotovi u jednom trenutku bili stekli nad studijskim poništena je; sada je, već, zaista posve irelevantno gde je neki spot načinjen. Tome je, nesumnjivo, doprinela još jedna okolnost: studijski su spotovi, naime, u međuvremenu postali znatno rafinovaniji, atraktivniji i maštovitiji – zahvaljujući, s jedne strane, većem kreativnom angažmanu i, a druge, većim materijalnim sredstvima koja su se koristila bilo za nabavku sofisticiranije opreme, bilo za izgradnju funkcionalnijih studijskih dekora, bilo za, najzad, češće angažovanje talentovanih ili sposobnijih autora (reditelja, scenografa, kostimografa, snimatelja, montažera, trik-majstora).

Čini se, dakle, da klatno ponovo počinje da naginje ka studijskim spotovima, budući da, posle svega, rad u studiju ispoljava niz nepobitnih prednosti. Pre svega, može se koristiti složena tehnika koju bi bilo gotovo nemoguće transportovati u otvorene ambijente. Nepredvidljive smetnje smanjivale su se do minimuma; osvetljenje i pirotehnika zavisili su od strogo kontrolisanih studijskih, a ne nekontrolisanih, ili slabije kontrolisanih vanstudijskih okolnosti. Najzad, moglo se u potpunosti, čak i u izboru ambijenata /odnosno dekora/, prepuštati mašti na volju. U tom trenutku – povratka iz eksterijera u studije – uočavamo i jedan zanimljiv paradoks: studijski spotovi ispoljavaju težnju da što više sliče spotovima snimljenim u prirodnim, naglašeno egzotičnim ambijentima. Naravno, ni to nije moglo dugo trajati – potreba za novim atrakcijama, za još nevidenim ambijentima, često na granici fantastike, sa sve savršenijom stilizacijom, odvela je autore novijih studijskih spotova u niz krajnosti: oni slikaju nepostojeće, neprepoznatljivo ili tek nagovešteno, nadrealno, onirično. Koriste se sva moguća sredstva da se to potencira – da se, iako je u pitanju studio, stvori utisak neodređenosti granica prostora,² neobičnih perspektiva i sveukupne, gotovo fatazmagorične atmosfere. U svemu tome – pored reditelja i trik-

² Ili, naravno, nasuprot tome, ukoliko to „tema” spota iziskuje, gotovo zagušljive skučenosti prostora.

-majstora - dominantna je i mašta scenografa: dajući objektima u kojima se snimaju studijski spotovi najmaštovitije oblike, služe i se geometrizovanim ili slobodnim formama, asocirajući na građevinske komplekse ili enterijere svih mogućih tradicionalnih kultura /zapadnjačkih, orijentalnih, davno iščezlih i tako dalje/, scenografi su stvorili *fizičku* podlogu za najneobuzdanije uzlete stvaralačke mašte drugih autora - učesnika u realizaciji spota.

Osvetljenje je, pored scenografije, drugi važan aspekt video-spota, neposredno vezan za pojam video-senzibiliteta. Osvetljenje koje se koristi u standardnim televizijskim emisijama nastoji, što je više moguće, da „zamaskira“ prirodnu nesavršenost televizijske slike i da snimljeni prostor učini što uverljivijim tako što će ga učiniti sličnijim, bližim stvarnosti. U pitanju je, očigledno, postupak „konvencionalnog“ osvetljenja, ako ga tako možemo nazvati. Video-spotovi imaju, međutim, sasvim suprotno polazište: osvetljenje u video-spotovima u službi je, u priličnoj meri, stvaranja utiska nestvarnosti: time se dobija iluzija vanvremenosti i vanprostornosti svega što se u okviru jednog video-spota „dešava“. Osvetljenje u video-spotovima, dakle, po pravilu teži da težište vizuelne karakterizacije pomeri na neko stanje izvan realnosti, kao da nastoji da izrazi pravilo: ne utisak fizičke prisutnosti, već utisak neke vrste astralne projekcije. Ne samo ljudsko lice (vokalnog soliste, na primer) već i bilo koji prirodni ili veštački objekat u izvesnom kadru može delovati - i deluje - na hiljadu različitih načina, ali gotovo *nikada* onako kako on u stvarnosti, pod dnevnim svetlom izgleda, podrazumevajući tu i konvencionalno osvetljenje.

Slaganje i razlaganje svetlo-tamnih površina, kontrasti ne-čvrstih, rasplinutih volumena, igra svetlosti i senki, uglovi snimanja nepriličnih ljudskom oku - sve to i likove i ambijente smešta u jednu posebnu, samo njima svojstvenu stvarnost. I upravo to neodoljivo podseća na ekspresionizam - koji, posebno upotrebom osvetljenja, video-spotovi na nov, modernom senzibilitetu bliži način, nesumnjivo oživljavaju. Ima se, pri tom, u vidu pre svega ekspresionizam u ranom nemačkom filmu; u pitanju je, verovatno, veza uspostavljena posrednim

putem (na primer, preko američkog detektivskog filma tridesetih i četrdesetih godina): ali, u svakom slučaju, jedna veza vredna daljeg, pažljivijeg ispitivanja.

Ukoliko se još imaju u vidu klasična umetnička fotografija i avangardno pozorište dvadesetih godina, biće znato vidljivije da ni scenografija ni osvetljenje u modernim video-spotovima baš i ne predstavljaju revolucionarnu pojavu. U izvesnom smislu, ono što ih ne retko obeležava jeste do ekstrema dovedena vizuelna stilizacija, gotovo larpurlartistička u svojoj fakturi i u svojoj nameni (ukoliko, naravno, zapostavimo činjenicu da ipak, u konačnoj instanci, služi promociji određene muzičke numere). Međutim, bez obzira na to, u pojedinim slučajevima video-spotovi zaista predstavljaju prava mala remek-dela – što, u najmanju ruku, znači da u sebi sadrže mogućnosti za istinsku umetničku transpoziciju. O tome svedoči i činjenica da i stvaraoци osvedočeni na drugim područjima umetničkog stvaranja vide u video-spotu legitimno i obećavajuće sredstvo stvaralačkog izražavanja (autor *Opsesije, Keri, Obučene da ubije, Skarfejsa* – Brajan de Palma, na primer)

Treći značajan aspekt video-spota je kostimografija. Socio-psihološka i estetska motivacija kostima – ili, uopšte, odeće koju protagonisti stavljaju na sebe – u tesnoj je vezi sa „imidžom” koji svaki pojedinac nastoji da o sebi izgradi: stoga i postoji gotovo nepregledan broj varijeteta. U svakom slučaju, u sadejstvu sa scenografijom, osvetljenjem i, naravno, šminkom, kostimografija konačno uobličava *dizajn* video-spota, dovodeći ga na nivo idiomatskog izraza jednog posebnog kulturnog obrasca.

Ono što, međutim, svemu tome – svim pojedinačnim elementima spota objedinjenim u skladnu celinu – konačno daje život i definitivan oblik jeste montaža.

Nikada, verovatno, još od vremena klasičnog nemog filma, montaža nije imala do te mere važnu ulogu u jednoj umetničkoj praksi kao u slučaju video-spotova. U stvaranju video-spotova oživljene su, pošto su ponovo pronađene, neke od korenitih postavki montažne teorije filma. S druge strane, pošto se u ovom slučaju radi o simbiozi zvuka i slike, pored korišćenja montažnih principa utemeljenih u nemom filmu u

značajnoj meri je bilo dragoceno i iskustvo animiranog filma – naročito u pogledu precizne sinhronizacije zvučnog i vizuelnog elementa. U svakom slučaju, tek je montaža ono što čini da izvestan video-spot stekne konačnu izražajnost: u pogledu globalne ekspresije, kao i u pogledu posebnih, individualnih svojstava. Slučajnom posetiocu studija u kojem se radi na izvesnom video-spotu to namah postaje jasno: proces rada na pojedinim elementima deluje krajnje statično, uz brojna ponavljanja, i nadasve, neinspirativno. To se, naravno, ne odnosi samo na vizuelnu već i na zvučnu dimenziju spota: utisak je da se nešto *pravi*, a ne *stvara*. Slikar stvara, a ne pravi sliku: kompozitor takode stvara, a ne pravi kompoziciju. Međutim, rok-muzičar, naročito danas, u eri elektronskih instrumenata, više pravi nego što stvara svoju muziku; isti je slučaj i sa autorima video-spotova. Objašnjenje je jednostavno: radi se o stvaralačkom činu uslovljenom tehničkim instrumentima gde stvaralački čin dolazi *a posteriori*. Kod video-spotova je to montaža: kod snimanja savremene rok-muzike to je konačni remiks usnimljenih linija.

Video-spotovi se po pravilu snimaju polako i natenane. Pevač i grupa snimaju se onoliko puta koliko se to smatra potrebnim, uz često menjanje uglova kamere i osvetljenja, sa kojima se često spontano eksperimentiše na licu mesta. Snima se, takodje, i odredjen broj nemih kadrova u kojima se prikazuju protagonist/protagonisti u trenucima kada nisu neposredno zauzeti kopiranjem (sviračkim pokretima, pokretanjem usana) onoga što se dešava na zvučnoj traci, plej-beku. Osim toga, u tim kadrovima obuhvata se često detaljnije okolni, radni, studijski ambijent. Međutim, šta god da je posredi, za fakturu kako nemih tako i ostalih kadrova uvek je odlučujuća živost, fleksibilnost kamere – obilato se koriste svi hitri zumovi, farovi, švenkovi, ponekad efektna snimanja iz ruke, „riblje oko“, promene u dužini kadrova. Bez obzira na kasniji montažni postupak već se u ovom, „pripremnom“ stadiju obezbedjuje dinamična, ponekad fizički gotovo nepodnošljiva frenetičnost slike i prizora; uz zvuk koji, po pravilu, dostiže više desetina decibela, gledalac/slušalac je naprosto izložen koncentrisanoj agresiji slike i zvuka

koja konačno porobljava sva njegova čula. Nikada se, čini se, neće moći dovoljno istaći činjenica da u svemu tome izuzetan značaj ima milimetarska, gotovo nadljudska preciznost egzekucije – što je, upravo, bitan element inferiornosti kada su u pitanju video-spotovi domaće produkcije.

Najzad, u daljem toku rada na video-spotu montažni sto se javlja u vidu svojevršne „prokrustovske postelje”.

Materijal koji do njega dopire zaista se nemilosrdno reže, odabiraju se najbolji delovi, uz dodavanje raznih ulepšavajućih elemenata – od skoro obaveznog filtriranja, zamagljivanja slike, do eventualnih *speed /slow/ stop motion* efekata i sineramatičnosti slike.

Brzina redjanja kadrova je zaista velika, s tim što, naravno, nikako ne sme biti neuhvatljiva: mnogi spotovi često gube na efektu upravo zbog fizičkih nemogućnosti ljudskog oka da registruje, i mozga da apsorbuje svu količinu šarolikih podataka kojima su bombardovani.

Kao što je već bilo rečeno, jedna od bitnih pretpostavki uspešnosti nekog spota jeste *timing*: svi elementi moraju, montažno i dinamički, biti medjusobno savršeno uskladjeni. Kinetika spotova može biti veoma naglašena, čak burna; ali neosporno je da, pri tom, u dinamičkom tkivu spota postoje cezure – dinamički tok povremeno mora biti presecan sporijim pasażima.

Njihova adekvatna uravnoteženost dovešće, konačno, do „naknadnih razrešenja”, i u globalnoj, harmoničnoj pulsaciji spot će se ovaplotiti u istinski efektan vizuelno –auditivan panoptikum.

Time, sada, dotičemo još jednu važnu dimenziju spota oko koje se, danas, možda najoštrije lome koplja: njegovu dramaturgiju. Zastupnici jedne struje tvrde, naime, da je u vremenskom periodu od četiri minuta, uz sve efekte, dinamiku i neophodnu spektakularnost apsolutno nemoguće ispričati bilo kakvu celovitu i jasnu „priču”. Po tom stanovištu, bilo kakva iole složenija dramaturgija postaje dodatno opterećenje koje video-spot, imajući u vidu prirodni imperativ dinamičnosti i fluidnosti, ne može i ne treba da podnese, budući da se time izlaže opasnosti da izgubi na autentičnosti i snazi izraza. S druge strane, zastupnici suprotnog gledišta izriču tvrdnju da video-spot, ukoliko zaista pretenduje na status istinski modernog, legitimnog vida vizuelne

naracije i, isto tako, ukoliko želi da izraste u nešto više od pomodnog, a samim tim i prolaznog elektronskog egzibicionizma, mora težiti da izgradi razaznatljivu i kredibilnu narativno-dramsku shemu. Ukažući da vizuelna retoričnost bez podloge vodi u prezasićenost, te time negira samu sebe i, posredno, smisao i domete spota, zastupnici ovog potonjeg gledišta dodaju, još, da se u inače često zapostavljenim mogućnostima, pa i literarno-poetskim vrednostima konkretnih tekstova pesama, krije autentična osnova i složenijih fabulacija. Ovakva razmišljanja su, u suštini, samo odjek onoga što se događa u stvarnosti, budući da su i sami tvorci video-spotova svrstani uz jednu od dveju navedenih struja. Stvari se, međutim dodatno komplikuju činjenicom da se medij video-spotova razvija gotovo neverovatnom brzinom: ono što se događalo pre samo jedne decenije čini se danas kao duboka, duboka prošlost. U poredjenju sa razvijenijim, sofisticiranijim, brižljivo programiranim i još brižljivije realizovanim spotovima koji su nastali u protekle, recimo, dve sezone, spotovi koji su stvarani krajem sedamdesetih godina čine se, zaista, beznadežno zastarelim. Naravno, ne samo u pogledu inferiornih tehničkih svojstava, već u istoj meri i u pogledu stvaralačkog koncepta i stvaralačkog pristupa. U stvari, moguće je ustvrditi da se video-spotovi danas – na više ravni, od stvaralačke do komercijalne – mogu podeliti na dve osnovne grupe: na jednoj strani su spotovi kao i *ra* unapred *radatog* kreativnog *cilja*, a na drugoj spotovi koji od samog početka ni ne teže drugom do da budu tek puko *sredstvo* (mahom komercijalnog cilja).

Da ovo pobliže objasnimo. Istina je da spot, u osnovi, u svojoj primarnoj funkciji treba da posluži promociji – masovnom popularisanju neke muzičke numere. To je, po pravilu, i danas slučaj, naročito kada su u pitanju neke još neafirmisane rok-grupe koje upravo emitovanje spota, odnosno pojava u mediju treba da unapredi – da im, drugim rečima, u jednom širem medijskom kontekstu, stvori „imidž“. U pitanju su, u takvim slučajevima, prvenstveno „jednostavniji“, pa i „jeftiniji“ spotovi – nije uputno razbacivati se velikim novcem na grupe čija budućnost još nije izvesna. Iz istog razloga iz kojih nije uputna materijalna, manje se pažnje pridaje i

stvaralačkoj investiciji – malo ko je, naime, radeći spot za kakvu anonimnu grupu, bio spreman da rešava dubinska pitanja jednog novog, mladog i izazovnog medija.³ Na drugoj strani su spotovi koji su sami sebi umetnički cili – radi se prvenstveno o spotovima sa davno uvedenim, velikim zvezdama, kojima promocija nove numere putem spota nije ključna za dalji opstanak na muzičkoj sceni. Medjutim, ukoliko je spot – njima posvećen, i sa njima u glavnoj ulozi – umetničko ostvarenje *per se*, utisak koji on ostavlja neminovno se, iako posredno, i za njih vezuje, kruneći ih novim prestižom. Do koje je mere ova konstatacija tačna pokazuje primer spota *Dva tabora* (Two tribes) grupe „Frankie goes to Hollywood”, gde su se autori mogli slobodno posvetiti ostvarivanju izvesnih svojih težnji i realizovati spot kao umetničko delo samo po sebi. Čak je u ovom konkretnom primeru indikativno da članovi grupe nisu u prvom planu kako, konkretno, slike, tako i fabule.

Srećemo, medjutim, i potpuno suprotne primere – kao u slučaju *Plesa na ulici* (Dancing In The Street) sa Dejvidom Bouvijem i Mikom Džegerom gde hotimično, forsirano vizuelno „siromaštvo” spota zapravo u još većoj meri ističe šarm i briljantnost dveju velikih zvezda. Može se činiti da je ovaj konkretan spot realizovan uz potpuno odsustvo stvaralačkog bria; medjutim, inteligencija autora jasno je uočila da bi sudar dveju energija – stvaralačke energije tvorca i stvaralačke energije protagonista spota – verovatno rezultirao međusobnim potiranjem i samim tim doveo do implozije spota.

Nezavisno, medjutim, od malopredjašnje globalne podele na spot–cilj i spot–sredstvo, postoji još jedna, čini se, dublja i značajnija organska podela. Radi se, razumljivo, o njihovom unutrašnjem ustrojstvu, njihovoj „dramaturgiji”. Jer, jasno je, bez obzira na to koliko

³ Mada se to može pokazati i kao pogrešan stav: postoji niz slučajeva – u filmu na primer – gde su u takozvanim B produkcijama, produkcijama „malih budžeta” – stvaraoci videli sjajne mogućnosti da provere neke svoje ideje i rešenja, da bi ih kasnije primenili kod skupljih, prvorazrednih projekata.

slični ili različiti bili, s obzirom na prostor (eksterijer, enterijer) u kome nastaju, na pesmu (u tekstualnom ili muzičkom smislu), na interpretatore, kostime i tako dalje, osnovna granična linija koja ih definitivno deli ostaje u domenu strukture. Suštinski gledano, video-spot je ili asocijativne ili narativne strukture – razume se, uz medjuprostore prigušenijih, manje izdiferenciranih tonova.

Spotovi predominantne asocijativne strukture u većini slučajeva čine spoj nevezanih, ili tek labavo vezanih prizora koji najčešće imaju tek daleku medjusobnu srodnost u pogledu inspiracije. Prizori su organizovani prema slobodnom nahodjenju autora, uz delimičan ili nikakav oslonac u polaznoj sugestiji teksta pesme. U vreme izlaska video-spota iz studija u eksterijer asocijativni tip spota dobio je naglu prevagu nad narativnim, pa je u tom pogledu neophodno, kao ilustraciju, navesti sada već legendarne spotove grupe „Duran Duran” i to za pesme *Odloži molitvu do sledećeg jutra* (Save a Prayer Till the Morning After) i *Gladan poput vuka* (Hungry Like a Wolf). Krajnje labava, gotovo nepostojeća dramaturška nit još je više naglasila njihovu asocijativnu strukturu – gde živa bića i mrtvi predmeti imaju istu ilustrativnu funkciju; gde nerealni prizori i vizuelne asocijacije postaju same sebi cilj i imaju istu simboličku dimenziju; i gde slobodne asocijacije dobijaju primaran značaj. Osnovna slabost asocijativnog spota sastoji se, međutim, u njegovoj izraženoj težnji ka dopadljivosti „na prvi pogled”. Osim toga oni usled strukture apsolutne slobode lako postaju plen imitatora – što se, konkretno, dogodilo sa pomenuta dva spota grupe „Duran Duran”, dovodeći njihov primarni impuls do nivoa najopštije banalnosti. Na izvestan način je moguće – kako u kreativnom, tako i u psiho-sociološkom smislu – povući paralelu između asocijativnog spota i pojedinih aspekata apstraktne umetnosti: sudbina i jednog i drugog bila je, čini se, identična – asocijativni spot je sve više ustupao mesto narativnom, baš kao što su se i pojedini vidovi apstraktne umetnosti povlačili u korist „nove figuracije”. S jedne strane sve dublje zaglubljavaње u puki artizam i голу ekshibiciju, a s druge sve veći broj nemaštovitih imitatora koji svom težinom velikih brojeva pritiskuju

publiku, dovelo je do presušivanja istinski ubedljive podloge spota. Nadahnuće se, naravno, nije bilo sasvim iscrplo: u stvari i dalje su se javljali spotovi sa stvaralačkim nervom i ujedno lako prepoznatljivom težnjom da se materija kreativno uobliči, da se ostvari nešto zaista novo i uzbuđljivo. Većina toga se, na nesreću, gubila pod pravom provalom oblaka razuzdane gomile podražavalaca. Bez obzira, dakle, na svu silu najnemogućijih efekata, na izvanrednu fotografiju, kostime i scenografiju, spotovi su ostajali površni i prazni, teturajući se na nivou jalove dekorativnosti. Imperativ neke ozbiljne promene, dakle, kao da je lebdeo u vazduhu. I napokon, klatno je počelo lagano, ali neumoljivo da se pomera u pravcu narativnog spota. Spotovima je bilo neophodno vratiti specifičnu težinu kako bi u tom kritičnom trenutku uopšte opstali. Narativnost kao globalni pristup i znatno stroža kontrola asocijativnih elemenata koji *neposredno proističu iz „fabule”* pronadjene u izvornom tekstu pesme, ponudjeni su kao rešenje uz, razume se, dalje ali funkcionalno razvijanje vizuelnih elemenata.

Čak i u vreme smisaone, pa i ambijentalne nepodudarnosti izmedju teksta pesme i vizuelne asocijativnosti spota ostajalo je dovoljno prostora za njihovu emocionalno-čulnu identifikaciju. Sada, sa ozbiljnom prevagom narativnosti, sve se više ispostavljalo da bi tvrdo, strogo vezivanje vizuelnog sadržaja spota i teksta pesme praktično čitav stvaralački napor svelo na mehaničko ilustrovanje tekstualne sadržine pesme. Dakle, iskustvo je veoma brzo pokazalo da, koliko god poguban bio asocijativan kaos, isto toliko poguban može biti i narativan stereotip (red-po-red vizuelizacije teksta). Najdomišljatiji – ili najinteligentniji – medju autorima spotova uputili su se srednjom linijom, u traganju za poželjnom ravnotežom koja se, ipak, ne bi neminovno morala na i tačno na sredini i medu dva ekstrema. Brojni individualni stilovi, naravno, mogućni su u tim širim okvirima, uz veoma slobodno dejstvo stvaralačke imaginacije; ipak, iskustveni zbir pokazuje da je predominantan pristup u kojem se slike, uz dovoljno medjusobne smisaone čvrstine, slobodno nižu povremeno „hvatajući” odlomke izgovorenog teksta, čak ga i doslovno precrtavajući ili uz pomoć simboličkog

nagoveštaja indukujući – mada gotovo nikad potpuno sinhronizovano.⁴

Varijante odnosa između tekstualnog i vizuelnog u spotu, naravno, uvek ostaju brojne. Retko se, gotovo izuzetno, događa da se između njih uspostavi potpuna, apsolutna ravnoteža – po pravilu se dešava da u datom trenutku, ili čak u čitavom spotu, jedno ili drugo prevagne dajući boju i aromu čitavom spotu. Pri tom se daje uočiti još jedna, karakteristična ravnomernost, gotovo zakonitost: spotovi čvršće vizuelne priče po pravilu za podlogu imaju tekstove manje literarne vrednosti, dramske izražajnosti i poetske snage – i obrnuto: tekstovi koji osvajaju pesničkim virtuozičitetom i dramskim briom obično imaju krajnje bledu, nesadržajnu vizuelnu transpoziciju. Klasičan primer u prvom slučaju je video-spot *Reci, reci, reci* (Say Say Say) Majkla Džeksona i Pola Mekartnija, gde literarno precizno uobličena priča – jedan od primera malog remek-dela u tom smislu – ni u najmanjoj pojedinosti ne stoji u vezi sa prilično anemičnim, banalnim i „jeftinim” tekstom pesme, čiji je milje čak u oštroj hronološkoj suprotnosti sa miljeom vizuelne priče.

Suočavamo se, ovim, očigledno, sa još jednom podvrstom narativnog video-spota koja, međutim, sve više izrasta u poseban, reklo bi se samosvojan trend. Pošto se u jednom trenutku ispostavilo da u narativnom spotu nije neophodno čvrsto povezati tekst pesme sa vizuelnom pričom – ova potonja se, kao što smo već videli u spotu *Reci, reci, reci* počela sve više osamostaljivati. A mogao se očekivati brz proboj u tom pravcu. To je uskoro došlo do izražaja u spotu *Triler* (Thriller) Majkla Džeksona, u kome se vizuelna priča, uistinu polazeći od teksta, dalje razvija i modeluje istovremeno i osetno prevazilazeći uobičajeno i standardizovano realno vreme klasičnog spota. Na sličan način je oblikovan i spot grupe „Duran Duran” *Ponedeljak, mlad mesec* (New Moon on Monday):

⁴ Najčešće vizuelna konkretizacija izvesne tekstualne naznake dolazi *a posteriori*; to je upravo ono što smo nazvali fenomenom „naknadnog razrešenja”.

priča je već sasvim uobličena i, u izvesnom smislu, osnovni tekst pesme više joj nije neophodan, budući da se na njemu ni ne zasniva. Nema, apsolutno, nikakve ironije u ideji da su u svojoj najnovijoj evoluciji video-spotovi došli do faze u kojoj vizuelna priča može samostalno egzistirati, biti autentičan proizvod stvaralačke imaginacije čak i kada bi se uklonilo, odnosno supstituisalo, ono što ga je prvobitno nadahnulo – izvorni tekst ili izvorna muzička namera. To, uostalom, potvrđuje i činjenica da su učestali spotovi koji se transformišu u kraće *igrane* filmove u kojima prvobitni materijal spota ostaje kao pokretački nukleus. Bez obzira, međutim, kakva će biti sudbina ovog trenda, čini se mogućim već sada ustvrditi da se radi o orijentaciji koja se, već u bliskoj budućnosti, može pokazati plodonosnom. To je po svoj prilici bio logičan, ako ne i iznuđen put: narativnost je, zbog veće slojevitosti radnje i potrebe za njenim metodičnim i dramski utemeljenim razvojem, jednostavno zahtevala produženje realnog vremena trajanja spota. Pogledajmo to, za trenutak, izbliza: većina maločas navedenih spotova ima duži ili kraći uvod u priču, eventualno utemeljen na dijalozima protagonista (najčešće upravo pevača), ili se jednostavno posvećuje slikanju atmosfere i pripremi zapleta. Posle toga redovno započinje data muzička numera kroz koju se radnja nastavlja. S obzirom na činjenicu da smo u „prologu” do izvesne mere već bili upoznati sa konkretnom idejom ili njenim nagoveštajem, zahvaljujući tome sada uglavnom lakše pratimo nastavak radnje i lakše podnosimo „rezove”, zamagljivanja i „naknadna razrešenja”. Do konačnog raspleta dolazi se ili završetkom muzičke numere, ili svojevrsnim „epilogom”, najčešće ponovo govornim (Thriller, Blue Jean). Valja pomenuti da su ključni nosioci suštinskog u vizuelnoj priči spota upravo govorni delovi, dok muzičkim sekvencama biva ostavljena gotovo sporadična uloga: one, recimo, sve više podsećaju na odavno etablirane muzičke, pevačke ili igračke fragmente iz mjuziklâ (*Pevajmo na kiši* ili *Čarobnjak iz Oza* u obe svoje varijante). To, takode, po svoj prilici, nije slučajno, jer je iskustvo pokazalo da upravo ta muzička jezgra, zbog kojih su se spotovi nekada isključivo i radili, nisu dovoljno sugestivna u

pogledu svog narativnog potencijala – kao što ni pevačko–plesne sekvence u mjuziklima ne pretenduju da budu od suštinskog značaja za radnju dugometražnog filma u celini.

Znači li to da su video–spotovi, u suštini, jedan manje ili više neuspešan pokušaj da se muzikom govori jasno i pregledno? Znači li to, takođe, da se muzika u celini vraća svom praiskonskom mestu koje zauzima još od *Džez–pevača* (The Jazz Singer) ili, već pomenutog *Čarobnjaka iz Oza*? Ili, još dalje, da li se vraćamo na podvojenost arije i rečitativa u jednom takođe zvučno–vizuelnom mediju kakav je bila opera osamnaestog veka? Može li se, konačno, muzikom bilo šta govoriti?

Očigledno je, bar što se video–spotova tiče, da se za sada moramo zadovoljiti njihovim učinkom u pogledu neospornog uticaja tog toliko već pominjanog, a ovde, nadamo se, i pobliže osvetljenog „video–senzibiliteta” na ostale vidove vizuelne naracije, prevashodno film i pozorište; dakle, na čisto tehničko–vizuelne aspekte koje su za sobom ostavili i koje će, bez sumnje, ostavljati i dalje, kao i sve novije i više standarde u domenu slikanja i registrovanja živog pokreta. U tom smislu video–medij se ispostavlja kao zahvalno, značajno i potencijalno plodonosno istraživačko polje.

Glavni problem kao da je, međutim, ostao nerešen: kako „uslikati” muziku a da ona pri tom ne izgubi na vlastitom identitetu i da još, koliko god je moguće, i dalje bude u skladu sa našom unutrašnjom vizuelizacijom; dalje, kako spojiti muziku sa naracijom a da ona pri tom ne bude podređen, „dekorativni” element. Izgleda, po svemu sudeći, da su i muzika, i slika i govor sami sebi dovoljni za potpuno, samostalno postojanje. Tako će po svoj prilici i biti, dok se u nekom hipotetičnom budućem trenutku ne pojavi neko potpuno novo, ubedljivo razrešenje ove dileme.

I još nešto, kao polupitanje, polutvrdnja: neće li to, možda, biti delo ne čovečjeg, već kompjuterskog uma?

Jasmina Zec

ZAČUDNOST VIŠEMEDIJSKIH DELA

Razgovor sa kompozitorom, piscem i slikarom Vladanom Radovanovićem

GLAS IZ ZVUČNIKA

*Vi me čujete.
Glas je u vama.*

Jasmina Zec: *Vi ste kompozitor, esejist, književnik, slikar – jedan od prvih naših umetnika koji je počeo da se bavi polimedijalnim istraživanjima. Da li te različite aktivnosti ugrožavaju jedinstvo stvaralačke ličnosti?*

Vladan Radovanović: Uvek mi se činilo da su tragovi moga istraživanja i stvaranja toliko raznorodni kao da ih ostavlja nekoliko ličnosti. Sa udaljenosti veće od one koja je mogućna u okviru istog subjekta, neke razlike verovatno iščekavaju. Ipak, moje stvaralaštvo je u suštini heteronomno. Ne samo iz perspektive individualne istorije umetničke aktivnosti, nego i ako se posmatra u jednom momentu. Ta raznovrsnost umetničkih pristupa u jednom trenutku nije namera već posledica različitih i istovremenih interesovanja, opredeljenja za različite principe, a takođe i odluke o ispitivanju mogućnosti umetnosti i ne-umetnosti.

*Glas dolazi do vaših ušiju.
Vaše slušanje dolazi ka glasu.*

J. Z.: *Ako bismo sve Vaše dosadašnje višemedijske projekte omedili Vašim ranim radovima nastalim između 1953. i 1958. godine, i novijim ostvarenjima – Varijacijama za TV i radiofonskim*

muzičko-poetskim delom Malo večno jezero (koje je prošle godine nagrađeno na festivalu „Prix Italia”) – primetili bismo nekoliko razvojnih linija: vokovizuelno, taktilno, verbo-gestuelno, polimedij, elektroakustička muzika, metaistička umetnost... Ima li u načinu Vašeg istraživanja nečeg jedinstvenog?

V. R.: Sve te različite stvari ja činim na svoj način koji kao sopstven i ne osećam jer sam s njim poistovećen. Odnos prema svome načinu kao objektu mogu da uspostavam tek kada se on dezaktuelizuje, kada postane moj „zmijin svlak”. Šta je jedinstveno (ili zajedničko) za razne višemedijske vidove koje razvijam, jednako je teško izraziti kao što je teško pokazati šta je u umetničkim delima umetničko. Ono se neprekidno određuje, verbalizuje, ali ništa od svega iskazanog ne obezbeđuje umetničko. Začudnost je jedna od odlika mog načina tretiranja višemedijskog, ali sigurno nije odlika samog mog načina. Po čemu se ta čudnost razlikuje od drugih? Recimo da je ona srodna „logici” mojih snova i izuzetnih doživljaja sopstva i jastva. Međutim, taj vid začudnog prepoznavao sam i kod Simije, Blejka, Votjea i drugih međusobno veoma različitih stvaralaca. Što začudnost budem dalje konkretizovao, doći ću do mojih određenih pojedinačnih radova. I nije samo jedno svojstvo posredi, već više njih i njihovi specifični odnosi. U tom uopštenom smislu mogao bih još navesti da su višemedijske delatnosti pre sinteza medija nego sinteza umetnosti. Višemedijske tvorevine ne pripadaju jednom mediju već leže između dva ili više, te su u tom smislu i intermedijske. Semantičkom delu višemedijskih.

istraživanja zajednička je funkcionalnost elemenata, komplementarnost „prevodljive vrednosti” zasnovane bilo na „privatnoj” sinesteziji ili na nekoj opštijeg važenja, sudelovanje ideje i osećanja kao gradivnih elemenata za ostvarivanje formalnog uz višestruko uzajamno nadilaženje konceptualnog i formalnog, potenciranje prirode medija, precizna korelacija raznomedijskih jedinica, eliptičnost, intenzivna relacija prema sopstvenom biću i kosmosu a slabija prema drugim ljudima, posebno sa društvenog aspekta...

Glas nastaje pre nego što ga čujete.

Glas potraje i pošto ga čujete.

J. Z.: *Vratimo se Vašim ranim ostvarenjima koja imaju višemedijske karakteristike. Prvi kaligram – ako mogu tako da nazovem Vaš uobličeni tekst iz 1954. godine – obeležava početak rada u domenu onoga što ste nazvali reč-lik-zvuk, a kasnije vokovizuelno. Ovom semantičkom višemedijskom „stilu” pripada i Pustolina. Da li sada zatvarate krug koji ste začeli Pustolinom i drugim ranim radovima toga stila?*

V. R.: Ni meni samom u početku nije bilo jasno šta je to što sam kasnije nazvao vokovizuelnim. Sada bih rekao da ono nije ni stil jedne umetnosti, ni pokret koji sam ja inicirao (već imamo dovoljno lažnih pokreta na čelu sa signalizmom). Vokovizuelno je moja teorijska interpretacija svih vizuelno-zvučno-značenjskih zbivanja koja počinju, valjda, još od Simije i Aristofana kao minorni izdanci poezije, da bi se u našem veku emancipovali kao radikalni pravci opet u poeziji, ili sa težnjom ka izlaženju van nje ali uz još uvek zadržano sećanje na nju u samom terminu (na primer, vizuelna poezija). Sva ta zbivanja interpretirana su kao samostalna ali veoma interaktivna višemedijska umetnost koja se postupno formirala i stremla ka sve većoj integraciji

omogućenoj razvojem audiovizuelnih medija. U okviru vokovizuelnog kao moje interpretacije ali ne i mog pronalaska, ja sam izgradio sopstvenu poetiku vokovizuelnog.

Ono što je *Pustolina* u našoj sredini otvorila u smislu vokovizuelnog istraživanja, još ne osećam iscrpenim da bih taj krug zatvorio. Neke forme vokovizuelnog se iscrpljuju – to je tačno – ali ta umetnost je toliko reagibilna na sve umetničke i vanumetničke pojave da neprekidno koristi svaki povod za dalji razvoj.

(Glasno) *Ako glasnije kažem da govorim glasno, onda je to tačno.*

(Tiho) *Ako glasnije kažem da govorim glasno, onda je to tačnije.*

J. Z.: *Koje ste smerove višemedijskih istraživanja zastupali u drugim Vašim ranijim i kasnijim radovima?*

V. R.: Dok su u vokovizuelnom važni odnosi vizuelnih, zvučnih i semantičkih elemenata (pri čemu upotreba reči ne prelazi u literarne tekstove, likovi nemaju slikarski značaj, pokreti u prostoru ne čine balet ili pantomimu, značenje se ne formira u fabulu), u taktilnoj umetnosti (makar se osporavalo da taktilno može biti umetnost) taktilno i gestuelno se udružuju na formalnoj osnovi, a semantika nije nužna sastavnica. Polimediji su moguće sinteze dva ili više medija koji odgovaraju posebnim dražima i precizno su korelisani (korelacije se obično naznačuju pomoću neke vrste „pariture”), pri čemu semantičnost nije obavezna, ali su medijski tokovi ostvareni u istom stilu i potiču iz istog stvaralačkog središta. Moje značenje polimedija nije identično ni sa mikstmedijem, ni sa multimedijem, a blisko je intermediju prema Koupovoj konotaciji. „Poli” u terminu „polimedij” ukazuje na veći stepen usklađenosti medija kao što u reči „polifonija”

označava usklađenost i zavisnost melodijskih linija.

J. Z.: *Pričinjavanja iz 1956. godine ne bismo mogli svrstati ni u vokovizuelno ni u polimedij. U njima se neka psihička stanja - nelagodnost zbog nemogućnosti da se nešto izrazi, sumnja u to što se trenutno stvara, samo stvaranje - pojavljuju kao elementi dela, ali ne na način na koji bi se uključili kao motivi u književno delo, već ispliću čudnu igru...*

V.R.: *Pričinjavanja su moje nemo proročanstvo o putu umetnosti. Ona, svakako, jesu polimedijska tvorevina - tu su tekst, crteži, dijagrami, akcije, zamišljene reakcije posmatrača, muzika - ali ne pripadaju nijednoj poznatoj formi. Ona su i monokomunikativno i polikomunikativno delo, i projekat nečega što treba izvršiti i nešto već ostvareno, i fluksus i konceptualan rad, budući da estetsko nije u njihovoj materijalizaciji nego je, ukoliko uopšte postoji (a smatram da estetsko postoji i u najortodoksnijim konceptualističkim „tautologijama“), u poimanju „nacrt“, ideje, koncepta, nečega između ideje i predstave...*

Sad je tačno neki trenutak.

Sad je tačno neki drugi trenutak od izgovorene reči „sad“.

Ne mogu tako brzo reći „sad“ da bude zaista sad.

J. Z.: *U njima se, kao izraz stvaralačke intencije, ili bolje, kao namere da se nešto maksimalno stvori, namere koja je učestvovala kao elemenat rada, pojavljuju citati Vaših Korala. Kristijan Volf je 1957. godine napisao trio koji se smatra začetkom minimalističke muzike. Vi ste iste godine u Koralima redukovali pojedine komponente muzičke strukture.: Da li možemo govoriti o minimalističkom postupku?*

V.R.: *Ako se Korali izolovano posmatraju, oni jesu rezultat ideje o redukciji. Namera*

je bila da se inovacija ne postigne dodavanjem i zamenom, nego baš oduzimanjem. Redukovani su: ritam, agogičke promene, višeglasje, harmonija, tembr, trajanje. Zadržani su samo visine i dvoglas. Redukcija nije radikalna, ali ona nije to ni kod minimalista, sa izuzetkom Lamont Jangovog *Trajajućeg tona* i Kejdžove *Sonate tišine*. Pošto je minimalizam kao termin kasnijeg datuma, a ja nisam znao za Kejdža i Volfa sve do 1961, ne bih taj redukcionizam nazvao minimalizmom.

J. Z.: *Da li su Vam bile dostupne informacije o ostvarenjima i tendencijama nastalim u isto vreme u drugim zemljama i srodnim sa drugim Vašim ranim projektima?*

V.R.: Do šezdesetih nikakve. Bez ikakvih publikacija, bez solidnog znanja ijednog stranog jezika, bez kontakta sa ljudima koji su tada možda znali šta se zbiva u svetu, bez pretpostavke da i u našoj kulturi postoje tekovine na koje se moglo osloniti, bar što se tiče vokovizuelnih istraživanja – ja sam otkrivao i pronalazio stvari iz početka. Nešto od toga, bar na razini ideje, bilo je ponavljanje već postojećeg (delimično vokovizuelno i taktilno), nešto istovremeno sa nastajućim (ideogrami i verbo-gestuelno kao deo vokovizuelnog i hepeninga), a nešto je nagoveštavalo predstojeće (*Pričinjavanja, Ležanje, Rad s telom kao predmetom*).

J. Z.: *Nagoveštaj predstojećeg delimično se ostvario u telesnoj i konceptualnoj umetnosti. Imam utisak da se u nekom od Novih projekata, pre svega u Glasu iz zvučnika, može prepoznati rad sa „vremenima i stepenima stvarnosti” koji je prisutan još u Pričinjavanjima.*

*Sad snimam.
Sad slušate.
Sad nije nijedno
od ta dva „sad“.*

*Tačno je da sad,
dok snimam, ne
slušate.
Sad to nije
tačno.*

*Ono što je sad
snimljeno rekao
sam u
naočarima.
Ono što je sad
snimljeno, rekao
sam bez
naočara.*

*Od prve
izgovorene reči
dogodile su se
neke promene u
ovoj prostoriji.
Od prve
izgovorene reči
dogodile su se
neke promene
van ove
prostorije.*

V.R.: Mogućnost fiksiranja verbalnog iskaza čini traku medijem sposobnim da ispituje i razmatra sam sebe, a banalna činjenica da se sled zvučnih događaja snimljenih u jednom vremenu može reprodukovati u drugom, omogućuje rad sa prividnim poremećajem vremena, ali i svedočenje o nečem što zvuk nije u stanju da posreduje, pri čemu to svedočanstvo može biti i dezinformacija.

J. Z.: *Izgleda da su Vaši veći i složeniji projekti i ostali u stanju projekata. Mislim na Taktizon-pokret-zvuk (1957), Polim 3 (1970), sa visećim svetlosno zvučnim objektima na čije bi promene uticali posmatrači svojim kretanjem...*

V.R.: Mnogi nisu nastali, nije bilo sredstava i uslova za njihovu realizaciju, a neki su nepovratno nestali.

J. Z.: *Mislite na prozirne slike koje su se istopile?*

V.R.: One su se bavile prozirnošću, vodom, ledom, pa kao da su predskazale svoju sudbinu.

J. Z.: *Kao jedan od prvih autora muzike za traku i čiste elektronske muzike, Vi se i danas bavite elektronskom muzikom. Mada je i sama interdisciplinarna po prirodi, ona ima ulogu jedne komponente u Vašem muzičko-dramsko-poetskom radiofonskom ostvarenju Malo večno jezero. Druga komponenta predstavlja dramtizaciju izbora sopstvenih snova koje ste beležili od 1953. godine. Kako su se te dve komponente uklopile zajedno, a i s obzirom na Vaše gledište o tome da muzika ništa ne izražava, da nije u stanju da prenese nikakvu diskurzivnu poruku?*

V.R.: Zaista smatram da tonska muzika ne može preneti nikakve diskurzivne sadržaje

na čijoj izvesnosti razumevanja značenja bi se zasnivala bit muzičkog dela. Tonska muzika ne prenosi neposredno nikakvu ni nedvosmislenu ni dvosmislenu poruku. Uvođenjem i muzičkim strukturiranjem zvukova sveta koji nas okružuje – već u ishodištu bremenitih značenjem – i samo zvučno delo se „osposobljava“ za potencijalno upućivanje na određena značenja, ali ni tada ta mogućnost ne mora postati bitna ako su ambijentalni zvukovi zadovoljavajuće muzički strukturisani. Značenje postaje važno tek ukoliko su to intencije samog dela, ali tada ono nije nikakav dodatak, već mora postojati jaka, što ne znači samo paralelna, veza sa zvukom, odnosno muzikom. U tom slučaju, i tonska muzika, dovedena u „polje“ značenja, značenja reči i ambijentalnih zvukova, kao da „dopušta“ i to predloženo značenje i daje mu iracionalnu dimenziju. S druge strane, ni muzika u *Jezeru* nije se smela svesti na prateću ulogu.

*Dok ovo govorim,
ja moram biti u
ovoj prostoriji.*

*Dok ovo govorim,
ja ne moram biti
u ovoj prostoriji.*

J. Z.: *Znači li to da ste težili nekoj idealnoj ravnoteži verbalno-semantičkog i muzičkog?*

V. R.: Težio jesam, ali dosegao nisam. Čini mi se da znam i zašto. Ta ravnoteža se ne može postići pomoću standardne studijske tehnike sa klasičnim sintetizerom.

Potrebna je veća spektralna integracija govora i muzike. Pored toga, služeći se sredstvima klasične tehnologije, da bi reč bila razumljiva, naporedni verbalni zvukovi se moraju dinamički podrediti čak i kada je to protiv prirode njihove strukture. A kada se reč već razume, značenje se, izgleda, nametne u prvi plan percepcije kad god govor i muzika teku naporedo.

J. Z.: *Muzici i govoru se u Vašem radu Varijacije za TV pridružuje i slika. Radeći za televiziju pristajete li na kompromise koji se manje nameću u realizovanju radiofonskih dela?*

V.R.: *Pristajem na ograničenja medija uopšte, sredstva naše televizije, posebno i na ograničenje koje proističe iz mog neznanja. Drugu vrstu kompromisa ne prihvatam, odnosno pre se opredeljujem za nerealizovanje projekta.*

J. Z.: *Varijacije su ipak realizovane, čak su kao jedina muzička emisija predstavljale Jugoslaviju na ovogodišnjem takmičenju „Prix Italia”. Muzika je tu nenametljiva, vizuelna strana je medijski iskorišćena ali bez raskoši koju srećemo u raznim vizuelizacijama rok muzike, sve je veoma funkcionalno.*

(Utišano) Glas je tiši ali smisao rečenog ostaje isti.

Utišavanje glasa može imati još i neki drugi smisao.

V.R.: *Varijacije nisu ni vizuelizacija ni muzikalizacija. Najčešće upotrebljavana vizuelizacija već i kao metod ne omogućuje ni veće stilsko jedinstvo i integrisanje raznomedijskih komponenti ni „dramaturgiju” slika i zvuka koji moraju nastajati kroz interakciju, a ne jednostavnim prilagođavanjem jednog medija gotovom izrazu u drugom mediju. U Varijacijama sam negovao taj nepopularni, teži, i po mom ubeđenju, pravi interaktivni ravnopravni odnos zvuka i slike. Interakcija komponenata ostvarena je onda kada one ne opstaju jedna bez druge. Pored podrazumevane promene slike i zvuka, mora se postići i promena odnosa između njih: ne samo paralelan, on mora biti i antiparalelan, komplementaran, „bočan”, kontradiktoran, kako u vizuelnim odnosima tako i u sledu.*

*Sve sam tiši, ali
to je samo na
snimku.*

*U stvari, i sad
govorim istom
jačinom kao na
početku.*

*U stvari, ovo
uopšte ne
govorim ja.*

*Ove reči se čuju,
to je tačno, ali
potom neće biti.
Ove reči se ne
čuju, to je tačno,
ali potom će biti.*

J. Z.: *Pročitala sam u jednom Vašem tekstu da „nešto postaje umetnost samim uvođenjem u kontekst umetnosti“.*

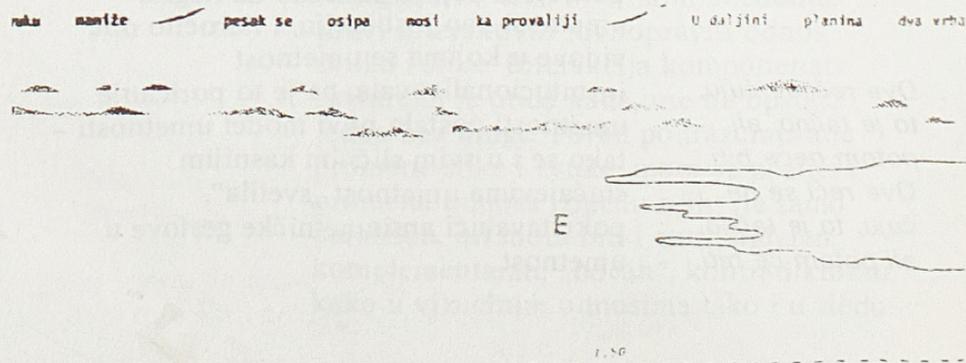
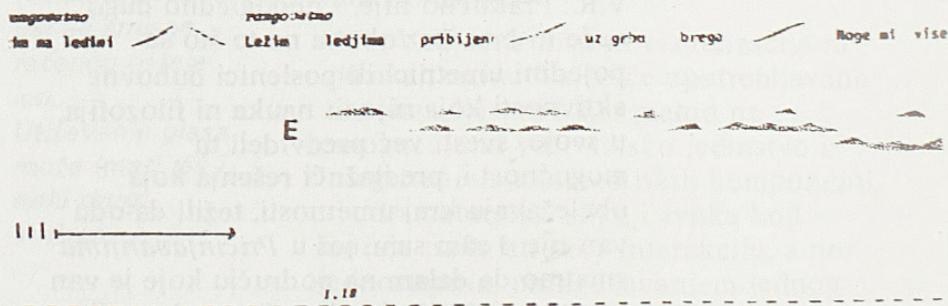
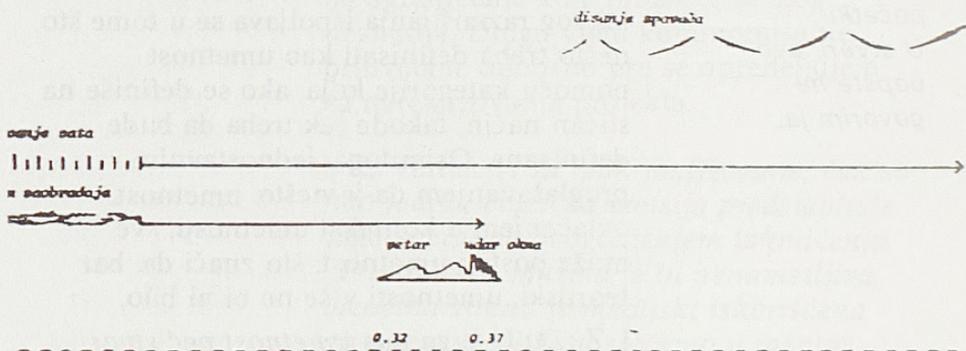
V.R.: To je samo rezime jednog shvatanja iz poetike konceptualne umetnosti iz kojeg sam, koliko se sećam, izvukao neke ne baš perspektivne posledice po umetnost. Pre svega, izvesna manjkavost takvog razmišljanja ispoljava se u tome što nešto treba definisati kao umetnost pomoću kategorije koja, ako se definiše na sličan način, takođe tek treba da bude definisana. Osim toga, jednostavnim proglašavanjem da je nešto umetnost, uvlačenjem u kontekst umetnosti, sve može postati umetnost, što znači da, bar teorijski, umetnosti više ne bi ni bilo.

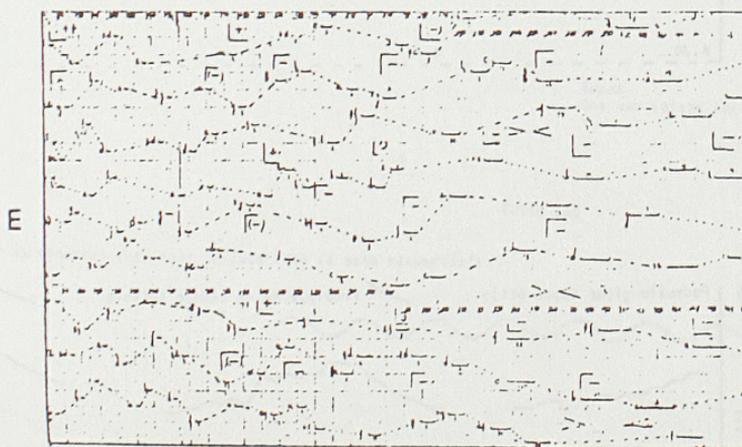
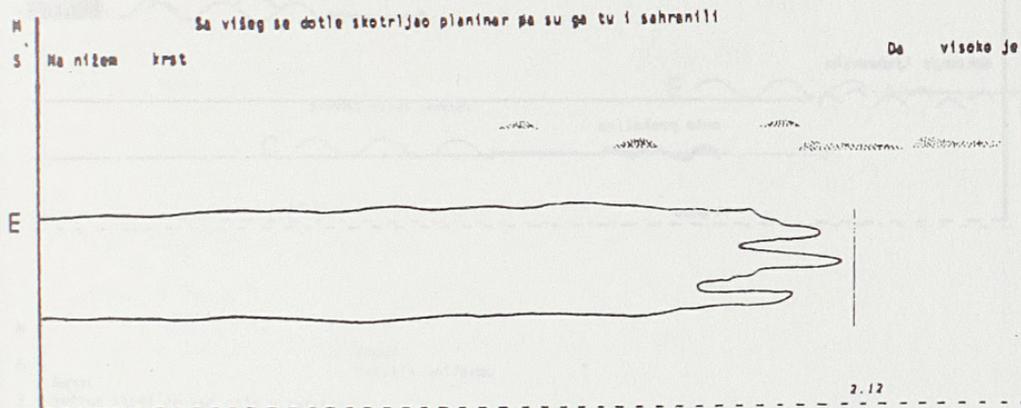
J. Z.: *Da li je za nas umetnost već stvar prošlosti?*

V.R.: Praktično nije, i nedogledno dugo neće ni biti. Bez obzira na to što su pojedini umetnici ili poslenici duhovne aktivnosti koja nije ni nauka ni filozofija, u svojoj svesti već predvideli tu mogućnost i, predlažući rešenja koja obeležavaju kraj umetnosti, težili da oduvan nje. I sâm sam, još u *Pričinjavanjima* smatrao da delam na području koje je van umetnosti. Međutim, kao što se dogodilo sa dadaizmom – prvim avangardnim pokretom koji je pokušao da negira umetnost kao instituciju, i naročito one vidove u kojima se umetnost institucionalizovala, pa je to poricanje umetnosti postalo novi model umetnosti – tako se i u svim sličnim kasnijim slučajevima umetnost „svetila“, pokrštavajući antiumentničke gestove u umetnost.

Vladan Radovanović
MALO VEČNO JEZERO

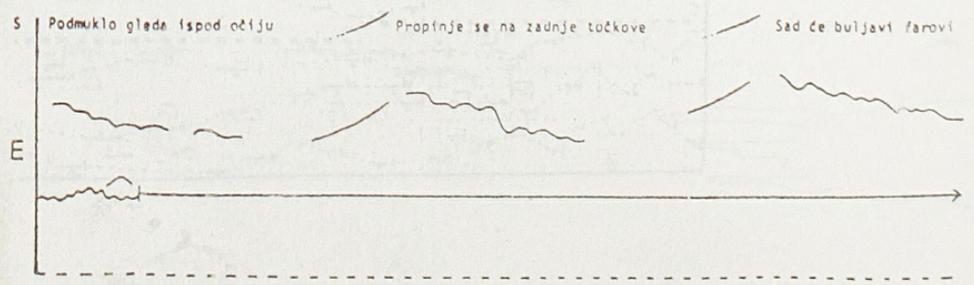
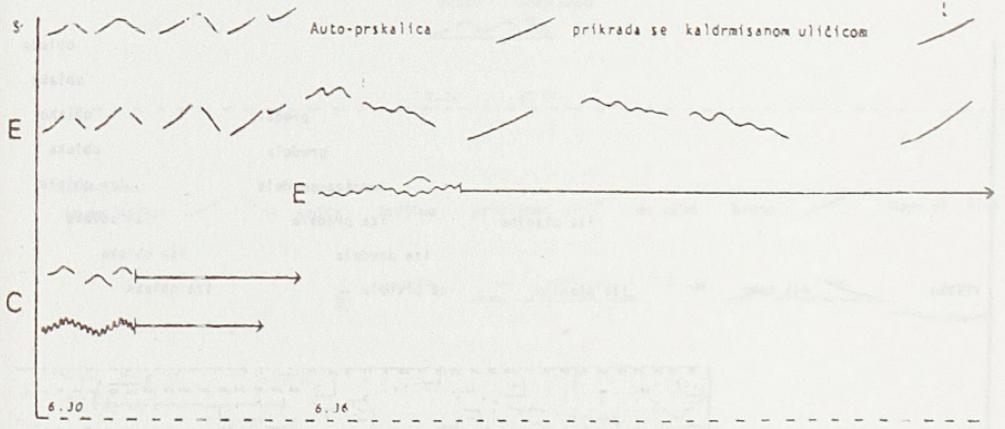
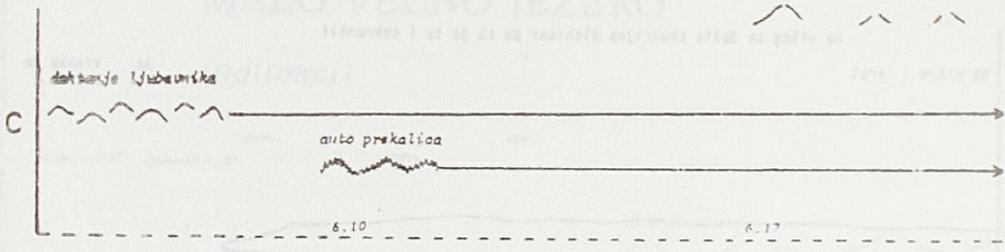
(odlomci)

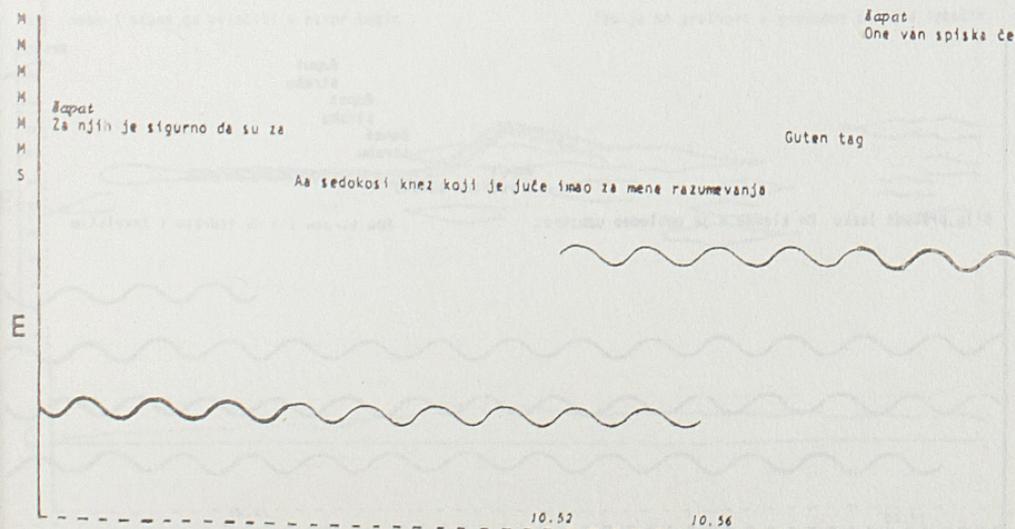
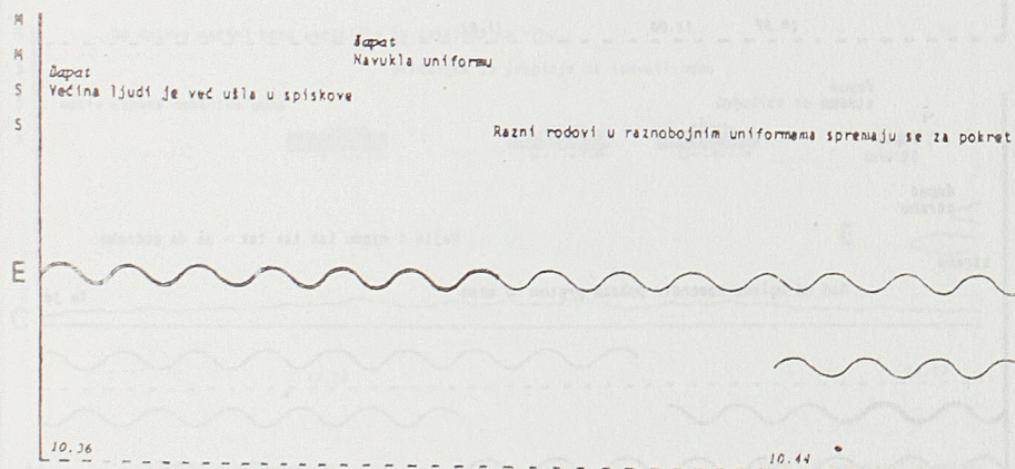
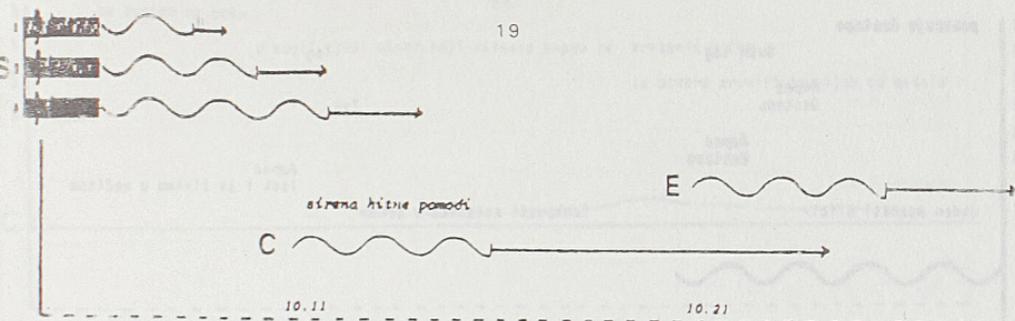




Vladan Radovanović
MALO VEČNO JEZERO

S dišavija npruvala



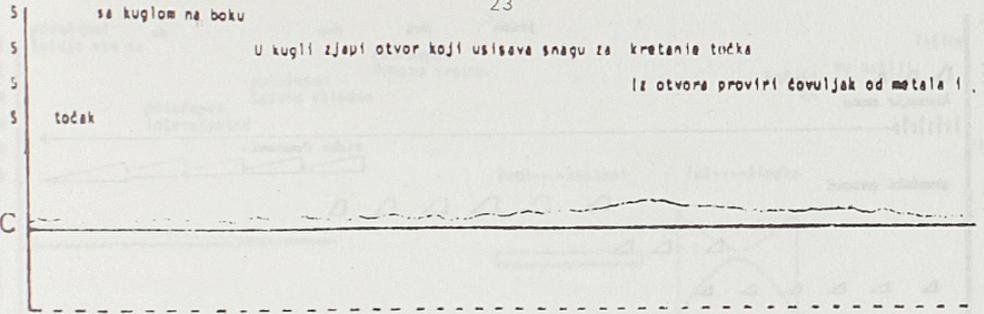


sa kuglom na boku

U kugli zjavi otvor koji usisava snagu za kretanje točka

Iz otvora proviri čovuljak od metala i

točak



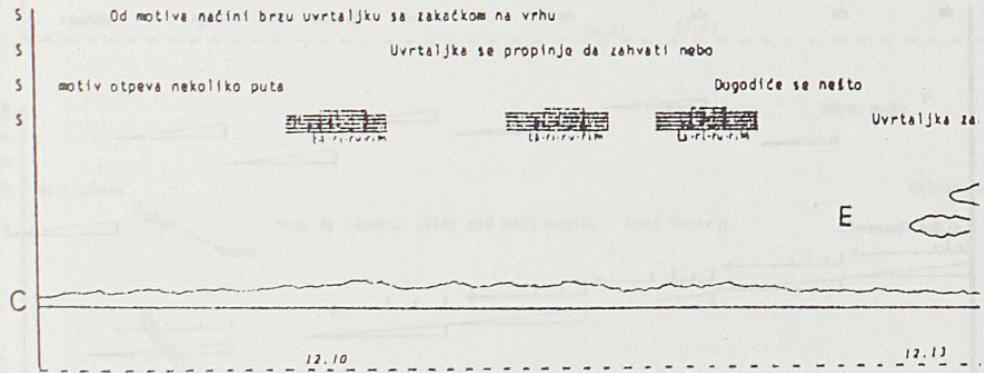
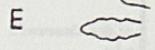
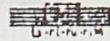
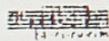
Od motiva načini brzu uvertaljku sa zakačkom na vrhu

Uvertaljka se propinje da zahvati nebo

motiv otpeva nekoliko puta

Dogodiće se nešto

Uvertaljka za



uvijajući ga i razdimući

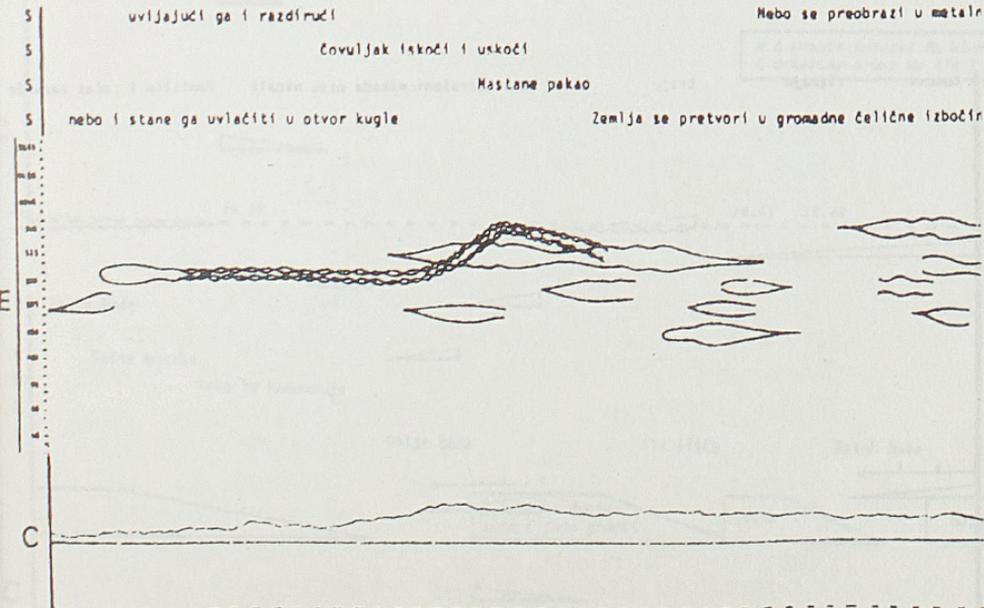
Nebo se preobrazi u metal

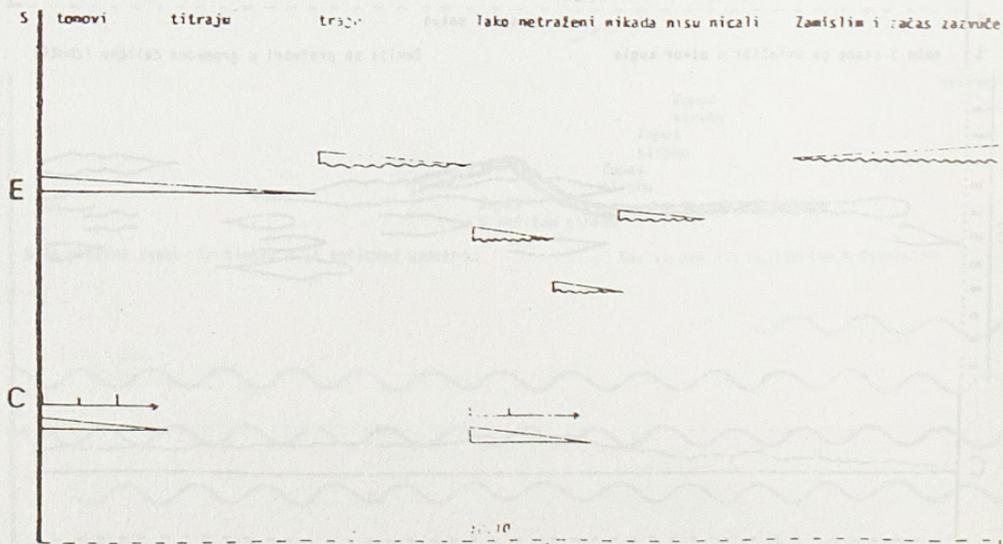
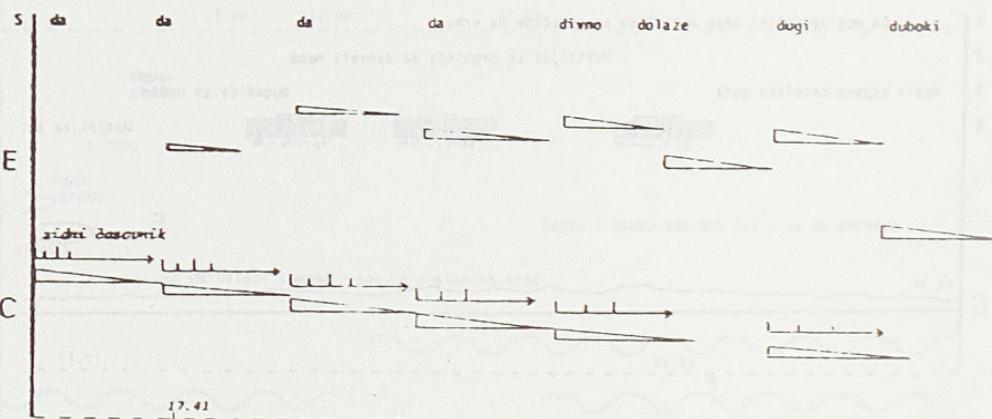
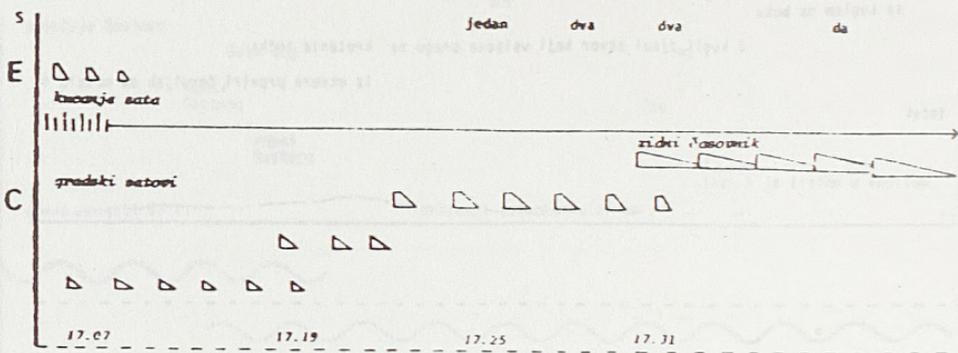
čovuljak iskoči i uskoči

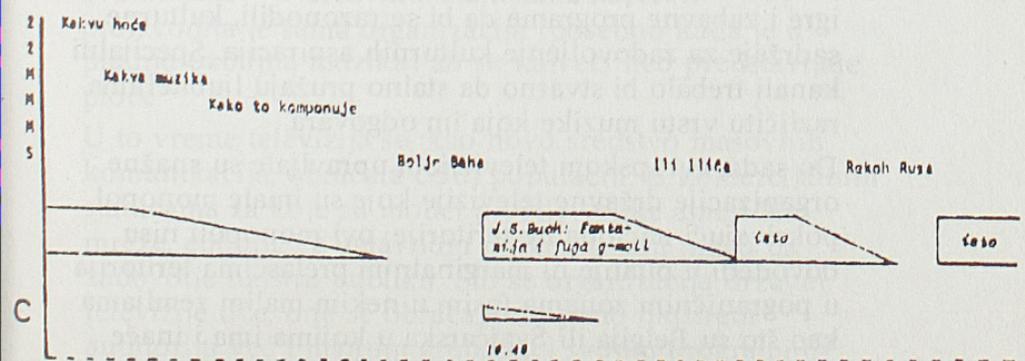
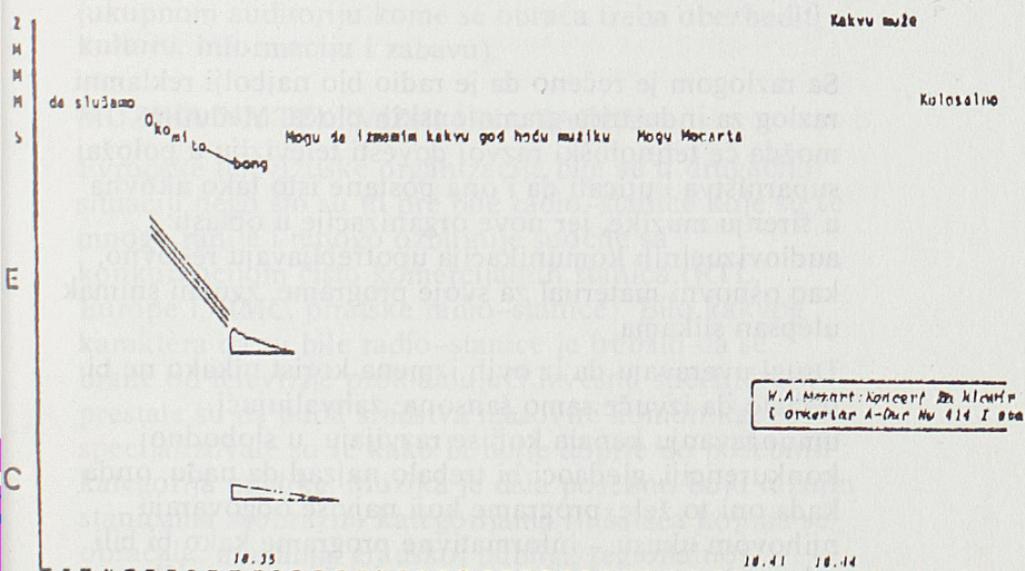
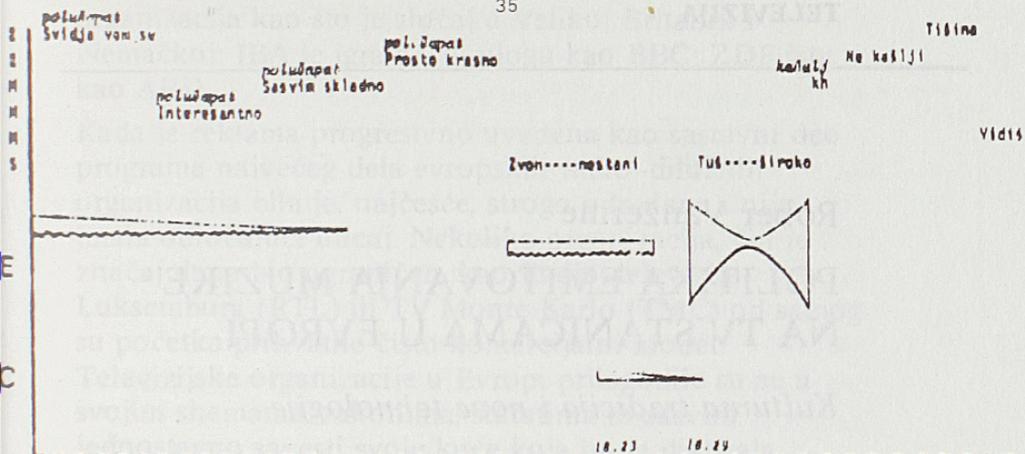
Mastane pakao

nebo i stane ga uvlačiti u otvor kugle

Zemlja se pretvori u gromadne čelične izbočiri







Rober Vanžerme

POLITIKA EMITOVANJA MUZIKE NA TV STANICAMA U EVROPI

Kulturna tradicija i nove tehnologije

Sa razlogom je rečeno da je radio bio najbolji reklamni razlog za industriju gramofonskih ploča. Međutim, možda će tehnološki razvoj dovesti televiziju u položaj suparništva i uticati da i ona postane isto tako aktivna u širenju muzike, jer nove organizacije u oblasti audiovizuelnih komunikacija upotrebljavaju redovno, kao osnovni materijal za svoje programe, zvučni snimak ulepšan slikama.

Drugi uveravaju da iz ovih izmena korist nikako ne bi trebalo da izvuče samo šansona; zahvaljujući umnožavanju kanala koji se razvijaju u slobodnoj konkurenciji, gledaoci bi trebalo najzad da nađu, onda kada oni to žele, programe koji najviše odgovaraju njihovom ukusu – informativne programe kako bi bili u kontaktu sa svakodnevnom realnošću, umetničke programe da bi malo sanjarili i izašli iz svakodnevice, igre i zabavne programe da bi se rasonodili, kulturne sadržaje za zadovoljenje kulturnih aspiracija. Specijalni kanali trebalo bi stvarno da stalno pružaju ljubiteljima različitu vrstu muzike koja im odgovara.

Do sada, evropskom televizijom upravljale su snažne organizacije državne televizije koje su imale monopol pokrivajući nacionalne teritorije: ovi monopoli nisu dovodeni u pitanje ni marginalnim prelascima teritorija u pograničnim zonama (osim u nekim malim zemljama kao što su Belgija ili Švajcarska u kojima ima i inače puno stranaca), ni prisutnošću dveju radio-difuznih

organizacija kao što je slučaj u Velikoj Britaniji i Nemačkoj: IBA je igrala istu ulogu kao BBC: ZDF istu kao ARD.

Kada je reklama progresivno uvedena kao sastavni deo programa najvećeg dela evropskih radio-difuznih organizacija bila je, najčešće, strogo određena i nije imala odlučujući uticaj. Nekoliko organizacija, čiji je značaj dugo bio ograničen, kao Radio-televizija Luksemburg (RTL) ili TV Monte Karlo (TMC) od samog su početka prihvatile čisto komercijalni model. Televizijske organizacije u Evropi prilagodile su se u svojim shemama, zakonima, statutima ili sasvim jednostavno savesti svoje kuće koja im je diktirala održavanje ravnoteže između različitih funkcija (ukupnom auditoriju kome se obraća treba obezbediti kulturu, informaciju i zabavu).

MUZIKA NA TELEVIZIJI I NA RADIJU

Evropske televizijske organizacije bile su u drugačijoj situaciji nego što su to pre bile radio-stanice koje su se mnogo ranije i mnogo ozbiljnije suočile sa konkurencijom čisto komercijalnih stanica (RTL, Europe I, RMC, piratske radio-stanice). Bilo kakvog karaktera da su bile radio-stanice je trebalo da se brane od televizije proklamujući izvesnu specifičnost: prestale su da budu sredstva masovne komunikacije; specijalizovale su se kako bi bolje doprle do posebnih kategorija publike. Muzika je dala posebnu boju raznim stanicama saobrazno kategorijama slušalaca kojima se obraćala: mladima, gradskoj publici, regionalnoj, slušaocima sa izvesnim kulturnim obrazovanjem. Deo ove muzike – u državnim stanicama najčešće – proizvodila je sama organizacija (posebno kada je u pitanju ozbiljna muzika) ali su najveći deo predstavljale ploče.

U to vreme televizija se, kao novo sredstvo masovnih komunikacija, obraćala celoj populaciji. U komercijalnim stanicama za koje su model pružile velike američke mreže, emituju se uglavnom programi koji mogu da zadovolje najširu publiku. Što se organizacija državne televizije tiče, one se obraćaju ne samo najširem auditoriju već i manjim grupama i svojim programima odgovaraju različitim funkcijama i ukusima. One su,

dakle, svom auditoriju predložile emisije ozbiljne i lake muzike.

Među zabavnim emisijama veliku popularnost tokom prvih godina razvoja televizije imali su prenosi programa iz „sala za zabavnu muziku” kao i prenosi drama: ovaj vid emisija ustupio je kasnije svoju popularnost komercijalnim filmovima, umetničkim serijama i igrama. Prema rezultatima ankete koja je sprovedena na inicijativu Uneska¹, programi u kojima je muzika imala najveći deo predstavljali su: 1980. godine:

5% ukupnog TV programa koji su u Belgiji emitovale belgijske TV stanice:

4,2% ukupnog TV programa koji su u Francuskoj emitovale francuske TV stanice:

2,1% ukupnog TV programa koje su u Italiji emitovale državne italijanske TV stanice.

Što se umetničkih programa tiče oni su u isto vreme u Belgiji iznosili 30% (ukupnog TV programa koji su u Belgiji emitovale belgijske TV stanice), u Francuskoj 22,2% (ukupnog TV programa koji su u Francuskoj emitovale francuske TV stanice) i u Italiji 28,1% (ukupnog TV programa koji su u Italiji emitovale državne italijanske TV stanice). U isto vreme na BBC² *Light Entertainment* predstavljao je 6,8% ukupnog vremena emitovanja, umetnički programi 15,2% a sport 13,9%.

KONCERTI ZABAVNE MUZIKE NA PROGRAMIMA TRADICIONALNE TELEVIZIJE

Koncerti zabavne muzike dugo su se obraćali celokupnoj porodici okupljenoj oko prijemnika: oni su tada odgovarali pre svega ukusu odraslih koji su predstavljali bazu publike tradicionalne televizije. Emitovani direktno i javno, često su nastojali da u studiju stvore atmosferu popularnih mjuzik holova ili luksuznih noćnih lokala.

¹ *Trois semaines de télévision - Une comparaison internationale* (Tri sedmice televizije - međunarodno poređenje), Unesko, Pariz, dec. 1981.

² *BBC Annual Report and Handbook 1981* (Programme Analysis 1979-80, Television Networks), str. 108.

Svakako da su pevači, koji su zahvaljujući pločama stekli popularnost, našli priliku da se pokažu pred širokom publikom koja je znala samo njihov glas sa radija i ploča a nije imala priliku da ih sretne na turnejama. Šansone i pevači imali su u ukupnom televizijskom programu sekundarno mesto: učestvovali su u emisijama koje su imale svoju strukturu gde su oni bili voditelji – posrednici, uspostavljajući kontakt sa publikom iz emisije u emisiju, obezbeđujući njenu vernost.

Evropske televizijske organizacije obraćale su pažnju na popularnu muziku novog stila. Vrlo rano su BBC i nezavisna mreža u Velikoj Britaniji u svojim programskim shemama dale mesta muzičkim emisijama za mlade i „hit paradama”, gde su se pojavljivale u delirijumu grupe koje su imale uspeha na pločama i na radiju. Kontinentalne televizijske organizacije prihvatile su ih tek sedamdesetih godina. Ali kako su ove emisije mogle da izazovu nerazumevanje većeg dela publike, emitovane su u vreme kada nije bila velika gledanost, krajem popodneva ili kasno uveče. Kao primer navodimo *Rockpalast* nemačke televizije – emisiju koja je na programu nekoliko puta godišnje (od 23.00 do zore ekran je ustupljen grupama i mladima) zatim rok festival koji je juna 1985. godine tokom petnaest časova emitovan putem interkontinentalnih satelita i bio dostupan gledaocima 150 zemalja, a sve u cilju borbe protiv gladi u Africi.

OZBILJNA MUZIKA NA TRADICIONALNOJ TELEVIZIJI

Za organizacije državne televizije ozbiljna muzika je deo kulturne politike koju one treba da ostvare shodno svojim statutima. Još od samog osnivanja evropske radio-organizacije održavale su stalne kontakte i posvećivale mnogo vremena i sredstava muzičkim programima. One su koristile ploče ozbiljne muzike na svojim „Trećim programima” i drugim delovima programa.

Televizija nije sledila ovaj model jer se u prvo vreme mislilo da slika nema šta da donese muzici i da muzika treba da ostane jedna od specijalnosti radija. U stvari u doba kada kamere nisu imale posebnu osetljivost,

televizija i nije bila podesna za orkestar, dirigenta i soliste. Kada se elektronski snimak usavršio, koncert je mogao da se emituje direktno iz studija ili iz sala. Isto tako direktno su se emitovale emisije baleta i opere. Najzad, kada je stereofonija bila u upotrebi na radiju, zvuk na televiziji nije odgovarao zahtevima stručnjaka. Uskoro su otkrivene prednosti muzike na televiziji: instrumenti, koreografija, dirigent, lice i prsti virtuoza za vreme koncerta, pogledi koje izmenjuju partneri u gudačkom kvartetu, napor pevača, sve ove slike mogle su da upotpune samu muziku i da onome ko voli da je intimno doživi, pomognu u percepciji. Tehnološki progres omogućio je snimanje koncerata u sali. Opere i baleti mogli su da se prenose tokom predstave, da se prenesu u studije, mogli su da koriste specifičnu realizaciju sa autonomnim snimanjem zvuka i slike.

Televiziju ne interesuju samo završeni programi već i dela u toku, kao i ono što se gradi za vreme proba.

U raznim formama ozbiljna muzika je mogla da nađe svoje mesto na televiziji. Njeno prisustvo ostalo je diskretno: u Francuskoj tokom 1980. godine tri programa državne televizije posvetila su 2,4% ukupnog programa muzici (1% koncerti, baletske predstave i lirski teatar; 1,4% emisije o muzici), u Italiji dva programa RAI 1,9%,³ BBC 1,5%:⁴ cifre su istog reda u državnim televizijama drugih zemalja: one teže nuli u komercijalnim televizijama.

Treba priznati da emisije ozbiljne muzike skoro uvek imaju mali auditorij, Prema jednoj anketi obavljenoj 1983. godine u Velikoj Britaniji na osnovu uzorka velike dimenzije samo je 6% televizijskih gledalaca gledalo bar jednu emisiju ozbiljne muzike prethodne godine; 4% gledalo je bar jednu operu, 3% bar jednu emisiju o baletu⁵. Ozbiljna muzika kao i druge umetničke emisije zahteva, da bi bila cenjena,

³ *Trois semaines de télévision*, op. cit. str. 18.

⁴ *BBC Annual Report and Handbook 1981*, str. 108.

⁵ D. S. Kerr, *The television audience for the arts* (Televizijska gledanost umetničkih programa), Independent Broadcasting Authority, Research Department, avgust 1983, str. 5-7.

posedovanje kôda kojim ne raspolažu svi ljudi. Muzici se ne prilazi zahvaljujući talentu koji je pao s neba već dugogodišnjim obrazovanjem koje, da bi bilo efikasnije, treba da ima svoje korene u porodici. Kulturne emisije na televiziji gledaju osobe koje su se napajale na izvorima kulture: osobe koje najviše gledaju muzičke emisije interesuju se isto tako za pozorište, književnost, emisije o likovnim izložbama, posećuju pozorište, muzeje, izložbe, koncerte ili opere. Ova publika naročito se nalazi u imućnim porodicama u gradskim sredinama: to su osobe koje su dobile visoko obrazovanje i TV gledaoci preko 40 godina. Da bi neka emisija bila gledana nije dovoljno ponuditi je publici: interesovanje koje ona pobuđuje, nezavisno od svojih kvaliteta, određeno je kulturno društvenim nivoom televizijskih gledalaca. Neke gledaoce program ozbiljne muzike može da razonodi, ali najveći broj smatra da ih taj tip emisija ne interesuje i nisu zainteresovani da ih gledaju. Uostalom i TV gledaoci koji vole muziku mogu, u izvesnim momentima, da osećaju da ih mnogo više odmara film ili serija.

Sociolog Mišel Sušon (Michel Souchon) objavio je ova ponašanja u raznim studijama čiji je model primenjen i verifikovan u mnogim zemljama. Pošto je emisije rangirao u tridesetak kategorija, posmatrao ih je u funkciji tri indikatora:

ponuđen TV program,

TV program koji gledalac može da prati i

primljen TV program.

Ponuđen TV program odgovara onome što se nalazi na televizijskom programu u svakoj zemlji.

TV program koji gledalac može da prati predstavlja vreme koje gledalac može da provede u gledanju ovog ili onog tipa programa imajući u vidu broj kanala.

Primljen TV program odgovara efektivnom prijemu svake od 30 kategorija.

U najvećem broju zemalja informacija zauzima jednako mesto u ponuđenom TV programu, TV programu koji gledalac može da prati i primljenom TV programu.

Umetničke i zabavne emisije zauzimaju mnogo veći deo u primljenom TV programu nego u ponuđenom, ali što

se kulturnih emisija tiče stvar je suprotna.⁶ Tako, u Francuskoj umetničke i dokumentarne emisije predstavljale su 1974. godine 15,5% ponude na tri kanala, ali samo 5,4% efektivnog prijema;⁷ u ovom zbiru ozbiljna muzika i zabava brojale su 2,5% ponude i samo 0,5% ukupnog vremena gledanja (od 1974. godine ove cifre su se smanjile). Globalna anketa o „kulturnom ponašanju” Francuza 1971. godine potvrdila je da ozbiljna muzika ne nalazi mesto među omiljenim žanrovima najvećeg broja TV gledalaca: 87,4% publike izjasnilo se da gleda „često ili s vremena na vreme” filmove, 71,2% zabavne emisije ili mjuzik holove, 58,9% TV filmove, ali samo 22,3% klasičnu muziku, 21,2% balet i 11,5% operu.

Ovaj rezultat može da se smatra porazom javnih službi u oblasti kulture uopšte, a ozbiljne muzike posebno.⁸ Međutim, ako se zna da je prema toj istoj anketi samo 8% Francuza izjavilo da je prisustvovalo jednom koncertu za poslednjih 12 meseci, a 2% operi, svako pesimističko prosuđivanje izgledalo bi preuranjeno.⁹ Tačno je da bazu muzičke publike na televiziji predstavljaju ljudi koji poznaju ozbiljnu muziku, ali ovo jezgro može u nekim slučajevima znatno da se širi.

Uostalom, cifre koje izgledaju skromne u skali globalne gledanosti značajne su ukoliko se porede sa realnom publikom u salama. Zbog toga mnoge organizacije radija i televizije više vole da rezultate sondaža iskazuju u apsolutnim brojevima. Za BBC mnogo je impresivnije da objavi da je Verdijevoj *Falstafa* gledalo 700 000 osoba nego da ovoliko gledanost označi sa 1%. *Falstaf* u Kovent Gardenu nikada nije imao više od

⁶ *Trois semaines de télévision.*

⁷ Michel Souchon, „La réception des émissions culturelles,” dans: *L' économie du spectacle vivant et l' audiovisuel* „Prijem kulturnih emisija” u: *Ekonomija pozorišta i audiovizuelnih tehnika*, colloque international, Nica, 1984, la Documentation française, Pariz, 1985, str. 20.

⁸ Podaci iz ankete IBA.

⁹ „Pratiques culturelles des Français” (Kulturno ponašanje Francuza), Développement Culturel, Pariz, 1982, str. 57

15 000 do 20 000 gledalaca tokom svih predstava u jednoj sezoni.¹⁰

Često se televiziji prebacivalo da emisije iz kulture, a posebno muzičke emisije, stavlja na program kasno uveče. Međutim ovako kasno programiranje nije razlog za slabu gledanost. Mišel Sušon dobro je ovo pokazao poredeći realnu gledanost različitih emisija sa mogućim auditorijem u tom vremenskom intervalu.¹¹ Kulturne emisije programirane u dobro gledano večernje vreme izložene su mnogo jačoj konkurenciji filmova, zabavnih programa i drugih atraktivnih emisija na konkurentskim kanalima. Nikakva veština programiranja ne bi mogla da osvoji publiku koja ne želi da gleda kulturne sadržaje.

Ljubitelji ozbiljne muzike od televizije očekuju da im ponudi programe sa boljim umetnicima, virtuoзима, operskim pevačima, igračima, dirigentima i čuvenim orkestrima. Pretpostavlja se da su najbolji oni umetnici koji su se nametnuli na međunarodnom planu a koje svi ljubitelji poznaju zahvaljujući pločama. Čak i u ovakvim slučajevima televizija ima malu pomoć od industrije: industrija ploča interveniše indirektno: u momentu objavljivanja ploče dodeljujući pomoć za realizaciju filma sa muzikom i interpretatorima; film kasnije može da cirkuliše na ekranima raznih TV organizacija. Inicijativa za ovakvu proizvodnju, po pravilu, potiče ili od TV organizacija ili od nekih privatnih specijalizovanih društava iz ove oblasti. Tako su pod pokroviteljstvom Evrovizije organizovani koncerti, opere, baleti. Najviše se cene emisije koje TV gledaocе podsećaju na poznate događaje kojima oni nisu mogli da prisustvuju: međunarodni festivali, velike operske scene

Da bismo izašli iz relativno uskog kruga ljubitelja muzike nikako ne bi trebalo da odbacimo izvesnu praksu

¹⁰ Cifre dobijene od L' Audience Research de la EBC, 1. januar 1983.

¹¹ Michel Souchon i Solange Poulet, *Les émissions culturelles à la télévision française. Place, programmation, audience* (Kulturne emisije na francuskoj televiziji. Mesto, programiranje, gledanost), Institut national de l'audiovisuel, Paris, avgust 1976, str. 86.

koju preziru estete. Tako, konkurs virtuoz/a koji neizbežno ima sportski privid može samo čak i iz ovog razloga da znatno uveća uobičajenu gledanost televizijskih koncerata (takav je slučaj sa direktnim prenosom Konkursa kraljice Elizabete na Belgijskoj televiziji); dugoročna korist mogla bi da se očekuje ukoliko bi se samo jednom delu ove nove publike svideli koncerti Betovena ili Bramsa i ako bi oni poželeli da ih ponovo čuju i otkriju da ozbiljna muzika nije dosadna

A KULTURNI PROGRAMI?

Prema modelu Trećeg programa BBC od pedesetih godina sve evropske organizacije državnog karaktera imaju na radiju programe na kojima se nalazi ozbiljna i i druge vrste muzika (izvesni oblici džez/a, neke šansone, ponekad folklor) kao i, u različitim odnosima, govorne emisije od kulturnog značaja. Ovi programi zadovoljavaju potrebe malog dela publike jer joj pružaju sadržaje koji se ne nalaze na veoma šarolikim i neujednačenim shemama ostalih programa

U evropskim televizijskim organizacijama oni koji imaju više programa obično na jednom emituju više kulturnih emisija nego na ostalim (BBC 2, Kanal 4 u Velikoj Britaniji, ARD 3 u Nemačkoj, RTBF 2 u Belgiji) međutim nijedan program nije isključivo kulturni jer je ova vrsta produkcije skupa a publika kojoj se obraća vrlo je mala

U SAD nekomercijalne stanice PBS nude u svojim programskim shemama umetničke emisije (muzičke ili pozorišne) jevtine ili engleskog porekla, jer su i njihovi izvori prihoda – koji ne potiču od ekrana – ograničeni. U ovoj zemlji gde je komercijalna snaga velikih kanala nametnula vrlo popularan ali ne i kreativan model, inteligencija teži dinamičnoj kulturnoj televiziji koja bi izbegla serije i zabavu. Zbog toga je među ovom vrstom publike vladao veliki entuzijazam kada su svoje programe počele da emituju kablovske mreže sa kulturnom orijentacijom.¹²

Najambicioznija CBS Cable koju je stvorila CBS tokom 1982. godine trajala je samo 14 meseci. Stanica se nadala

da će svoju publiku naći među bogatim, upućenim i obrazovanim gledaocima koji su postali isuviše kritični u odnosu na tradicionalne televizije: očekivala je da će se neki oglašivači zainteresovati za ovaj projekat. Najveći deo kablovskih mreža (koje u SAD najčešće imaju dvanaestak kanala) nije se odlučio za ovu vrstu programa jer je druge programe publika odlučnije tražila.

I ostali programi kablovske televizije sa kulturnim ambicijama – manje ili više afirmisani – ubrzo su takođe iščezli.¹³

Dakle, izgleda da slobodna igra ekonomskih zakona u vreme televizije sa mnogo programa jedva da uspeva da ponudi proizvode koji odgovaraju svim ukusima i svim težnjama

Proizvodnja kulturnih programa posebno je skupa. Američki ekonomist Vilijam Baumol (William Baumol), stekao je veliku reputaciju pokazujući da je na sceni (pozorište, lirski teatar, koncerti, festivali) nerentabilnost strukturalna i da se ona samo povećava jer je vrsta produkcije zanatska: troškovi rastu u funkciji inflacije u istom ritmu kao i u službama u kojima se obavljaju oblici ove produkcije.¹⁴ Sektor ozbiljne muzike može da preživi samo uz pomoć privatnih mecena u SAD ili uz državnu pomoć u Evropi.

Postojala je nada da će audiovizuelna produkcija rešiti ovaj problem. U muzici državne televizije posvećuju već dugo vremena napore i ne male fondove izdržavanju orkestara, opere, festivala u njihovim zemljama: ali ovi fondovi ne pomažu funkcionisanje specijalizovanih kulturnih institucija (stalni orkestri i lirski pozorišta) jer

¹³ Kirsten Beck, „Cultiver le désert: la télévision câblée a caractères culturels aux Etats-Unis”, dans: *L'économie du spectacle vivant et l'audiovisuel* („Negovati pustinju: kablovska televizija kulturnog karaktera u SAD”, u: *Ekonomija pozorišta i audiovizuelnih tehnika*), op. cit. str. 201-211.

¹⁴ Anne Swartz, *L'idéal et la réalité: les promesses du câble culturel* (Ideal i realnost: obećanje kablovske televizije sa kulturnim programom) Etudes de radio-télévision RTBF, br. 55, novembar 1985, str. 85-90.

ne računajući troškove za tehnologiju transponovanja tonova, iz njih se plaćaju dodaci za muzičare i orkestra, strani dirigenti, virtuoz i vrhunske pevačice. Za vreme međunarodnog seminara u Nici o „Ekonomiji pozorišta i audiovizuelnih tehnika” predsednik Pariske opere uveravao je da pozorišni TV prenos u fondu njegovog pozorišta iznosi svega 0,5%.¹⁵

Uzaludno je očekivati da će u budućnosti državne televizije moći da donesu veću pomoć muzičkom životu u borbi koju vode protiv novih komercijalnih televizija posle prestanka monopola njihovi se izvori smanjuju – bilo da potiču od pretplata bilo od reklama – pa su primorane da veći deo sredstava posvećuju popularnim emisijama i da za toliko smanje deo fonda određenog za kulturne emisije. Ovakva tendencija uočava se kod najvećeg broja organizacija članica UER, kao što se zapaža i smanjenje vremena rezervisanog za kulturne emisije.¹⁶

Državne televizije trebalo bi da se oslone na one predstave koje pripremaju subvencionisane kulturne institucije.

Značaj posla koji državne televizije obavljaju nikako ne može da se zanemari: proširujući na široku televizijsku publiku operne ili koncertne predstave one opravdavaju društvena sredstva koja kulturna institucija dobija. Uspostavlja se iskustvo razmena i pomoći između javne radio i TV organizacije i subvencionisanih kulturnih institucija.

U stvari, u prvim eksperimentima satelitske difuzije povezane kablom koja se razvija u Evropi na ECS, pored potpuno komercijalnih televizija kao što su Sky Channel ili Music Box nema projekta koji bi bio potpuno posvećen muzičkim programima. Nema ni potpuno kulturnih programa: na evropskom nivou razvija se model tradicionalnih državnih televizija sa

¹⁵ Andre Larquier, „L. Opera de Paris”, dans: *L'conomie du spectacle vivant et l'audiovisuel* (Pariska opera, u: *Ekonomija pozorišta i audiovizuelnih tehnika*), op. cit. str. 117.

¹⁶ Godišnji statistički pregledi UER televizijskim programima organizacija članica.

pomešanim funkcijama među kojima kulturna televizija ima značajno ali ne i primarno mesto: to je slučaj sa TV 5 (frankopanska televizija), 3 – Sat (germanska televizija): isto će biti i počev od 1986. godine sa Super Channel koji potiče iz IBA kao i sa Europa koji zajednički realizuju razne organizacije, članice UER.

Ipak, u Velikoj Britaniji za kraj 1985. godine najavljuje se lansiranje kablovskog programa Art Channel koji bi na početku emitovao dva sata dnevno pozorište, muziku i druge kulturne emisije. Jedan od četiri kanala francuskog satelita direktnog emitovanja koji će proraditi u jesen 1986. godine a čiji će programi moći da se gledaju u Evropi trebalo bi da ima kulturnu namenu. Prema Pjeru Degropu (Pierre Desgraupes) koji je zadužen da skicira konture ovog projekta „kultura u svojim umetničkim, filozofskim i naučnim izražavanjima jedina je oblast u kojoj bi mogle da se sjedine različite – ne samo po jeziku već i po njihovim nacionalnim kulturama – publike”. Muzika bi u celokupnom programu trebalo da ima značajno mesto: 11% vremena odnosilo bi se na prenose koncerata, opera, spektakle, prenose festivala, zatim se predviđa 23% originalnih TV filmova, 6% pozorišnih predstava, 20% zabavnih emisija, 10% emisija za mlade, 12% informativnog programa, 8% dokumentarnih emisija i 6% školskog programa. Projekat je ambiciozan: snabdevaće ga događaji, stvaralaštvo, razmena iz oblasti kulture. Nastojaće se da programi budu visokog umetničkog i tehničkog kvaliteta a nova tehnologija omogućavaće paralelno emitovanje na raznim jezicima.

Uspeh ovakvog projekta u tesnoj je vezi sa aktivnom saradnjom na evropskom planu kao i sa finansijskim mogućnostima: Pjer Degrop procenjuje troškove programa na jednu milijardu franaka godišnje: veruje u uspostavljanje finansijske strukture uz evropsku participaciju koja će se ostvarivati uz pomoć velikih evropskih preduzeća i komercijalnih reklama koji bi „trebalo da u ovom kanalu nađu atraktivnu podršku za ekskluzivne proizvode”. Kako su ovi izvori finansiranja vrlo neizvesni Pjer Degrop priznaje da bi bilo neophodno „bar za prvo vreme” pribeci društvenim fondovima.

Posle američkih iskustava i iskustava tradicionalne evropske televizije na nacionalnom planu, može se pretpostaviti da jedine šanse uspeha kulturne televizije u Evropi i svakog poduhvata koji bi bio značajan za kulturnu produkciju leže u obezbeđivanju društvene **podrške**; najadekvatnija formula svakako bi bila saradnja nacionalnih državnih televizija, objedinjavanje napora usitnjenih na nacionalnim nivoima, sistematska upotreba na višem nivou kulturnih sredstava koja postoje u raznim zemljama. Jezička raznolikost otežava **ovaj projekat** ali u pogledu muzike ovo bi trebalo da bude od manjeg značaja nego u drugim oblastima. **Uostalom**, satelitska tehnologija direktnog emitovanja norme C2/MAC ili D/MAC – paket može da reši izvesne probleme nudeći mnoštvo zvučnih kanala za istu sliku. Dobro je da su kulturne tradicije mnogo solidnije u organizacijama evropske televizije nego što je to slučaj sa američkim. Ovi razlozi opravdavaju relativan optimizam.

Što se mogućnosti stvaranja video-tržišta ozbiljne muzike tiče one **moгу da se predvide samo za** prvake, velike dirigente, virtuoze, operске pevače. Da bi snimak orkestra ili opere bio rentabilan proizvođači u Evropi često moraju da pribegnu dotiranim ansamblima ili izvodenjima koja su već spremljena i prethodno



finansirana: firme tada plaćaju soliste i vreme utrošeno za audiovizuelna snimanja.

U Evropi englesko društvo NVC Arts International obezbeđuje raspodelu baleta, recitala, opera, koncerata, dokumentarnih emisija o muzici, proizvode The National Video Corporation (pridruženo Covent Garden Video Productions i RM Arts, društvu kojim rukovodi Rajner Moric, jedan od najvećih producenata iz oblasti kulture). Proizvodi su ponudeni širokoj publici ali do sada ove se video-kasete slabo prodaju. Finansijske garancije za kulturne proizvode uvek dolaze od državnih televizija: prema R. Moricu prodaja izgleda ovako: 50% za državne televizije u Evropi, 25% za kulturnu kablovsku televiziju i stanice PBC u SAD i 25% za ostale (uglavnom za anglofonske potrošače).¹⁷

Dakle, nove tehnologije ne pružaju nikakvu sigurnost za samostalno finansiranje muzičkih proizvoda na osnovu slobodne ponude i potražnje. One ne vode u zlatno doba. Naprotiv, podvlače strukturalne suprotnosti kulturnog života a posebno muzičkog života između sektora koji, da bi se razvijao ili preživeo, treba obavezno da traži društvenu pomoć, i sektora koji je rentabilan zato što koristi proizvode koji mogu da dopru do ogromne međunarodne publike.

(Objavljeno u „Etudes de radio-télévision RTBF”.

35, novembar 1985.)

Prevela s francuskog
Mira Kun

¹⁷ Reiner Moritz, „TV World profile”, dans: TV World (Slika TV sveta, u: TV svet)

E. Nogajbajeva

OPERA U EPOHI TELEVIZIJE

Umetnost opere je više puta doživljavala trenutke izvanrednog uspona i procvata. Vrhunce njene istorije stvarale su ličnosti gorostasnih razmera. Dovoljna je pojava jedne izrazite individualnosti pa da se razreše protivurečnosti opere, da odstupi sve što je „falš“, rutina i ponavljanje, i da ona ponovo poseduje lepotu i snagu. Verovatno zbog toga u njenoj istoriji nema neutralnih perioda – to je lanac reformi, uzleta i kriza, i nije čudo što opera uvek izaziva sporove: u njoj je ostvareno maštanje o harmoničnom stapanju svih umetnosti pod vodstvom muzike, i sva istorija opere jeste u suštini beskonačno kretanje ka tome idealu.

Tokom stoleća XX vek je, čini se, prekinuo luk vezan za vremena kada se radala opera. Za ljude epohe renesanse njen uzor je bio antički teatar, koji je okupljao hiljade gledalaca na grandioznim predstavama – praznicima umetnosti. Takvu operu su videli njeni stvaraoci i u narednim vekovima. Ali, vremenom operski teatri su postali dostupni samo manjini, i opera je, uprkos željama kompozitora, sve više postajala umetnost za izabrane.

I evo danas televizija je „raširila vrata“ operskog pozorišta pred zamišljenim auditorijem. U naše vreme opera postaje praznik za milione televizijskih gledalaca. To su pokazale televizijske premijere opera Đ. Verdija *Otelo*, uz učešće svetski priznatih zvezda operске scene, koje su nastupale pod otvorenim nebom čuvene „Veronske arene“ i P. I. Čajkovskog *Evgenije Onjegin* u izvođenju Lenjingradskog teatra opere i

baleta „Kirov”. O tome krasnorečivo svedoče ne samo odjeci na stranicama štampe, već i mnogobrojna pisma televizijskih gledalaca koja su prispela u Centralnu televiziju.

„Istinski smo uživali u svemu što smo videli i čuli. Da, to je prava umetnost!” (V. I. Psočinska, Lavov).

„Kakva prekrasna muzika, kakve uzvišene misli i osećanja izaziva. To je pravi praznik za ljubitelje klasike” (porodica Maksimovih, Kijev).

„Slušao sam operu *Evgenije Onjegin* u Boljšom teatru pre i posle rata. To je bilo čudesno. Ali ovakve postavke još nije bilo. Snažni glasovi, veličanstvena igra glumaca, izvanredan dekor, izvođenje sa ljubavlju za rusku prirodu, rusku svakodnevicu. Veliko hvala J. Temirkanovu, a i ostalima koji su radili na televizijskoj realizaciji. To je trajna umetnost koja omogućava da se u čoveku probudi najlepše!” (L. I. Voskresenska, Moskva).

U procesu estetskog vaspitanja i formiranja harmonično razvijene ličnosti operi zaista pripada posebna uloga. Operska umetnost upućuje na svet visokih estetskih osećanja, osvaja muzikom, jasnom preglednošću i zbog svoje sintetičke prirode može imati neuporediv uticaj na duhovni život čoveka.

Ali predstaviti na televizijskom ekranu operu na visokom umetničkom nivou nije uvek moguće iz raznih razloga. S jedne strane televizija je ovladavši svojstvima rendgena, nepoštedno obnažila i na površinu iznela mnoge nedostatke i protivrečnosti savremenog operskog pozorišta, a sa druge – njoj samoj je bilo potrebno duže vremena da dostigne kanone opere i otkrije svoje mogućnosti. Po našem mišljenju je ipak mnogo važniji razlog u tome što je kao rezultat sjedinjavanja starinske umetnosti opere i televizije, odvojenih jedne od druge velikom istorijskom i estetskom distancom, zasnovanih na raznim umetničkim principima, došlo do stvaranja pozorišta novog tipa, koje nema analogije i iskustva u prošlosti.

U početku televizije, krajem tridesetih i četrdesetih godina, dugo pre pojave prenosa, autori prvih pokušaja prikazivanja opere na televiziji, sukobivši se sa teškoćama prenošenja pozorišnog spektakla u uslovima

studija, pošli su putem stvaranja operско-literarnih kompozicija, u kojima se opera spajala sa literarnim praisvorom ili tekstom stvorenim na njegovoj osnovi. Ta forma je postala jedna od najpopularnijih, jer je bila organski vezana za televiziju i dostupna širokom krugu gledalaca. U njoj su se našli razni vodovi umetnosti, a stalni učesnik je bio voditelj – pripovedač.

Upravo su tako već u naše vreme stvoreni televizijski spektakli *Ser Džon Falstaf* (režiser N. Baranceva, 1968), *Seviljski berberin* (režiser V. Golovin, 1969), docnije *Moja Karmen* (režiser V. Okuncov, 1977). I noviji primer – televizijski film *Nedovršena dragocenost* (režiser J. Bogatirenko, 1984) u kojem se nezavršene opere *Ženidba* Musorgskog i *Kartaroši* Šostakoviča daju u kontekstu privlačne priče istaknutog dirigenta G. Roždestvenskog. On uvodi gledaoce u atmosferu divnog grada na Nevi, dolazi do čuvenog Nevskog prospekta koji je opevao Gogolj čije se stvaralaštvo na taj način organski sjedinilo sa ruskom operском klasikom i poslužilo kao osnov za stvaranje takvih smelih novatorskih dela kao što su opere *Ženidba* i *Kartaroši*.

Ovakva forma uvek sadrži mnogo poznatog materijala i pretpostavlja mnogo različitih varijanti i rešenja, što je čini najelastičnijom i razgranatom u odnosu na druge vidove transkripcije. Stvaranje takvih kompozicija predstavlja perspektivu za televiziju, i omogućiće razvoj novog žanra televizijske opere, to jest opere napisane specijalno za televiziju.

Vraćajući se na početnu etapu, treba reći da se paralelno odvijao rad i na stvaranju celovitih televizijskih postavki opera. Pri tome je, s obzirom da je u prvom vidu transkripcije stvaralačka misao u osnovi bila usmerena na popularizaciju operskog dela, ovde glavni zahtev samostalne umetničke interpretacije bio – prekomponovanje. I eto tu se pokazalo da je televizija, približavajući glumce gledaocima i poštujući njihova unutrašnja raspoloženja, sposobna da otvori operi mogućnosti onako kako to do sada nije uspelo ni pozorištu, ni filmu. Nalazeći se izvan uslovnosti pozorišnog sveta i prirode, neophodne filmu, ona je mogla da koncentriše svoju pažnju na glavno: na izražavanje emocionalnog, duhovnog života heroja, da

sledi psihološke motive njihovih postupaka, da nadje živu, uzajamnu vezu između kamere i muzike.

Upravo u toj sferi televizija je otkrila svoje prednosti i mogućnosti. Zato je tako prirodno bilo od samog početka njeno obraćanje lirsko-psihološkim dramama Čajkovskog, operama *Karmen* i *Travijata*, težnja ka kamernom žanru. Tako su, na primer, opere kao *Mocart i Salijeri* i *Vera Šeloga* Rimskog-Korsakova, *Aleko* i *Škrti vitež* Rahmanjinova, *Rafael* Arenskog bile više puta emitovane u televizijskim studijima Moskve i Lenjingrada.

Značajnu ulogu u razvoju usmeravanja odigrao je bioskop, donoseći u ekranizaciji opera bogatstvo svoje tradicije i iskustva i u celini ispoljivši veliki uticaj na formiranje operskog televizijskog pozorišta.

Napomenimo da je između filma i televizijske umetnosti u toj umetnosti tekao prirodan proces integracije, jer su filmski studiji stvarali filmove-opere, po pravilu po nalogu i radi prikazivanja na televiziji, a docnije ih emitovali i sami televizijski centri, te su na taj način umetnički filmovi-opere, uz ostale, još jedna raznovrsnost u transkripciji opera, odnosno takve forme operskog televizijskog pozorišta, koje su najviše orijentisane na estetiku filma.

Upečatljivo je koliko je bio koristan već prvi rad „Mosfilma” obavljen po nalogu Centralne televizije. Ekranizacija Pučinijeve opere *Dani Skiki*, koja je dobila naziv *Kako je Dani dospelo u ad* (režiseri T. Berezanceva i I. Šarojev, 1956), sa punom osnovanošću se može smatrati početkom stvaranja umetničkog stila operskog televizijskog pozorišta, koje objedinjuje u kvalitetno novu sintezu tradicije pozorišta, filma i televizije. U njoj su nadjeni najvažniji principi televizijskog utemeljivanja opere: direktno obraćanje gledaocu, sjedinjavanje kinematografskog načina snimanja sa raznih tačaka i rakursa sa, za televiziju karakterističnim pripovedačim izlaganjem i prikazivanjem radnje u celini. I, najvažnije, režiseri su uspeli da dobiju organsku celinu – sintezu muzičkog i vizuelnog reda operske i ekranske umetnosti, koji su se uzajamno upotpunjavali i opstojali u neraskidivom jedinstvu.

Etape puta stvaranja sopstvenog stila postale su umetnički filmovi–opere *Mocart i Salijeri* (režiser V. Guriker, 1962), *Kartaroš* (režiser J. Bogatirenko, 1968), televizijski spektakl *Semen Kotko* (režiser V. Sjerkov, 1968) koji su bili primeri i u sferi psihološkog „pročitavanja” opere.

Za to vreme je u celini bilo karakteristično traganje, formiranje smerova, formi i sredstava izražavanja i ispoljavanja, a stilski završeni radovi bili su prava retkost. Specifičan estetski oblik televizijskog pozorišta se izrazito jače javlja u radovima sedamdesetih godina.

Na to se pre svega odnose televizijski filmovi–spektakli *Majska noć* (režiser Slikovker, 1973), *Živela Rusija* (režiser J. Bogatirenko, 1980), umetnički filmovi–opere *Knez Igor* (Lenfilm, 1971), *Kola Brenjon* (Estonski telefilm, 1974), *Natalka –Poltavka* (Ukretefilm, 1978), *Zamak hercoga Plavobradog* (Litvanski telefilm, 1983).

Treba istaći da su u pojedinim filmovima poslednjih godina ponovo procvetali operski klišeji, što u uslovima filma, koji zahteva određenu verodostojnost, ne deluje lepo.

A šta je operski kliše nego samo spoljašnje izlaganje sižea, radnje, koje nije diktirano muzikom i zato gubi smisao, jer se nalazi odvojeno od nje? U takvim filmovima muzika – osnova opere – ne dolazi do sluha, jer svu pažnju zaokuplja „životopisni” vizuelni rad, i čak ni lepa priroda ne daje potreban efekat – jer, na žalost, nije uvek u skladu sa muzikom.

Žalosno je kada ogromne mogućnosti kojima raspolažu autori umetničkih filmova–opera, idu na štetu opere pretvarajući je u poznatu parodiju na opersko–gledalište *Vampuka, nevesta afrikanška*. A te mogućnosti su stvarno široke i bogate. Oblast transkripcije u ovako raznovrsnom izražavanju – opersko–literarna kompozicija, televizijski film–spektakl i umetnički film–opera – otkrivaju put novim formama korišćenja opere i njenu povezanost sa umetničkom interpretacijom.

Bilo bi pogrešno smatrati da razvoj originalnih formi operskog televizijskog pozorišta negira postojanje tradicionalne scene. Operski teatar, sakupivši u sebi vekovne tradicije, u svojoj svojoj raskoši uvek će biti

glavni način izražavanja operске umetnosti, a televizija ne samo stvaralačka „filijala” nego i neprevaziđjeno sredstvo širenja i propagande. U toj sferi televizija nastoji da bude samo posrednik između scene i gledaoca starajući se da što brižljivije sačuva i prenese sliku pozorišnog spektakla. Upravo se tako odvija i susret televizijskih gledalaca sa Boljšim teatrom iz kojeg su direktni prenosi uvek upečatljivi događaji. Oni su, na žalost, danas postali retkost. Ipak, ta forma uvek izaziva posebno interesovanje i entuzijazam televizijskih gledalaca: omogućava im da prisustvuju živom izvođenju, da se osećaju učesnicima predstave koja se stvarno odvija.

Prikazivanje operskih spektakla na Centralnoj televiziji ne ograničava se samo na glavne scene u Moskvi i Lenjingradu. Centralnoj televiziji je komplikovano da obuhvati svojim programima sve operске kolektive, najviše zbog toga što se opere izvode na nacionalnim jezicima. Ipak, ovaj zadatak nije neostvarljiv. Ciklus *Muzički teatri zemlje* koji se postepeno formira, imaće za cilj da odrazi dostignuća vodećih pozorišta i da upozna sa svojevrsnom muzičkom kulturom nacionalnih republika.

Zapamćeno je prikazivanje Donicetijeve opere *Kći puka* u blistavom izvođenju vodećih solista pozorišta „Estonija”, Ane Kaalj i Tea Masjete, poznanstvo sa pozorištem iz Gorkog koje prikazuje retko izvođenu operu P.I. Čajkovskog *Čarobnica*.

Nedavno je emitovana (u etar) jedna od najpopularnijih opera ukrajinske klasike *Zaporožac sa Dunava*, koja već više od pola veka ne silazi sa scene Kijevskog teatra opere i baleta „Ševčenko”.

Stvaralačka grupa Centralne televizije svaki put nalazi posebnu (individualnu) formu predaje sadržine spektakla. Aktivni i raznovrsni komentari čine operu razumljivijom za televizijske gledaoce i samim tim jačaju prosvetiteljske mogućnosti televizije.

Sa pojavom televizije nesumnjivo je vezana etapa u razvoju opere, koju je, možda, predvideo Čajkovski maštajući da je učini „svojinom ne samo malih kružoka, već, uz pogodne uslove – svojinom celog naroda”.

Šaljapin je pisao: „Ubedjen sam da je ključ rešenja propagande operskog stvaralaštva – u pridobijanju milionskog auditorija za visoku vokalnu kulturu”

Pri tome, uloga televizije, kako se moglo videti, nije organičena na tehnički napredak. Opera u televizijskim uslovima odmah je zahtevala samostalnu umetničku interpretaciju i pojavu novih formi transkripcije. To i jeste put demokratizacije opere, koji istovremeno vodi obogaćivanju palete i širenju granica operskog žanra. No, uporedo sa postojanjem i razvijanjem novih formi operskog televizijskog pozorišta produženo je usavršavanje različitih vidova prenosa u kojima je televizija nastojala da odrazi mnogoliki oblik savremenog operskog pozorišta. Ona takodje omogućava obnavljanje i jačanje realističke tendencije. Estetski zahtevi malog ekrana u potpunosti su jednaki s progresivnim tradicijama velikih reformatora operske umetnosti – Šaljapina, Mamontova, Stanislavskog, Nemirovič-Dančenka, Karuza, Toskaninija, koji su uspeli da operi pribave najvažnije – istinu i realizam, pri čemu je „svaka fraza od srca i svaki gest u skladu sa rečima”, kada su pevač i glumac jedno u harmoniji poezije, muzike, igre, slikarstva i arhitekture. Univerzalna umetnost ekrana otkriva nove puteve za postizanje toga ideala.

Pored toga, jedinstveno je svojstvo televizije da otvara unutrašnji svet, da karakter čoveka čini njegovim psihološkim iskustvom, da u potpunosti odgovara prirodi opere – drame, izražene muzikom, koja i kroz muziku najpotpunije odražava život ljudskog duha. U tom jedinstvu je sadržana ona unutrašnja veza koja postoji između opere i televizije i koja njihov stvaralački savez čini neiscrpnim.

(Iz časopisa „Televizija i radio”, Moskva br. 10/1985, str. 33–34)

Prevela s ruskog
Milica Zajcev

Mira Sujić-Vitorović

IGRA NA EKRANU

Ima li baleta na našoj televiziji premalo ili premnogo? Ako je suditi po novogodišnjem programu ima ga toliko da zadovolji potrebu za igrom cele godine. Jer, skoro neprekidno uz pevače je neko igrao, skakutao, protezao se... Ali, da li je to balet onako kako se definiše u enciklopedijama, ili kako taj pojam tumači čak i obična publika.

Pošto se sve u teatru menja menja se i definicija baleta, odnosno igre uopšte. Postoji nekoliko pravaca baleta danas i skoro svi su zastupljeni na našoj televiziji.

Klasičan, čiji koreni datiraju još iz XVII stoleća.

Osnovna pravila su nepromenjena, samo se tehnika usavršava i tako stiže do sve savršenijeg izvođenja.

Moderan balet začela je Isidora Dankan početkom ovog veka, kao protest protiv čvrstih pravila i virtuoznosti klasičnog baleta.

Savremeni, koji se svakog dana menja, sinteza je klasičnog i izvesnih „oslobađanja” na koja utiče moderan balet. Sve je više slobode u ovom načinu izražavanja koji prevladuje baletskim scenama sveta.

Još je Vaclav Njižinski uveo poze sasvim suprotne tzv. klasičnom baletu, promene je nastavio Balanšin stvorivši neoklasicizam.

Ne treba zaboraviti ni igru koja se razvila iz američkog mjuzikla i čiji je glavni cilj da popuni „prazninu” oko pevača i dočara atmosferu pesme. U nas „baletske grupe” niču kao pečurke posle kiše, a umiru često kao vilini konjici. Međutim, nije dovoljno proći baletsku

obuku da bi se svaka koreografija nazvala baletom. Jer, kao što je već pisano u „RTV-teoriji i praksi”: „kada se igra koja se može videti u svakoj boljoj diskoteci, a koju mladi igraju sa velikim uživanjem i može se reći katkad i s više uspeha od onoga što se ponekad vidi na televiziji, nazove baletom onda se degradira ne samo specifičan način plesa za koji se ulažu godine da bi se naučili osnovi i fineze, nego i koreografija mora uvek imati mnogo smisla i svaki korak mora da proističe iz prethodnog, bilo da se radi o baletu s fabulom ili apstraktnom. Degradira se, međutim, i zabavno-igrački stil, jer mu se pripisuje ono što on ni ne želi da bude.” Ono što se danas vidi na našim ekranima je stagnacija – bez „sveže krvi”. Moglo bi se čak reći da se pre desetak godina igralo mnogo maštovitije i bolje. Primedbe ne znače da je ovaj pravac igre manje vredan, on je televiziji neophodan kao šou biznis, ali mora biti osmišljen. Da to nije manje vredan oblik plesnog izražavanja dokaz je i to što je u spotu crnačkog pevača Lajonela Ričija kao dopuna igrao jedan od najboljih klasičnih igrača današnjice Mihail Barišnjikov.

Pravi džez balet kod nas nije zastupljen, osim u ponekoj „numeri” inostranog programa.

U svetu, posebno u centralnoj Evropi veoma je raširen „teatar pokreta” ili „totalni teatar”. Pravac naročito blizak mladima, a i onima koji žele da se pored igre, koja je ponekad sporedna – kao u delima Pine Bauš – susretnu i sa nekim dubljim značenjem, zađu u podsvest, bilo sopstvenu bilo stvaraoča baleta. Taj pravac na našoj televiziji je zapostavljen, može se reći da ga uopšte nema. Možda i zbog toga što se takve predstave retko sreću i na našim scenama, a one zahtevaju i umeće da u „polumraku podsveti” uhvate osnovnu nit radnje i da je, ne ometajući igru i poruku, verno transponuju na ekran.

Sve skupa dovodi do konstatacije da uopšte ima malo baletskih emisija i priloga, tačaka, numera (ne uzimajući u obzir pratnje pevača) koji su snimljeni kod nas. Prošla su vremena kad su se snimali celi baleti za televiziju, kao *Zlatna ribica*, *Romeo i Julija* i slično. Ukoliko se i snimaju, to su kratka ostvarenja koja su ponekad izuzetno dobra.

Oseća se nedostatak emisija poput *Muzičkog ateljea* u kome je negovan i moderan balet, ali i drugi oblici. Bilo je i uspešnih premijera. Često je čitav deo te emisije bio posvećen plesu. I *Muzičko popodne* je bila emisija veoma pogodna za balet.

Baletske predstave se retko snimaju, iako ima na scenama širom Jugoslavije takvih koje bi trebalo da ostanu i za mlade generacije, naročito dela stvarana na muziku domaćih kompozitora. Izvanredan primer je emisija posvećena jednom od remek-dela domaće baletske baštine – *Đavo na selu* Frana Lotke.

Televizija Zagreb prikazala je ovaj balet uz izvanredno stručan, ali i popularan komentar Maje Bezjak koja je ostajala u pozadini i diskretno ukazivala na najznačajnije delove decenijama izvođenog *Đavola*.

Na žalost, balet deli sudbinu cele naše televizije – nema novca za ozbiljne projekte. Nema sredstava za domaću televizijsku proizvodnju većeg obima, naročito ne za snimanje celovečernjih baleta, pa se najčešće emituju materijali snimljeni u inostranstvu. Na žalost, samo jednom ili dva puta, iako bi se možda češćim ponavljanjem popularisao balet. Osveženje je bilo ponovno emitovanje *Fedre* francuske televizije u kojoj je koreograf i igrač bio naš čovek, Milko Šparemblek. Televizija ima veliki fond baletskih emisija, ali se retko nabavljaju nove. *Copyright* je skup.

Ipak, ne može se reći da se ples za televiziju uopšte ne snima. Možda se ne snima najvrednije i najznačajnije, ali ipak, nešto se radi. Često se snimaju kratki baleti u izvođenju više ili manje dobrih neformalnih grupa modernog baleta. Najčešće dobrih. Ili dela slobodnih koreografa sa igračima vezanim za pozorišne kuće.

Sve češće su emisije kod kojih reditelj eksperimentiše televizijskim izrazom (cilj i jeste iskoristiti mogućnosti televizije do maksimuma) i dobijaju se, ponekad, izvanredni tehnički rezultati, ali balet strada.

Ako se slike igre često pretapaju i dobija nejasan pokret kad to koreografijom nije predviđeno, balet gubi. To isto donose usporeni ili ubrzani snimci, zaustavljeni kadrovi, pa se dolazi u sukob s muzikom. Ako to još radi neko ko nije dovoljno upoznat sa baletskom umetnošću, bez obzira koliko mu je pomogao

koreograf koji opet ne poznaje tehniku pa mu sve izgleda zanimljivo i uzbudljivo, opasnost da se igra podredi elektronici još je veća. Takve emisije mogu imati izvanredan vizuelni efekat, biti slavljene kao odlične, kao televizija „sama po sebi” – to je nedavno bio slučaj sa baletom *Pepeljuga* koji su televizijske revije nagradile za unapređenje televizijskog izraza – ali to kao balet gubi vrednost i prave ljubitelje te tako teške umetnosti razočarava.

Muzički, školski i poneki drugi programi posvećuju svoje emisije ili delove emisija baletu. Međutim, nije retko da o njima brinu – pogotovo ako imaju informativan karakter u principu – oni kojima je igra kao umetnost strana, pa kao vest objavljuju ono što to nije.

Školski program TV Beograd emitovao je dve serije u kojima su gledaoci upoznavani sa baletskom umetnošću: *Na vrhovima prstiju* i *Baletske nade* koje je pripremala Milica Zajcev. Prva je govorila o tome šta je baletska umetnost, pokazivala osnovne pokrete, objašnjavala razne pravce i stilove igre. Druga, koristeći najčešće snimke sa jednog od mnogobrojnih međunarodnih baletskih takmičenja, onog u Lozani iz 1982. uz nešto originalnog materijala, objašnjavala je sistem školovanja baletskih igrača. Pedagoški, ovaj potez bio je uspešan, ali su emisije bile suviše kratke. Od igre se vidi veoma malo, odlomci su kratki, ima više priče nego igre zbog kratkoće vremena. Ovakav potez Školskog programa je izvanredan i treba ga negovati, naravno, ukoliko se dođe do dovoljno snimljenih igračkih materijala koji bi pokazali ono o čemu se govori.

Za publiku koja retko ide da gleda balet u pozorištu, a i onu koja ga nikad nije videla, „celi balet” traži više objašnjenja, približavanje gledaocu onog što će videti. U tome se i vidi vaspitna uloga televizije. Ali popularnost ne sme da ide na štetu stručnosti, ni obratno.

Ponekad se dugačke emisije posvete baletu uz stručni komentar. Ali ono što se govori nije ni dovoljno stručno, a često ni dovoljno razumljivo. Stručnjaci ostaju iznenađeni netačnostima koje govori lice – poznavalac. Svakog ko iole zna život Ane Pavlove, koja

nije nepoznata ni široj jugoslovenskoj publici (televizija je prikazala i dvodelni film o njenom životu, emisiju posvećenu njoj, pisale su novine u bliskoj prošlosti) iznenadila je u *Umetničkoj večeri* beogradske televizije tvrdnja da je nju „stvorio” Sergej Djagiljev. Istina je da je Djagiljev pozvao Pavlovu prilikom prvog gostovanja njegovog „Ruskog baleta” u Parizu ne bi li obezbedio dovoljno interesovanje pariske publike. Ali „ona je imala drugi angažman i nije došla na početak sezone”¹. „Aleksandar Benoa tvrdi da Pavlova nije verovala u uspeh poduhvata i nije se pojavljivala prve dve nedelje”². Kasnije je nastupila samo jednom sa trupom Djagiljeva. Ta i mnoge druge netačnosti, izbegavanje da se kažu mnoge istine, nekompletnost emisije pravljen bez pravog koncepta, hronološkog ili nekog drugog redosleda, nedopustive su na televiziji. Pogotovo kad je reč o umetnosti koja treba da se probija i traži svoju široku publiku kako ne bi ostala samo u krugu „posvećenih”.

Suprotan primer o tome kako treba obrađivati pojedine periode, ličnosti ili ansamble bila je kanadska emisija *Ana Pavlova* koju je veoma stručno vodila Lesli Keron, opet na Televiziji Beograd. Izbegnuto je preterano ulaženje u detalje, česta upotreba izraza „akademizam, klasicizam” i slično. Ispričan je život Pavlove veoma kratko, ukazano na ono što je najvažnije, da ne bi bilo dosadno. Umesto delova njene igre snimljenih na filmsku traku (koji u današnjem trenutku televizije i filma, pa i same igre, deluju groteskno) njene najznačajnije uloge igrale su druge balerine.

U svetu se sve češće snimaju portreti značajnih igrača. Trenutno je na programu BBC 2 serija *Igrač* (Dancer). Novembra je prikazan portret Natalije Makarove. Voditelj je bila sama Makarova koja je s puno šarma, topline ali i skromnosti govorila o svom životu i radu. Specijalno za ovu emisiju Makarova je snimila delove iz

¹ Prince Peter Lieven, *The Birth of the Ballet Russe*, Dover Publications, Inc. Njujork, str. 89.

² Oleg Kerensky, *Anna Pavlova*, Hamish Hamilton, London, str. 34.

mnogih baleta, između ostalih iz mjuzikla *Na vrhovima prstiju*, *Romea i Julije*, najstarije verzije baleta *Karmen* u koreografiji Rolana Petija iz 1949. godine i mnoge druge, završivši *Umirućim labudom*. Muziku je, opet specijalno za emisiju *Nataša* snimio orkestar Kraljevske filharmonije s dirigentom Barijem Bardsvortom. Emisija izuzetno visokog umetničkog, a i informativnog karaktera, imala je velikog uspeha kod publike, a i stručnjaka. Taj uspeh je još veći kad se zna da je snimljena (igračke sekvence, propratni tekst, montaža) za svega sedam dana.

Kad bi kod nas baletska emisija od jednog sata mogla da se pripremi, snimi, montira u celini za samo sedam dana (i to bez korišćenja dokumentacije) troškovi takve emisije uveliko bi se smanjili, pa bi možda takvih emisija bilo i više. Ovako, ukoliko se ne koriste materijali iz dokumentacije, moramo se zadovoljiti baletskim emisijama iz inostranstva.

Da je kamera izuzetno pogodna za „videnje” baleta i da omogućava mnoge trikove, bez „sakaćenja” same igre, pokazano je još davne 1948. godine. Prvi balet snimljen tehnički izvanredno, što i danas deluje savremeno, bio je film *Crvene cipelice*.

Kad je rođena ideja da se snimi balet za film, da se ples prikaže bez filmske fabule to je mnogima izgledalo neprihvatljivo.

Za fabulu je uzeta priča iz života i rada „Ruskog baleta” Sergeja Djagiljeva. Promenjena su imena, pa i pol protagonista, da bi se film približio običnom bioskopskom gledaocu. Osnovan je ansambl od šesnaest solista i 33 člana ansambla. Među solistima bili su Leonid Mjasin, Robert Helpman, Ljudmila Čerina i, naravno, zvezda filma *Mojra Širer*, mlada balerina koja je mnogo obećavala.

Taj film povremeno prikazuje BBC, a možda i druge televizije. Rado je gledan i pored naivne priče o „ukletim crvenim cipelicama” koje kad se obuku ne prestaju da igraju dok onaj ko ih nosi ne umre od iscrpljenosti. Ovaj film je BBC ponovo emitovao u ciklusu filmova režisera Majkla Pauela i Emerika Presburgera povodom osamdesetog rodendana Pauela.

I u današnje vreme snimaju se filmovi o svetu igrača, koji je uvek sam po sebi zanimljiv, ali uz veoma mnogo baleta. Tako da se može reći kako su to baletski filmovi. Najbolji primer je *Životna prekretnica* u kojoj glavnu ulogu igra Mihail Barišnjikov. Nasuprot *Crvenim cipelicama* gde je radnja bila sasvim sporedna, a i zbog specifičnosti epohe Djagiljeva prilično neprihvatljiva, u *Životnoj prekretnici* fabula i balet su od podjednakog značaja. Viđeni su odlomci iz velikih baleta a i mnoge ekshibicije izvanrednih igrača. Tu ideju koristi i sovjetski film *Solistkinja baleta*.

Druga vrsta baletskih filmova koji su preteča igranih baleta na televiziji su filmovi poput *Hofmanovih priča*, u kojima se umesto operskog ambijenta (pojavljuje se u prologu, epilogu i kao uvođenje u činove) sve vreme igra. Opet glavne uloge igraju Helpman, Čerina, Širerova. Snimljeni su baletski filmovi *Romeo i Julija* sa Galinom Ulanovom, *Spartak* sa Vasiljevim (prikazan i na našoj televiziji) i mnogi drugi.

Mogućnosti filmske kamere najveštije, i najuspešnije, korišćene su u *Crvenim cipelicama*. Kada bi neki naš reditelj uspeo da snimi televizijsku emisiju koja bi makar podsećala na to remek-delo (igračke sekvence u *Crvenim cipelicama*) elektronika danas pruža skoro neograničene mogućnosti – bio bi to veliki uspeh naše televizije. Ali da bi uspeh bio potpun nije dovoljan samo talentovan, maštovit reditelj, već i koreograf koji između ostalog razume zahteve televizije i spreman je da im se pokori.

Snežana Nikolajević

MUZIČKO VASPITANJE – I POVRH TOGA

Nije nimalo slučajno što se segment muzike u obrazovnom programu zove muzičko vaspitanje. Termin je uzet iz našeg školstva i ukazuje na vaspitnu ulogu muzike u svakom obrazovnom sistemu. Muzika u obrazovnom programu treba, dakle, da vaspitava – ukus pre svega – i zbog toga muzička emisija treba da sadrži sve elemente umetničke televizijske tvorevine – kvalitetno muzičko delo i interpretaciju, adekvatnu vizuelnu prezentaciju, televizijsku i televizičnu dramaturgiju, jasnu temu, aktuelnost. A prevashodno obrazovne i informativne akcente. Kako muzičko vaspitanje na beogradskoj televiziji već ima svoju malu tradiciju i neko sopstveno iskustvo, naša razmatranja o obrazovnim aspektima muzike na televiziji biće na njemu zasnovana,

U mnogim dosadašnjim diskusijama o muzičkim emisijama školskog programa izneta su mišljenja da one ne treba da se svode na neku vrstu školskog časa ili zamene za školski čas, već da svojim sadržajem i formom pruže nadgradnju onome što se uči u školi, zatim da obrađuju teme koje su ostale van školskog programa, da na zanimljiv način govore o raznovrsnim temama, koristeći se pri tom prednostima samog medija. To je i osnovna postavka od koje se polazi pri oblikovanju svake serije i emisije.

Po pravilu, serije i emisije prevashodno su namenjene određenim uzrastima. U toj skali postoje uglavnom dva stupnja: emisije namenjene mališanima do 10 – 11 godina i one namenjene učenicima viših razreda

osnovne škole i usmerenog obrazovanja. Međutim, granica nije – i ne može biti – striktna, jer uvek postoji i opravdana težnja da svaka emisija bude zanimljiva i za jedno mnogo šire gledalište, raznovrsno po godinama starosti, obrazovanju i interesovanju. Sasvim je sigurno da ovako širok auditorij prilazi emisiji sa raznih aspekata, otkriva u njoj različite poruke i tumači ih na različite načine. Stoga svaka emisija teži da bude slojevita i mnogoznačna.

Mada je nedostatak stručnih muzičkih kadrova u školama još uvek osetan, i mada nastavni planovi poklanjaju sve manje pažnje i prostora muzici, muzičke emisije školskog programa drže se osnovnog opredeljenja da budu pre svega televizijske. A to znači da na gledaoce utiču svojim umetničkim, zabavnim i informativnim elementima i da, uz svu neophodnu usaglašenost sa školskom nastavom, imaju sopstvenu ravnotežu u pogledu sadržaja i redosleda.

Svi ovi zahtevi mogu se iskazati – i iskazuju se – kroz razne forme i žanrove. Celo područje delovanja ima dva smera: prvi ostvaruju emisije enciklopedijskog karaktera, a drugi one koje teže praćenju aktuelnosti. U osnovi svega je namera da se gledališe animira, podstakne, i da sama muzika dobije što više poklonika. Razumljivo, tako zamišljene emisije mogu biti i veoma različitog trajanja – od svega pet do punih četrdeset i pet minuta. Osnovni termin je polučasovni: u tom okviru su za poslednjih pet godina emitovane mnoge serije. U njima je muzika sagledana iz raznih aspekata; ovde ćemo pokušati da ih prikazemo sredene po nekim njihovim osnovnim karakteristikama.

Dve serije su se bavile istorijom muzike. Opšta istorija muzike prezentovana je u *Stilskim paralelama*. Prateći stilske tokove muzike od našeg veka sačinili smo devet emisija od kojih je svaka bila posvećena jednom stilu, dok je dvadeseti vek razmatran u dve emisije: jedna je obuhvatila prvu, a druga drugu polovinu našeg veka. U svakoj su date društvene i umetničke koordinate vremena u kome su se stvarala karakteristična dela. Govorilo se o događajima koji su imali uticaja na umetnost određenog vremena, o izuzetnim dometima na polju slikarstva, vajarstva i arhitekture, o istorijskim prekretnicama, o životu, modi i dihu tog vremena. Sam

muzički stil je objašnjavan i osvetljavao paralelno sa stilom u drugim umetničkim granama.

Druga serija je obradila domaću muzičku istoriju. Govoreći o muzičkoj istoriji i muzičkom životu Beograda, krenuli smo tragom sećanja naših eminentnih živih kompozitora, koja dosežu u prošlost do vremena prvog svetskog rata i protežu se do naših dana – šta ih je sve inspirisalo, uzbuđivalo, kojim su značajnim događajima prisustvovali, koje su zanimljive ličnosti sretali, s kim su drugovali, koje su vrhunske interpretacije čuli, šta su oni sami radili, kako su komponovali. Sve što je za istoriju podatak i činjenica dobilo je tako jednu novu, znatno bogatiju dimenziju budući iskazano kao lično iskustvo, kao doživljaj.

Razvoj tehnike i interpretacije razmatran je u seriji *Škole u muzici*. Naime, pedagoška i izvođačka iskustva na polju violine, klavira, flaute, solo-pevanja i dirigovanja imala su svoj zanimljiv razvoj i veoma različite načine prenošenja.

Nije redak slučaj da o svim mogućnostima delovanja jednog muzičara malo znaju čak i učenici muzičkih škola. Stoga smo u jednom trenutku odlučili da šire i detaljnije upoznamo gledaoce sa raznim profilima muzičara. Smatrajući da se najbolja obaveštenja i preporuke mogu dati na osnovu ličnog iskustva, obratili smo se nekolicini naših istaknutih muzičara i zamolili ih da govore o svom pozivu – o njegovim lepotama i teškoćama, uzletima, padovima, nadama, dilemama. Emisije su pružale korisne informacije i za mlade koji žele da se opredele za muziku kao profesiju, ali i za one koji se uopšte zanimaju za muziku i muzičare.

Posebnu vrstu „otvorene” serije predstavlja *Moje muzičko iskustvo*. Koristeći prisustvo najpoznatijih svetskih umetnika na beogradskom koncertnom podijumu, redakcija Školskog programa već nekoliko godina pravi polučasovne emisije sa njima. Uz vrhunsko muziciranje, gledaoci imaju priliku da iz prve ruke saznaju o detinjstvu, školovanju, pedagoškom radu, koncertiranju, dilemama i načinu života velikana muzike kakvi su Andre Navara, Marija Tipo, Veronika Dudarova, Vladimir Krajnjev, Elena Obrascova, Hesus Ortega, Marija Livija Sao Markos, Grigorij Sokolov,

Kšištof Penderecki. Veoma su dragocene njihove poruke i preporuke koje se odnose kako na izvođaštvo u užem smislu tako i na umetnost i život uopšte.

I *Javni čas* spada u dugotrajne projekte; njime se ukazuje na mlade talentovane učenike nižih i srednjih muzičkih škola, pa i one koji su već postigli zapažene uspehe. Naime, u svakoj muzičkoj školi postoji lepa praksa da se učenici često pojavljuju pred publikom sa dobro pripremljenim programom. Tako oni oprobavaju svoje sposobnosti da u određenom trenutku, u kontaktu s publikom, pokažu svoj maksimalni domet. Učinilo nam se da je zanimljivo da te uzbuđljive trenutke neposrednog muziciranja prikažemo, pa smo pre nekoliko godina započeli prenos takvih koncerata iz pojedinih muzičkih škola. Tokom godina ova serija se razvijala i u sadržajnom i u formalnom pogledu, ali je zadržala osnovni cilj – da gledaocima saopšti dostignuća najmlađih talentovanih muzičara.

Pored ove serije koja u stvari prati aktuelna zbivanja u muzičkom školstvu, oprobano je i praćenje širih muzičkih zbivanja. O najrazličitijim događajima iz sveta muzike i muzičkog života obavestavala je serija *U pravom trenutku na pravom mestu* u vidu muzičkog žurnala koji je svoje teme crpeo iz osnovnih i muzičkih škola, koncertnih dvorana, i produkcije ploča, Muzičke omladine.

Prirodno, najosetljivije su bile teme i serije posvećene mališanima. Mnogi poznavaoци muzičke pedagogije tvrde da je za mališane najvažniji neposredan kontakt s muzikom, sa njenim pravim a njima pristupačnim vrednostima. Takve odlike smo pronašli u narodnoj dečjoj pesmi. U okviru serije *Put oko sveta sa osam nota* odabrane su takve pesme iz raznih krajeva naše zemlje i sveta. Sve su one istovremeno i jednostavne i složene. Jednostavne jer su melodične, lako se uče i još lakše pamte i pevaju; složene jer pružaju mogućnost za raznoliko variranje i lako postaju osnova lepих kompozicija i aranžmana. Tako su stvarani uslovi da mali gledaoci upiju pesmu u uho i svest time što će ona u raznim oblicima zvučati kroz celu emisiju.

Razrađujući praksu neposrednog kontakta s muzikom, stvarali smo i seriju *Gitara u 16 lekcija*, sa željom da mladi gledaoci upoznaju ovaj popularni i svima

dostupni instrument i zaspiraju na njemu. Tako se sa zajedničkog pevanja na ekranu prešlo na zajedničko sviranje – posredstvom ekrana.

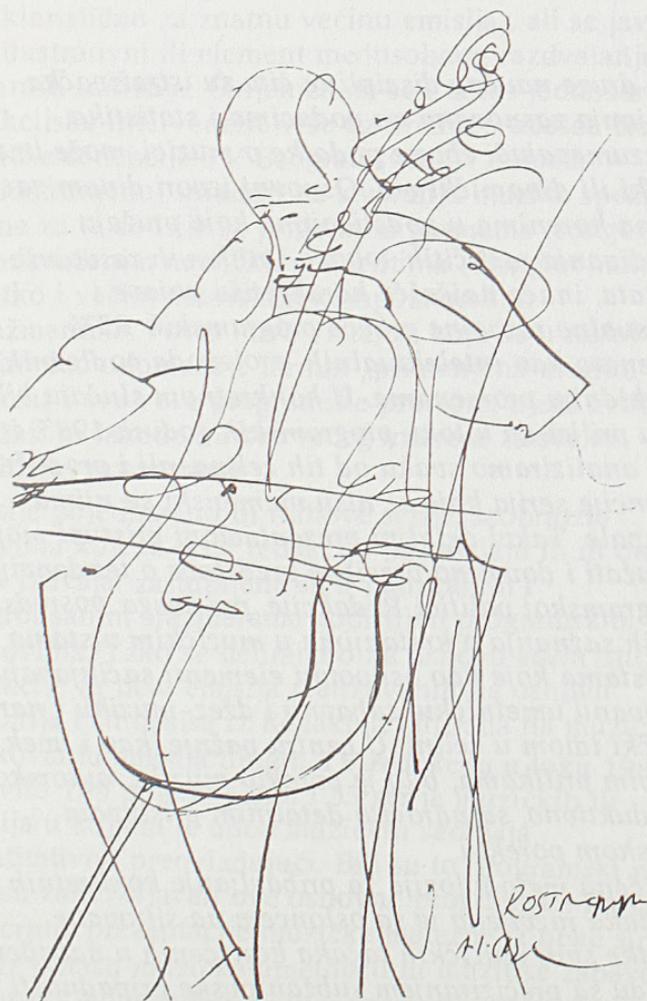
U svim ovim serijama smenjivali su se instruktivni, dokumentarni, hronološki i informativni pristup. Igrani žanr u celini sproveden je samo u seriji za najmlađe *Kako početi početak* u kojoj su muzičke numere rađene kao spotovi u odnosu na radnju. Tako je ostvaren neposredan uticaj muzike, uz posredno saopštavanje podataka.

U malim formama neophodno je obezbediti kontinuitet emitovanja. U stvari, takve emisije čine delove jednog mozaika koji deluje u potpunosti tek kao celina. Jednu takvu celinu predstavljala je serija *Zašto volite Šopena*. U težnji da se što šire i dublje razjasni ta nesumnjiva činjenica – sveopšta omiljenost i univerzalna recepcija ovog kompozitora – obratili smo se umetnicima koji ne samo rado slušaju već i rado sviraju Šopena. Kroz dvadeset i četiri emisije emitovane svakog radnog dana u toku jednog meseca, pijanisti su rečju i tonom izražavali svoj odnos prema Šopenu i njegovoj muzici. Tako se došlo do jednog svojevrsnog Šopenovog portreta.

Serija *Moja muzika*, sastavljena takođe od niza kratkih emisija, dala je doprinos tumačenju uloge muzike u životu ljudi koji nisu profesionalno vezani za nju. Obratili smo se mnogim poznatim ličnostima sa raznih područja kulturnog, umetničkog i naučnog stvaralaštva i zamolili ih da izdvoje muziku koju najradije slušaju, koju smatraju „svojom” i da objasne šta ih za nju tako snažno vezuje. Odziv je prevazišao sva naša očekivanja: pokazalo se da oni ne samo što vole nego i duboko razumeju vrhunsku muziku. Čuli su se raznovrsni i zanimljivi odgovori – od intimnih doživljavanja i raspoloženja do sublimiranih estetskih razmatranja. Zaista, polazeći od kratkih muzičkih emisija, isprva zamišljenih kao vrsta predaha, često dolazimo, s jednim osmišljenim, tematski jasnim projektom, do prezentacije vrednih podataka i do saznanja koja se lako primaju i dugo pamte.

U kojoj meri i sa kakvim uspehom ovaj tako zamišljen muzički program ostvaruje misiju među svojim gledaocima i slušaocima? Kompetentan odgovor na to

pitanje mogla bi dati samo jedna dobro organizovana anketa. Ukoliko bi se pretpostavilo da prikazi i kritike Školskog programa u dnevnoj i periodičnoj štampi – srazmerno retki, ali odreda pozitivni – „pokrivaju” na neki način i njegove muzičke emisije, moglo bi se to uzeti kao ohrabrujuća orijentacija. Naravno, za jedno čvrsto opredeljenje to nije uvek dovoljno.



A. CIDR: KUNSTA

Ljubinko Miljković

ANALIZA PRESEKA EMITOVANIH
SADRŽAJA U EMISIJAMA
MUZIČKE REDAKCIJE TV BEOGRAD

Kao i druge naučne discipline čija su istraživačka nastojanja zasnovana na podacima i statistika, podrazumevajući zbirne podatke o muzici, može imati statički ili dinamički vid. Osnovni izvori dinamizacije te vrste sa korenima u podsticajima koje pružaju upoređivanja različitih tokova i njihovih razvojnih rezultata, inače najčešće karakterišu pojave i procesualne razvojne pravce programskih RTV segmenata kao intelektualnih proizvoda podložnih neprekidnim promenama. U konkretnom slučaju bili smo u prilici da u toku programskih godina 1983. i 1984. analiziramo svaku od tih celina, ali i produžene tendencije serija koje se nisu vremenski sa njima poklapale. Takvi detaljni prezentacioni pristupi mogli su pružati i dovoljno precizne predstave o tendencijama u programskoj politici Redakcije, pre svega posredstvom bližnjih saznanja o kretanjima u muzičkim vrstama i podvrstama koje kao osnovni elementi sačinjavaju emitovanu umetničku, zabavnu i džez-muziku i narodni muzički idiom u celini. U centru pažnje, kao i uvek u ovakvim prilikama, bilo je poreklo muzike, autorsko i reproduktivno, sa naročito detaljnim pristupom autorskom poreklu.

Korišćena metodologija za pribavljanje konkretnih podataka razvijena je sa osloncem na šifrovane podatke svih muzičkih tačaka korišćenih u navedenom periodu sa preciziranjem subžanrovske pripadnosti svake od tačaka.

(Skraćena verzija istraživanja publikovana u „Izveštajima i studijama”, br. 4, oktobar 1985).

EMISIJE I NJIHOVI OSNOVNI PROGRAMSKI KARAKTERI

Tokom 1983. godine muzička redakcija TV Beograd je ostvarila scenarije ili saradivala sa drugim redakcijama u izradi 144 emisije od kojih su više puta emitovane: *Mali koncert* (16 puta), *Kolariću, Paniću* (12), *Zvezde koje ne tamne* (11), *Zeleni kabare, Odabrani trenutak, Čik pogodi i Priče iz Nepričave* (po 10 puta), *Kockica* (9), *Folk parada, Hit meseca, Muzičko popodne, Čarobna svirala i Tebi kažem* (po 8 puta), itd. U tim emisijama muzika je bitna ili preovlađujuća s jedne strane (što je karakteristično za znatnu većinu emisija), ali se javlja i kao ilustrativni ili element međusobnog razdvajanja govornih sadržaja. Činjenica da se i takve jednostavne redakcijske intervencije vrše uz brižljivo učešće članova muzičke redakcije TV Beograd svedoči o dosta rasprostranjenoj saradnji na stvaranju muzike specijalno pisane za te emisije sa prigodnim pesmama (songovima) ili zaokruženim muzičkim akcentima (džinglovima), a neretko i većim autorskim kompozitorskim angažmanima. Pošto i ova vrsta, za koju se u našoj sredini već odomaćuje termin „primenjena muzika”, zaprema i sve veće programske prostore, njeni zvučni sadržaji su takođe od sve većeg interesa za svako analitičko razmatranje.

Emisije pojedinačno ili njihove serije, saobrazno ciljevima koji se pred redakciju postavljaju ili ih ona sama izdvaja, zastupljene su u planiranim i kontrolisanim srazmerama godišnjim programskim planovima. Tako se delimično na osnovu stava Muzičke redakcije (u delu emisija realizovanih na osnovu scenarija i sinopsisa iz Redakcije) ili rada na muzičkom oblikovanju emisija drugih TV redakcija u toku 1983. pojavilo 109 pojedinačnih i 35 serija muzičkih ili emisija u kojima je udeo muzičkih sadržaja kvantitativno preovlađujući. Bili su to programski potezi koji su zadovoljavali ove osnovne programske potrebe:

- iscrpne prezentacije muzičke materije iz neke šire ili uže oblasti muzičke umetnosti ili muzičke zabave,
- tonski jednorodno oblikovane serije govorno–muzičkih emisija dogovorenom zastupljenošću određene tonski, žanrovski i slubžanrovski tipizirane muzičke matrice, i

c) velik broj vanserijskih, pojedinačnih emisija čijim muzičko-informativnim svojstvima se podstiče interesovanje gledalaca za neposredno, diskografsko ili koncertno praćenje muzičkih događaja sa sličnom tonskom sadržinom.

Ovakvi efekti se, naravno, postižu i serijama emisija, a jedna od tipičnih emisija te vrste je *Mali koncert* emitovan u toku 1983. godine 16 puta, što čini oko 5 odsto ukupno emitovane muzike koju je programski posredovala Muzička redakcija TV Beograd.

Ne samo zbog većeg broja serija koje traju obično jednu programsku godinu, slika najaktuelnijih muzičkih TV emisija iz 1984. godine je znatno izmenjena. Tada je kao najgledanija emisija već ustaljena *Folk parada* (40 nastavaka) s tim što je *Mali koncert* (20) zadržao svoju programsku funkciju koju dopunjavaju i proširuju emisije *Muzičko popodne* (13) i *I kuda ide muzika* sadržajima umetničke muzike, uz nekoliko serija ispunjenih narodnim muzičkim idiomom: *Čarobna svirala* (10), *Silnete* (8) i zabavnom muzikom: *Nedeljom* (12), *Zvezde koje ne tamne* (4) itd. Ovu godišnju programsku shemu, osim toga, karakterišu planirane i ostvarene integralne prezentacije kapitalnih muzičkih dela među kojima se posebno izdvajaju opere *Loengrin* Vagnera, *Trubadur* Verdija i *Faust* Gunoa, gudački kvarteti Hajdna, Betovena i Glinke, dela *Muzička žrtva* i *Brandenburški koncerti* J.S. Baha, baleti *Žizela* Deliba i *Romeo i Julija* Čajkovskog, a zatim domaća kapitalna muzička dela *Simfonijski triptihon* Petra Konjovića, , TV opera *Bele noći* Stanojla Raijičića, balet Zorana Erića *Banović Strahinja*, oratorijumi *Buna na dahije* Rajka Maksimovića i *Sluga Jernej* Nikole Hercigonje itd. U konceptualnom pristupu Redakcije muzičkoj materiji iscrpna prezentacija kao funkcija serija muzičkih emisija i izdvajanje značajnih dela zauzimaju, kao što vidimo, osobita mesta, pri čemu se potpuno funkcionalno zaokružuju i razdvajaju prikazi Jugoslovenskih horskih svečanosti i Beogradskih muzičkih svečanosti, za šta je redakcija rezervisala po 5 termina, kao i emitovanje sasvim neobičnih koncerata iz galerije SANU, gde su izvođena muzička dela akademika, u šest emisija.

OPŠTA STRUKTURA MUZIČKIH I EMISIJA SA PEOVLADUJUĆOM MUZIKOM

Sveukupni zbir žanrovski predstavljene muzičke materije, pri čemu se muzički žanrovi javljaju kao složeni elementi (sastavljeni od subžanrova kao osnovnih podvrsta) pruža zanimljivu sliku prezentovanih muzičkih materijala čije smo kvantitete, uvođenjem nekoliko količinskih parametara: ukupnog trajanja korišćene muzike, broja muzičkih tačaka, i prosečnog trajanja muzičke tačke u tom žanru, želeli da što preciznije odredimo.

VRSTA MUZIKE	PROGRAMSKA ZASTUPLJENOST u minutima u procentima	Broj mu- zičkih tačaka	Prosečno trajanje
1. Umetnička muzika	1983. 4 413,14 ¹	311	14,12
	1984. 5 905,17	365	16,11
2. Zabavna i džez	1983. 5 999,43	160	3,45
	1984. 4 391,00	129	3,24
3. Narodna muzika i narodni muzički idiom	1983. 1 740,43	580	2,59
	1984. 1 998,31	592	3,19
4. Dečja	1983. 1 221,27	504	2,21
	1984. 904,10	451	2,00
UKUPNO:	1983. 13 375,07		
	1984. 13 198,58		
			minuta

¹ U ovom izveštaju minuti i sekunde prezentovani su
heksadecimalno (1 minut = 60 sekundi), a ne u procentima (1
minut = 100 delova).

Posebno isticanje zasluži je činjenica povećanja ukupnog obima umetničke muzike u odnosu na 1983. godinu, uvođenjem u program serije velikih muzičkih dela u 1984. godini. Kod narodnog muzičkog idioma veću prosečnu trajnost izazvalo je povećanje zastupljenosti kompozicija u narodnom duhu koje vidno preovlađuju u seriji *Folk parada*, a inače su po prosečnom trajanju nešto duže.

SUBŽANROVSKA STRUKTURA MUZIČKIH EMISIJA SA PEOVLADUJUĆOM MUZIKOM

1. *Umetnička muzika*

Kriteriji razvrstavanja muzičkih subžanrova formulisani su na osnovu dugogodišnje prakse muzičkih redakcija i televizije u našoj sredini koja je kao radna osnova inaugurisala principe na osnovu kojih se određivala konkretna pripadnost svake pojedine muzičke tačke nekoj od muzičkih grupa ili podgrupa. U okviru umetničke muzike grupisanje kompozicija je vršeno dvojako: po načinima izvođenja i izvodačkim aparatima, s jedne, i hronološkom pripadnosti različitim stvaralačkim epohama sa druge strane.

Ukrštanjem podataka o načinima izvođenja i muzičkim izvodačkim aparatima sa pripadnošću muzike različitim stvaralačkim epohama u istorijatu nastanka i razvoja umetničke muzike, jednostavno se dolazi do saznanja da su emitovana oratorijska dela u programskoj 1984. godini pre svega pripadala modernoj muzici (u 1983. godini oratorijumi ili njihovi odlomci nisu bili zastupljeni), dok je u operском repertoaru TV Beograd potpuno preovladavala romantika i moderna. Sasvim u skladu sa normalnim očekivanjima s obzirom na brojnost nastalih vrhunskih dela u svakoj od stvaralačkih epoha, u 1983. godini oko dve trećine simfonijske muzike pripada romantici, a tri petine emitovane muzike u 1984. godini potiče iz pera savremenih kompozitora, dok su muzička dela iz postromantičkog perioda u programskim izborima tek nagoveštena. Dela za horske ansamble koja su našla mesto na programima u toku 1983. po izuzecima pripadaju baroku, odnosno romantici, a 9/10 (ili oko 260 minuta) modernoj muzici, što se u 1984. menja

utoliko što od kompozicija nastalih u ranijim periodima muzika klasike i romantike ima nešto značajniju zastupljenost pored inače blaže preovlađujuće savremene muzike (odnos moderna: ostala = 1:1). Sa kamernom muzikom ravnoteža između savremene i ostale emitovane tokom 1983. prelazi u 1984. u korist muzičke klasike u odnosu 3/5 : 2/5. Vokalna i instrumentalna solistička muzika sa orkestarskom i klavirskom pratnjom uglavnom ne izlaze iz navedenih okvira uz naglašenije učešće barokne solističke instrumentalne muzike kako uz orkestarsku, tako i uz klavirsku pratnju.

Pomenute muzičke vrste autorski i izvođački većim delom pripadaju stranoj muzici, ali ipak selektivno, jer npr. u oblastima operne, simfonijske i orkestarske muzike prevagu u okviru celog analizovanog muzičkog materijala imaju kompozicije stranog, a oratorijska, horska, kamerna i dela vokalne i instrumentalne solističke muzike domaćih kompozitora. Zbog poznatih razlika u ukupnom bogatstvu muzičkog umetničkog stvaralaštva na planu domaća – strana muzika, dela stranih autora, nastala u svim periodima koji pripadaju prošlosti, preovlađuju u značajnoj meri, što redakcija u okviru mogućnosti nadoknađuje količinski maksimalnom prezentacijom kompozicija savremenih domaćih autora.

2. Zabavna i džez-muzika

Kao i umetničku i zabavnu i džez muziku takođe karakterišu relativno dugi hronološki (i sa tim u vezi i stilski) dijapazoni, što je takođe bio osnov subžanrovskih razgraničenja.

Međutim, u težištu preciziranja unutrašnje strukture zabavne i džez-muzike, pored njene stilsko-hronološke pripadnosti koja je i inače znatno preciznije određena u odnosu na umetničku muziku, je i njeno autorsko i izvođačko poreklo, prvenstveno na relaciji domaća – strana zabavna i džez-muzika.

Zastupljenost domaće zabavne i džez-muzike je sasvim evidentna u obe programske godine i samo sa malim izuzetkom muzike starog Beča (što je razumljivo s obzirom na njenu autorsku i interpretatorsku

specifičnost), potpuno preovlađuje u muzičkim emisijama, a takođe i kao ilustrativna muzika.

Naročito su uočljivi stepeni prevage domaće pop, evergrin i rok-muzike, što utisak o programu u celini mora menjati i u osnovi i to kako njegovu jezičku tako i muzičku komponentu. Takođe je zanimljivo i izoštavanje preciznosti podataka o stvaralačkom poreklu najfrekventnije muzike za zabavu nastale u različitim zemljama, a emitovane u muzičkim i drugim emisijama TV Beograd. Dakle, pored operete i muzike starog Beča, stvaralački i interpretativno prirodno vezanih za Evropu, udeo američkog džez-a i pop-muzike je u obe posmatrane programske godine bio preovlađujući, uz količinski relativno podjednaku zastupljenost ostvarenja rok-muzičara sa oba kontinenta i iskazanu nadmoćnost Evropljana u oblasti avangardnih tendencija muzike za zabavu.

Po učestalosti pojava aranžmana, učešće naših autora zabavne muzike je veoma znatno i ustaljeno, mada bi ukupan broj domaćih aranžera mogao biti veći, u čemu su i nove potencijalne mogućnosti njihovog još življeg učešća u programima TV Beograd ove vrste.

3. Narodni muzički idiom

A) Različite vrste narodne muzike

S obzirom na umetničke intervencije, narodne melodije su i razvrstane na one

a) kod kojih nikakve intervencije te vrste nisu učinjene (izvorne narodne pesme i igre);

b) improvizovano izvedene u čije izvođenje je inkorporirano iskustvo profesionalnih muzičara, specijalista za narodnu muziku i

c) stilizovane, pi čemu se podrazumevaju stilski muzički aranžmani kao kompozitorske umetničke intervencije koje striktno predodređuju načine izvođenja tih muzičkih narodnih umotvorina.

Najfrekventnije forme narodne muzike su: pevana i svirana narodna muzika, osobito zastupljena u seriji emisija *Kolovodo*, *nogom kreni* tokom 1983. kao i *Znanje-imanje* u čitavom analizovanom periodu.

B) Kompozicije u narodnom duhu i stare gradske pesme
Autorske pesme u manje ili više приметnom narodnom

duhu su, prema hronologiji nastanka i delovanja, razdvojene i posmatrane kao stare gradske pesme i savremene kompozicije u narodnom duhu, jedne i druge izvođački diferencirane prema stepenu i bitnosti stručnih intervencija u izvođenju, odnosno vlastitoj namenskoj izvođačkoj pripadnosti (vokalnoj ili instrumentalnoj praksi). Relativno je novo saznanje da su kompozicije u narodnom duhu kao i stare gradske pesme i romanse za TV programe aktuelne skoro isključivo kao muzički aranžirana programska materija.

Kao element koji nesumnjivo može i mora doprinositi iscrpnijem prezentovanju suštinskih podataka o kompozicijama u narodnom duhu, spisak iz koga se vidi i učestalost pojavljivanja kompozicija pojedinih autora u svakom slučaju značajno upotpunjuje tu sliku. To je ujedno i neka vrsta top-liste aktuelnosti pesama različitih autora, bitno korigovana htenjem da u tim izborima za programe kvalitet svake kompozicije pojedinačno bude u prvom planu.

POREKLO IZVOĐENE MUZIKE

Korišćena muzika domaćih autora količinski je, naravno, ograničena i ukupnim mogućnostima domaćeg muzičkog autorstva u celini, pa je to, opet u okviru nevelikih mogućnosti, nadoknađivano favorizacijom domaće muzičke reprodukcije, što je dalo znatno drukčiju sliku ukupne korišćene muzike.

Ukupna domaća i strana produkcija i reprodukcija muzike po svojim proporcijama su međusobno suprotstavljene svesnom akcijom Redakcije koja na objektivne okolnosti veće zastupljenosti stranih autora, što je rezultat znatno razvijenije muzičke kulture, odgovara nastojanjima da maksimalno proponira domaću muzičku reprodukciju. Tako posmatrana muzika domaćih i stranih autora i izvođača na programu TV Beograd, tokom programske 1983. i 1984, bile su u sledećim odnosima:

Muzika domaćih i stranih autora	BROJ MINUTA		PROCENAT		Ukupno minuta
	domaća	strana	domaća	strana	
1983.	5 550,44	7 824,23	41,5	58,5	13 375,07
1984.	4 348,56	8 849,58	33,0	67,0	13 198,58
Domaća i strana izvodenja					
1983.	7 183,53	7 824,23	46,6	52,4	15 008,16
1984.	7 744,01	8 849,58	46,7	53,3	16 593,59

KONSTATACIJE I ZAKLJUČCI

1. Jedan od najstarijih parametara pri rekapitulaciji programskih uslova za potencijalno uspešno delovanje muzike posredstvom radija, a zatim i televizije, bio je i ostao strukturalni sastav emitovanih programa na relaciji: strana – domaća muzika. Navedeni odnos bio je najpre analizovan isključivo posmatranjem autorskog udela – dakle, prisustva dela domaćih autora na

programima radija i televizije uz docnije korekturno proširenje takvog posmatranja obuhvatanjem i praćenjem odnosa domaće i strane muzičke produkcije u programima. To je nesumnjivo dalo realniju i celovitiju sliku kompletnog muzičkog života kulturne sredine i reflektovanja na programe radija i televizije, koji su umnogome i podsticali to stvaralaštvo, pa smo i u ovom našem pregledu zadržali tu ravan posmatranja.

2. Jedan od najaktuelnijih problema čije postojanje unosi osnovnu podjelu u mišljenja i stavove relativno širokog kruga ljubitelja umetničke muzike i naročito autorskog dela muzičkih profesionalaca je struktura: savremena – muzika prošlosti različitih ponuđenih programa u publikacijama muzičkih dela, a potom svim njihovim izvođenjima: koncertnim, diskografskim ili radio–televizijskim. U praćenim programima taj strukturalni odnos je karakterisan blagom prevagom muzike prošlosti i to 54,7 : 45,3% u toku 1983, sa povećanjem raspona te proporcije u 1984. godini na 68,5 : 31,5%. Želja Redakcije za jačanjem potencijala popularnosti programa je na taj način sasvim jasna i evidentna. U istom smeru deluje i povećanje horske muzike u skladu sa mogućnostima u 1984. u odnosu na programsku 1983. godinu.

3. U toku poslednje dve decenije u razvojnim okvirima savremene muzike za zabavu oformljena su nova muzička i vanmuzička izražajna sredstva koja su vremenom prouzrokovala i ostvarila i generacijsku podjelu ljubitelja te nove muzike na jednoj i onih koji to nisu na drugoj strani. Taj međugeneracijski odnos prema pop, rok, pank i ostaloj savremenoj muzici za zabavu nepromenjen je i danas, što zahteva realan i odmeren programsko–uređivački stav Redakcije. Uzimajući kao realne činjenice postojanje tih muzičkih ukusa i razloge generacijskog pristupa muzici za zabavu, Redakcija se nije opredeljivala kao prema alternativama za jednu ili drugu muziku, već ih je tretirala kao hronološki jedinstvenu razvojnu muzičku zabavnu materiju podrazumevajući prevagu jedne ili druge u zavisnosti od karaktera serija muzičko–zabavnih emisija u godišnjim programskim shemama. Tako nova muzika preovlađuje u programima za 1983. u srazmeri 66,8 : 33,2%, a u emisijama iz 1984. godine taj

odnos u korist evergrin i ostale starije muzike je 60.8 : 39,2%.

4. Isti praktični generalni stav ima Redakcija i u svom uređivačkom odnosu prema narodnom muzičkom idiomu, što se reflektuje fluktuirajućim zbirnim rezultatima zastupljenosti različitih subžanrova narodne muzike. Godine 1983, kada se završavala ambiciozna serija izvornih narodnih melodija *Kolovodo, nogom kreni* narodna muzika je dvotrećinski preovlađivala u ukupnom zbiru sa 66,0 : 34,0% u odnosu na kompozicije u narodnom duhu, dok je u toku 1984, u kojoj je emitovano 40 nastavaka serije *Folk parada*, odnos do ravnoteže ublažen (51,5 : 48,5%) i dalje u korist narodnih melodija. Načelo da potrebe kreiraju unutrašnje subžanrovske proporcije ostalo je, dakle, netaknuto, kao i generalni stav da svaki tipski programski segment nosi u sebi implicitni zahtev i za vrlo strogo određenom vrstom muzike.

5. Uz navedeno i jedna konstatacija: bez subžanrovskog određenja muzičkih sadržaja ne bismo mogli da postignemo ni ova, u svakom slučaju početna razvrstavanja muzičkih sadržaja, pa ne bi bili mogućni ni analitički pristupi koje može pružiti ovaj ne tako složen model posmatranja rezultata muzičke statistike. Zbog toga smatramo potrebnim da ukažemo na punu neophodnost takvih, u sadašnjim uslovima čak standardno precizirajućih podataka, koji već dosta dugo označavaju jasne hronološke ili sadržajne delove muzičke materije u okvirima svakog muzičkog žanra ponaosob.

6. U toku javne diskusije održane krajem 1985. godine o Predlogu plana programa RTB za 1986. godinu ispoljeno je i nekoliko zanimljivih stavova i gledišta ili su dati predlozi koji se odnose na muziku emitovanu na programima RTB, a imaju direktne ili indirektne veze i sa rezultatima ovog istraživanja, jer neke od njih argumentima osnažuju ili osporavaju. Primera ima više:

● Muzika za mlade nije samo rok-muzika, već sva muzika kojom se bave ili je prihvataju mladi ljudi. Iz ove sredine ima sve više izuzetno talentovanih mladih ljudi koji dobijaju visoke nagrade na takmičenjima u muzički najrazvijenijim sredinama u Evropi i svetu, pa docnije, upravo zbog toga što umetnička organizovanost

naše sredine nije na visini, pripadnici iste generacije nisu u situaciji da uživaju u njihovoj umetnosti.

- Potrebno je tako ostvarivati kompetencije muzičkih urednika na radio i TV programima da oni zaista mogu imati pun pregled, kontrolu i punu odgovornost za celinu radio i TV programa (Savet RTB za muzičke programe)

- Muzičkog programa ima dosta i za svaki ukus, na radiju i televiziji (SSRN opštine Šabac).

- Ne bi trebalo da muziku prati slika koja prikazuje razne scene nasilja, pa i ubistva, drogiranja i slične negativnosti (RO „Kristal” – Zaječar).

Kontroverze su često bile prisutne u procenama koje su o diskutabilnim temama davali pripadnici različitih generacija, naravno, svako u duhu svojih shvatanja:

- Beogradski TV centar je mesto gde se mladim nekvalitetnim rok-muzičarima daje prostor (Odbor za obrazovanje, nauku, kulturu i fizičku kulturu Veća udruženog rada Skupštine SR Srbije).

- Emisija *Hit meseca* je dosta dobra, ali bi verovatno bila bolja kada bi bila tematska (prema vrsti muzike koju emituje)... emisija *Hit meseca* treba da se proširi na 2 do 3 sata informativno-političkim sportskim i drugim sadržajima koji interesuju mlade (SSO Srbije).

Vidno je, dakle, da su naročito pripadnici kvalifikovane muzičke javnosti poseban značaj pridavali otvorenim temama i njihovim problematizacijama. U tome im većina učesnika u javnoj diskusiji uglavnom nije protivrečila, izražavajući posrednu podršku onim gledištima koja su se odlikovala uravnoteženošću zahteva. A pošto se nalazi javne diskusije sa ovakvim i sličnim istraživanjima međusobno verifikuju i koriguju, njihovi integralni rezultati treba i ubuduće da budu jedan od važnih elemenata na koji se u procenama stvarnih efekata javne diskusije mora računati.

I konačno, evo nekoliko informacija o daljim pravcima istraživanja ove vrste. Da bismo procenili mogućnosti koje nam pružaju najosnovniji statistički podaci o emitovanim muzičkim sadržajima ovog puta su se mogle koristiti samo emisije Muzičke redakcije TV Beograd, jer smo jedino o njima mogli pribaviti odgovarajuću

pismenu dokumentaciju. Svakako da će ubuduće biti potrebe da se integralno ili po delovima analizira i kompletna emitovana muzika programirana od strane TV Beograd, za šta će se, posle uvođenja jadinstvenog statističkog postupka u RTB, steći potrebni uslovi. U takvoj novoj situaciji imaće puni smisao i različita ukrštanja podataka radi izučavanja udela programirane muzike npr. u reklamne, didaktičke i druge svrhe, zatim npr. posebno novogodišnji ili neki drugi specijalni program, upoređivanja podataka o muzičkom liku pojedinih programa Radija i TV uz krajnje precizno praćenje porekla muzike itd. Ovaj rad nije, dakle, neka izolovana pojedinačna analiza, već treba da bude početak kontinuiranog praćenja naše ukupne orijentacije i delatnosti u korišćenju muzike na RTV programima.



A1. CILJ IZUČAVANJA

Zoran Jerković

MUZIKA I TONSKO SNIMANJE

Prošlo je više od sto godina od kada je Tomas Edison patentirao svoj *fonograf*, prvi uređaj za tonski zapis zvuka. Razvijajući ideju francuza Leona Skota i njegovog uređaja patentiranog 1857. godine kao *fonoautograf*, Edison je 24. decembra 1877. godine u Američkom društvu za patente u Vašingtonu uspeo da „snimi” i reprodukuje prvi tonski zapis na rotirajućem valjku obloženom kalajnom folijom. Čičester Bel i Čarls Samner Tajnter patentirali su 1885. godine uređaj za snimanje i reprodukciju zvuka *gramofon*. Edisonov *fonograf*, registrovan kao USA Patent No 200 521, razvio je Emil Berliner, Amerikanac nemačkog porekla. U Franklinovom institutu u Filadelfiii, 1888. godine Berliner prikazuje svoj *gramofon*: ploča-disk od cinka prevučena slojem voska i ručicom za okretanje ploče sa malom trubom iz koje dopire zvuk – tonski zapis. Ovaj model je unapređen 1898. godine – bio je pokretan satnim mehanizmom i dobio je veliku trubu, budući zvučnik. Ovekovečen je slikom Fransisa Baroa koji je predložio Gramofonskoj Kompaniji ime *His Master's Voice* (glas njegovog gospodara) i ostao poznat kao *dog model*. Ovaj gramofon je veoma brzo postigao veliku popularnost i Enriko Karuzo i Neli Melba mogli su se čuti u mnogim američkim domovima skoro dvadeset godina pre prvog radio-prenosa.

Prva radio-emisija ostvarena je u Njujorku 1913. godine zahvaljujući tehničkim otkrićima elektromagnetnih talasa (Herc, 1887) i njihovoj primeni na području

bežične telegrafije (Markoni, 1902).

Razvoj radija zahtevao je brži, efikasniji i bolji kvalitet tonskog snimka, a to se moglo postići novim načinom snimanja. Taj novi način bio je magnetski zapis. Njega je ostvario danac Valdemar Pulsen na uređaju nazvanom *telegrafon* koji je bio izložen 1900. godine na Svetskoj izložbi u Parizu. Godine 1924. Kurt Stile u Nemačkoj počinje proizvodnju uređaja za magnetsko snimanje upotrebljavajući kao nosača tona čeličnu žicu promera 0,2 mm, a 1933. u saradnji sa „Marconi wireless telegraph company”, ovaj sistem je usavršen. Jedan od Markoni–Stileovih uređaja izložen je u Muzeju nauke u Londonu.

Na Velikoj nemačkoj izložbi u Berlinu 1935. godine „Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (AEG)” prikazuje *magnetofon*, a BASF iz Ludvigshafena magnetsku traku sa plastičnim nosačem. Time je ostvaren dugogodišnji san da se magnetski zapis može „brisati” tj. ponovo nasnimavati, i da se traka može seći i montirati.

Kasnih pedesetih, tačnije 1959. godine, ostvaruje se stereofonski magnetni zapis (Alan Dover Blumlejn je 1933. u „Electrical and Musical Industries /EMI/” u Londonu patentirao stereofonsku tehniku snimanja na ploče), potom nastaje *kompakt kasete* 1963. godine i uporedo sa daljim usavršavanjem vinilskih gramofonskih ploča stiglo se do sadašnjih digitalnih magnetofona i *compact disc* ploča.

METODE

Tonsko snimanje je stvaralački proces koji u sebi sjedinjuje znanje i umešnost tonskog snimatelja da uspešno iskoristi sve tehničke mogućnosti koje mu stoje na raspolaganju i da objedinjavanjem svih parametara (umetničkih i tehničkih) „proizvede” veran zapis dela koje se snima. Kod snimanja muzike ovi parametri su sledeći: kompozitor – delo – instrument – prostor – tehnika – snimatelj (i producent). Na kraju ovog lanca je slušalac, bilo da se snimak sluša sa magnetofonske trake, ploče, na radiju ili televiziji.

Već samim nabranjanjem činilaca procesa snimanja, vidljivo je da su posao i mesto tonskog snimatelja izuzetno odgovorni. On mora da kanališe spoj muzike i

tehnike tako da delo u svom konačnom tonskom zapisu zazvuči onako kako ga je kompozitor napisao i u partituri predvideo. Tu nastaju dva osnovna problema kod upotrebe tehnike za snimanje:

1. tehnika kao veran prenosnik dela, i
2. tehnika kao nov instrument kojim upravlja snimatelj (uz pomoć producenta).

Snimanje se najčešće obavlja u studiju, ređe u koncertnim i operskim salama. Moderni studiji danas su opremljeni režijskim pultovima velikih dimenzija i mogućnostima, sa brojnim regulatorima, filterima, kompresorima, limiterima, eksponderima, stereo i višekanalnim (8-16-24-48) magnetofonima, visokokvalitetnim mikrofonom i zvučnicima, itd. Rukovanje ovom skupocenom tehnikom povereno je tonskom snimatelju koji poseduje tehnička znanja za upotrebu aparature, i muzičkom producentu, čoveku koji odgovara za umetničku stranu snimka.

Pomenuta dva oblika upotrebe tehnike formulisala su i dva osnovna metoda tonskog snimanja : *objektivni* i *subjektivni*

Objektivni metod tonskog snimanja izložio je Peter Burkovic (Peter Burkwowitz) na savetovanju tonskih snimatelja u Detmoldu 1957. godine i ona važi još i danas. Ovaj metod ima za cilj da kod zvučne slike jednog tonskog snimka održi *nepovredivost* sadržaja, forme, atmosfere i istorijske dokumentarnosti kompozicije. Tuse uvek i iznova pred tonskog snimatelja postavlja osnovno pitanje: jedan ili više mikrofona?

Odgovor treba tražiti prvo u izboru prostorije (studija) u kojoj se snima, prirode samog dela, zatim od izvodačkog sastava (orkestar, solisti) itd. Prilagođenja nastaju uvek i u onoliko meri koliko je potrebno da zvučna slika snimljenog dela bude što bliža željenom modelu.

Elektroakustički uređaji koji se upotrebljavaju kod ove metode snimanja moraju posedovati ravnu frekventnu karakteristiku širokog opsega, kompresija i ekspanzija dinamike moraju ostati u dozvoljenom opsegu, filteri, korektori i ostali pomoćni uređaji za obradu zvuka koriste se samo za poboljšanje nedostataka akustike studija, a željena zvučna slika mora biti uravnotežena,

prozračna i sa što boljim utiskom prostornosti i stereo-efekta.

„U muzici iz onoga *kako je* nešto iskazano proizilazi i ono *šta je* u stvari iskazano” (Pavle Stefanović, esejist i muzikolog, „Treći program Radio-Beograda”, broj 25, 1975). Ovaj citat može poslužiti kao osnovni estetski kredo objektivnog metoda tonskog snimanja. Ovaj metod nalazi svoju primenu najviše kod snimanja ozbiljne muzike.

Drugi metod je subjektivan. Estetski prilaz dopušta neograničene slobode u upotrebi celokupne tonske tehnike koja stoji na raspolaganju tonskom snimatelju i producentu. Đerđ Ligeti kaže: „Nasuprot mnogima koji misle da umetnost mora biti istinita ja smatram da *umetnost mora da laže*... Umetnost, dakle, mora da nas zavarava nečim što u stvarnosti ne postoji” („Treći program Radio-Beograda”, broj 62, 1984). Ovaj citat može biti radni i estetski kredo snimateljima zvuka koji svoj rad baziraju na subjektivnoj metodi.

Velike mogućnosti koje pruža i nudi sadašnja tonska tehnika snimatelju-kreatoru omogućuju da konačan proizvod – tonski snimak zvuči *realno* ali istovremeno i *neprirodno*. Kod ove vrste snimaka upotrebljavaju se raznovrsni mikrofoni čiji je broj uglavnom ograničen izborom i brojem kanala na višekanalnom magnetofonu, primena filtera i ostalih uređaja za obradu tona uglavnom je neograničena, snimatelj a ne izvođač utiče na dinamiku i prostorni raspored pojedinačnih kanala, i od kreativnih sposobnosti snimatelja zavisi i krajnji kvalitet tonskog snimka.

Subjektivna metoda zastupljena je uglavnom kod snimanja zabavne, pop i rok-muzike. Produkcija je velika i raznovrsna, a udeo producenta i snimatelja odlučujući.

BUDUĆNOST

Tehnička revolucija u mikrotehnici, nastala krajem sedamdesetih godina ovog veka, našla je veliku primenu i u tonskoj tehnici. Sto godina posle prvog tonskog zapisa Tomasa Edisona, kompjuterizacija prodira i u oblast tona i uspostavljaju se novi principi i norme – *digitalno* snimanje. Digitalizacija audio-signala treba

pre svega da omogući bolji kvalitet zvuka snimljenog na traku ili ploču, a takođe i duži život snimaka i uređaja.

Teorijske osnove Impulsne kodne modulacije (PCM) razrađene za ekonomičan prenos informacija kao i brz razvoj računске tehnologije, stvorili su i uslove za digitalnu obradu audio-signalā i tako izvršile revoluciju u oblasti tonskog snimanja i celokupne tonske tehnike.

Analogni audio-signal je kontinualan, pa je postupkom Impulsne kodne modulacije moguće ovakav signal verno prikazati nizom brojeva. Trenutna vrednost kontinualnog signala može u svakom trenutku imati bilo koju vrednost, pa u digitalnoj formi uzorci kontinualnog signala, uzeti u određenim vremenskim intervalima, mogu se prikazati konačnim skupom brojeva u binarnoj formi upotrebom samo dva znaka (simbolično 1 i 0). Postupak kojim se analogni audio-signal prevodi u digitalnu formu naziva se analogno-digitalna konverzija. Prema tome, zadatak konvertora je da kontinualni signal pretvori u niz brojeva predstavljen povorkom impulsa. Ovi impulsi se „upisuju” (snimaju) na digitalni magnetofon ili ploču. U postupku slušanja potrebno je izvršiti povratak u analogni sistem, odnosno digitalno-analognu konverziju. Najkritičnija operacija je konverzija signala iz analognog u digitalni sistem, ali su i tu svi tehnički problemi rešeni, a i dalje se usavršavaju.

Poznati svetski proizvođači audio-opreme utrkuju se u iznalaženju tehničkih inovacija i poboljšanja za digitalni način snimanja. Tako su „Soni” i „Filips” izbacili na tržište digitalnu ploču *compact disc* i odgovarajuće uređaje za reprodukciju, a „Soni” i „Studer” realizovali višekanalne digitalne magnetofone koji sve više ulaze u upotrebu. Nova digitalna tehnologija osvaja i režijske stolove (miks-pultove), a jedan od pionira na tom polju je *sound state logic* britansko-američke proizvodnje.

Tehničke karakteristike digitalnih tonških snimaka već sada su u prednosti u odnosu na analogne: frekventni opseg od 20 Hz do 20 kHz, dinamički opseg 90 dB (kod analognih najviše 55 dB), ukupno harmonijska izobličenja 0,0005% (kod analognih 0,2%), itd. Ova osetna poboljšanja u kvalitetu digitalnih tonških

snimaka iziskuju i daleko precizniji i krajnje korektan rad tonskih snimatelja.

Digitalizacijom je budućnost tonskog snimanja već uveliko otpočela.

UMESTO ZAKLJUČKA

Rad tonskog snimatelja obuhvata širok dijapazon znanja i spretnosti, i primenu tog znanja u procesu snimanja da bi jedno umetničko muzičko delo u svom tonskom zapisu zazvučalo onako kako je zapisano u partituri, uz uvažavanje tehničkih zakonitosti koje se moraju poštovati. Zato i za tonskog snimatelja u potpunosti važe sledeća razmatranja koja Roman Ingarden navodi u eseju „Identitet muzičkog dela”:

„1. Svako izvođenje nekog muzičkog dela jeste izvesno individualno proticanje (proces) koje se razvija u vremenu, i koje je jednoznačno u njemu smešteno. Ono u jednom određenom trenutku počinje, događa se kroz izvestan vremenski period koji se da izmeriti, i u jednom određenom trenutku se završava...

2. Svako izvođenje muzičkog dela je pre svega akustički proces. Ono predstavlja izvestan skup zvučnih elemenata koji slede jedan za drugim, i koji su izazvani na uzročni način od jednog procesa što se odigrava gotovo istovremeno s procesom koji izaziva umetnik...

3. Svako izvođenje je istovremeno smešteno u prostoru i to i objektivno i pojavno. Objektivno u tom smislu što se zvučni talasi koji se pri tome stvaraju, 'razilaze' kroz prostor s jednog određenog mesta i obuhvataju jedan određeni odsečak prostora...

4. Svako izvođenje muzičkog dela dato nam je u procesu slušanja, dakle kao mnoštvo slušnih opažaja koji na neprekinut način prelaze jedan u drugi...”

(„Treći program Radio-Beograda”, br 19, 1973)

LITERATURA

1. Harry F. Olson, *Music, Physics and Engineering*
2. John M. Woram, *The Recording Studio Handbook*
3. Alexander Wood, *The Physics of Music*
4. Alec Nisbett, *The Technique of the Sound Studio*
5. Robert S. Oringel, *Audio Control Handbook*
6. Milorad Marjanović, „O metodama snimanja muzike”, „Zvuk”, Sarajevo.

NOVOSTI TEHNIKE: CDDA

Oktobra 1980. godine na čuvenom sajmu audio-opreme u Japanu dve moćne kompanije udružene na ovom projektu „Soni” i „Filips” prikazale su svetu novu digitalnu gramofonsku ploču. Pun naziv za ovaj izum (koji će odmah potom biti usvojen kao međunarodni standard i biti prihvaćen od ostalih proizvođača) je CDDA – *Compact Disc Digital Audio* ili kako se, sada, često skraćeno naziva „CD kompakt disk.” Samo godinu i po dana posle ovog prvog predstavljanja javnosti, sredinom 1983. godine, u prodaji su se pojavile prve digitalne ploče i digitalni gramofoni. Tako je ovaj tehnički novitet postao dostupan i kućama koje se profesionalno bave zvukom (RTV centri itd.) i zaljubljenicima u dobar zvuk.

Ništa revolucionarnije u tehničkom pogledu u oblasti snimanja i reprodukcije zvuka nije se pojavilo od voštanog valjka Tomasa Edisona (1877), prvih rotirajućih ploča i „gramofona” Emila Berlinera (1887), savremenih mikro LP ploča do danas. Svi ovi navedeni izumi zapisivali su i reprodukovali zvuk u analognom obliku. Prvi put se kod CD sistema analogni oblik zvučnog signala pretvara po principima PCM (impulsne kodne modulacije) i pomoću savremenih poluprovodničkih integrisanih kola – A/D pretvarača u digitalni oblik. U tom obliku se upisuje, memoriše, umnožava i prilikom reprodukcije obrnutim postupkom pretvara – vraća ponovo u originalni – analogni oblik. Vidi se, dakle, da je ovo jedan kvalitativan napredak u kome se primenjuju sasvim novi principi i nova

tehnologija. Sve ovo je omogućeno burnim razvojem kompjuterske tehnologije (LSI's - integralnih kola sa velikom gustinom pakovanja), laserskih i foto-osetljivih poluprovodničkih elemenata (koji su nezamenljivi pri snimanju i reprodukciji CD), mikroprocesora za ispravno vođenje lasera prilikom očitavanja CD ploče, A/D i D/A konvektora, itd.

Da bismo na jednostavan i tehnički jasan način naveli prednost kompakt ploče u tabeli koja sledi upoređićemo njene osnovne tehničke parametre sa dobro poznatom LP pločom.

	CD	LP
Frekvencijski opseg	20-20000 Hz	30-20000 Hz
Odnos signal/šum	veći od 90 dB	oko 60 dB
Dinamika	veća od 90 dB	oko 55 dB
Razdvajanje kanala	veće od 90 dB	25-35 dB
Izobličenje na višim F	manje od 0,05%	0,2%
Tonsko kolebanje	praktično zanemarljivo	0,03%
Trajanje zapisa	60 min.	30 min.
Prečnik ploče	12 cm	30 cm
Automatska reprodukcija	da	ne
Programirano traženje kompoz.	da	ne

Osnovne prednosti koje ovaj sistem pruža su:

- vrhunski kvalitet u zapisu i pri njegovoj reprodukciji,
- efikasna zaštita od ogrebotina, oštećenja i prašine,
- odsustvo „trošenja” ploča i igle,
- jednostavno rukovanje i čuvanje,
- male dimenzije ploče (6 puta manja od LP) i uređaja,
- neprekidan stereo-zapis u trajanju od 60 min (zapis je samo na donjoj strani CD).

Osnovni parametri bitni za visok kvalitet zvuka koje CD sistem pruža su:

- znatno poboljšan odnos signal/šum,
- reprodukcija celog audio-opsega,
- dinamika verna originalnoj,
- zanemarljiva izobličenja,
- potpuno razdvajanje kanala (bitno za stereo-utisak)
- odsustvo bilo kakvih neželjenih tonova i krckanja, trenja, raznih šumova itd.,
- neosetljivost na mikrofoniju (pri glasnom slušanju), vibracije, manje potrese, korake itd.,
- kvalitet snimka vremenom i upotrebom se ne gubi.

Vidimo da je ovaj novi sistem gotovo savršen (ima i on po neku manu - na primer vek lasera je ograničen).

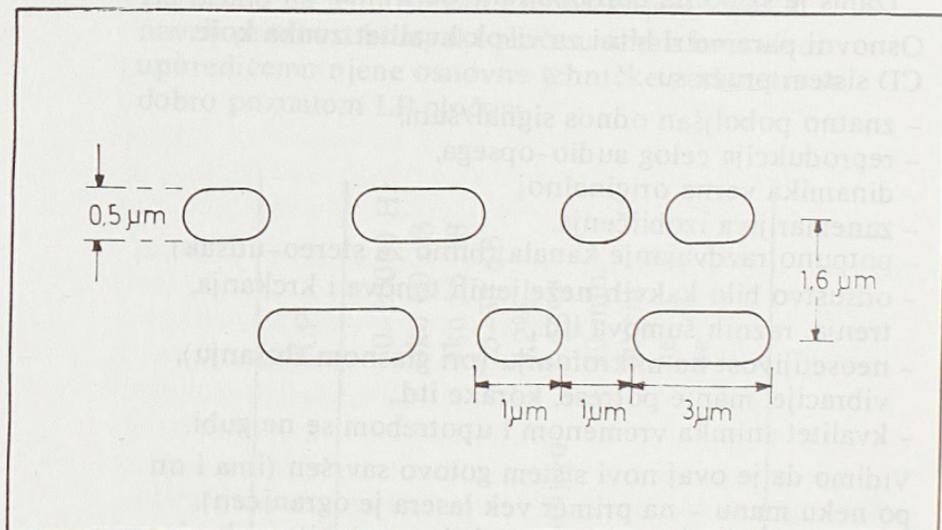
Razloge što kompakt ploče, s obzirom na bitne i brojne prednosti nisu potpuno potisnule obične LP ploče treba tražiti u činjenici da sve što ima duboke i jake korene (i u šta je uloženi ogroman kapital) lako ne posustaje.

OSNOVNI PRINCIPI PRI SNIMANJU I REPRODUKCIJI

Kao što smo pomenuli ranije, osnovni principi na kojima se zasniva digitalni audio (pa i CD) su principi impulsne kodne modulacije (PCM).

Po tim principima se učestalost i amplituda (signal u analognom obliku) pretvaraju u povorku impulsa. Učestalost odmeravanja (prva faza tog procesa) iznosi 44,1 kHz, a koristi se linearni kôd od 16 bita. Zbog toga je i moguće postići tako dobar odnos signal/šum i praktično neograničenu (za zvuk) dinamiku (1 bit oko 6 dB u odnosu signal/šum). Pri reprodukciji se konstatuje prisustvo ili odsustvo impulsa i na osnovu toga se generiše audio-signal.

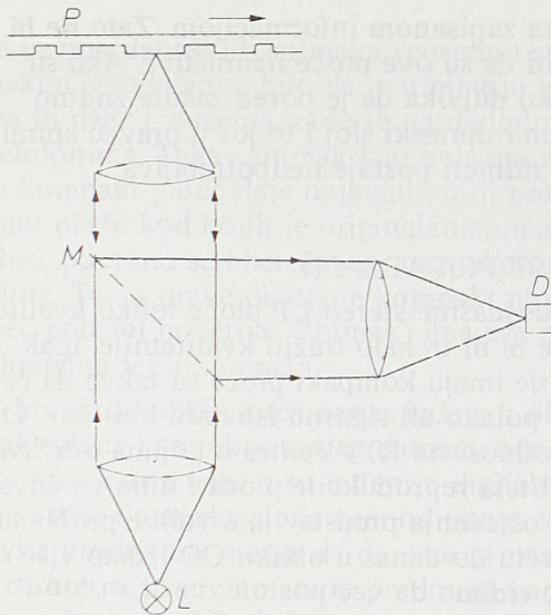
Kod snimanja disk se okreće i laserski zrak upisuje digitalnu informaciju (impulse) na foto-osetljivu površinu diska pri čemu se laserski zrak pomera od centra ka periferiji. Upisane informacije se sastoje od udubljenja dubine $0,1 \mu\text{m}$, širine oko $0,5 \mu\text{m}$ i dužine od $1 \mu\text{m}$ do $3 \mu\text{m}$ sa razmakom između spirala od $1,6 \mu\text{m}$ (sl. 1).



Slika 1. Površina ploče uvećana oko 14000 puta

Kopiranje, odnosno umnožavanje kompakt ploča je tehnološki vrlo složen postupak i pojedine faze tog procesa se moraju izvoditi u strogo određenim mikroklimatskim uslovima (bez prašine). Postupak je sličan kao kod izrade klasičnih LP ploča.

Pri očitavanju (sl. 2) pri reprodukciji koriste se poluprovodnički laseri koji emituju infra crvenu svetlost, i foto-osetljive diode. Ove diode registruju reflektovan laserski zrak od površine ploče i na osnovu toga se u D/A konvektorima generiše signal veran originalnom. Prilikom reprodukcije očitavanje se vrši linearnom brzinom od $1,3 \text{ m/s}$. Da bi se to omogućilo ploča se obrće promenljivom brzinom od 500 obrta u minutu kada se očitava unutrašnji zapis, do 200 obrta u minutu kada se očitava zapis na spoljnom rubu ploče.



Slika 2. Princip laserskog očitavanja
P-ploča, *L*-laser, *D*-fotodetektor, *M*-polupropusna prizma

Laserski zrak se pri tome pomera radijalno od centra ka periferiji ploče.

S obzirom da sama ploča može da primi mnogo ve, u količinu informacija nego što je potrebno za zapis od 60 min. muzičkog sadržaja, pružaju se mogućnosti da se na ekranu (displeju) reproduktora pojavljuju i dodatne informacije kao npr. redni broj kompozicije, naziv, trajanje, kompozitor, izvođač itd.

Posebna elektronska kola u samom reproduktoru za korekciju greške, omogućavaju ispravnu reprodukciju ploče na kojoj postoji radijalna ogrebotina debljine do 2,5 mm. Ovim se može objasniti zašto zrna prašine i ogrebotine na zaštitnoj plastičnoj foliji ne predstavljaju problem pri reprodukciji.

Kako se kompakt ploča očitava sa donje strane (tamo gde nema natpisa – etikete), aluminijski sloj koji nosi informaciju je dobro zaštićen pomenutom plastičnom folijom. Međutim, sa strane etikete (gornja strana) ploča nije tako dobro zaštićena pa ogrebotine lako mogu

ošteti sloj sa zapisanom informacijom. Zato ne bi trebalo misliti da su ove ploče neuništive. Ako su oštećenja tako duboka da je pored zaštite znatno oštećen i aluminijumski sloj i to još u pravcu spirale, ploča na toj numeri postaje neupotrebljiva.

BUDUĆNOST PRIPADA CD

Mada su i dosadašnje stereo LP ploče toliko kvalitetne da možda ne bi ni trebalo tražiti kvalitetnije, ipak prednosti koje imaju kompaktno ploče su takve da će one neminovno, polako ali sigurno istisnuti klasične. Ovo se naročito odnosi na RTV centre u kojima održavanje visokog kvaliteta reprodukcije ploča i njihovo čuvanje od prašine i oštećenja predstavljaju velike probleme. Kako je u svetu do danas u obliku CD izdato više od 8 000 ploča, vidimo da već postoji značajan fond materijala. Ovaj fond se svakim danom sve više uvećava. Prema podacima za 1986. godinu, ukupni kapaciteti samo u Velikoj Britaniji (postojeći i oni koji se završavaju) za proizvodnju kompaktno ploča iznoseće oko 60 mil. komada. Dodajući tu i druge kapacitete u Evropi i Japanu (postojeće i nove) vidimo da za budućnost CD ne treba brinuti. Klasična LP ploča se, rekosmo, ne predaje lako ali vreme će neumitno učiniti svoje.



Velika većina današnjih snimaka (posebno sa vrhunskim izvođačima) bilo da je u pitanju klasična muzika ili džez i zabavna, rade se na digitalnim magnetofonima. Takav snimak kao polazna matrica za izradu kompakt ploče daje najkvalitetniji proizvod. Te kompakt ploče kod kojih je originalan snimak rađen digitalno, posebno se obeležavaju naznakom *digital recording*. To su prave digitalne kompakt ploče, jer kod njih već polazni materijal (snimak) ima sve prednosti koje digitalna tehnika pruža.

Veliki broj izdavačkih kuća danas izdaje u obliku kompakt ploča i snimke starijeg datuma, odnosno snimke koji u originalu nisu rađeni u digitalnoj tehnici. Zato je i broj kompakt ploča veći od onoga koji bi najnovija produkcija mogla da dâ. I za to postoje dobri razlozi, a to su pomenute prednosti kompakt ploče u odnosu na LP ploču.

CD U RADIO I TV CENTRIMA

Od prednosti koje imaju kompakt ploče za radio i TV centre naročito su važni: vrhunski kvalitet (ne degradira se vremenom ili korišćenjem), neosetljivost na prašinu i ogrebotine, male dimenzije, brzo pretraživanje i nalaženje željene kompozicije ili stava i mogućnost povezivanja više uređaja za reprodukciju pri automatizovanom odvijanju programa.

Male dimenzije studijskih verzija novih „gramofona” (sl. 4) dozvoljavaju smeštanje više gramofona u režiju za emitovanje i snimanje, a male dimenzije ploča traže manje mesta u arhivama i fonotekama.

BBC je već uveo na svojim programima redovne emisije muzičkog programa sa CD, a Radio-Beograd je nekoliko puta na svim svojim programima eksperimentalno emitovao ovakve muzičke blokove.

Rezultati do kojih smo došli bili su vrlo dobri. Iskustvo nam pokazuje da se svaka kompakt ploča (naročito sa klasičnom muzikom) pre emitovanja mora preslušati i premeriti modulometrima jer ukoliko na snimku postoje duže pijano deonice, zbog ograničene dinamike UKT FM predajnika, signal se utopi u šum pa slušalac misli da se iz studija ništa ne emituje. Dakle ima CD



Slika 4. Novi digitalni „gramofon” za emitovanje radio-programa. Sistem se sastoji iz dva reproduktora i upravljačke jedinice

koji zbog ovoga nisu pogodni za emitovanje – snimci su suviše dobri za postojeću generaciju radio-predajnika. Pitanje je šta se u takvim slučajevima „čuje” na srednjem talasu.

Nadamo se da ćemo u 1986. godini obezbediti veću količinu novih CD ploča, kao i da ćemo naći načina da nove ploče pristižu u kontinuitetu. Tada ćemo na našim programima uvesti redovno emitovanje materijala sa kompakt ploča. Cena profesionalnog uređaja za emitovanje kompakt ploča je čak i nešto niža od klasičnog gramofona, a cena jedne kompakt ploče kreće se od 10 do 15 US\$. Očekuje se da će uskoro biti i nešto niža.

Na tržištu robe široke potrošnje koje često i burnije prati sve ono što se u profesionalnom domenu dešava, već postoji veliki broj proizvođača reproduktora. Cene su zaista umerene i svakim danom niže. Kreću se

uglavnom, u zavisnosti od tipa i proizvođača, od 300 do 400 US\$. Pojavili su se i minijturni CD reproduktori, prenosni, koji se mogu ugraditi u automobil ili nositi kao zamena za poznati i kod mladih omiljeni vokmen.

Eto, nije dovoljno što je izvanredno, već mora biti i malo.



Vladeta Jerotić

BOLEST ROBERTA ŠUMANA

Robert Šuman je odrastao u građanskoj porodici materijalno osiguranoj, kao najmlađi od petoro dece. Njegov otac je ispoljavao dosta smisla za literaturu i pisanje. Romani koje je sastavljao o strašnim vitezovima predstavljali su nešto više od romantičkog kiča. A u privatnom životu, posle više godina borbe sa ženinim roditeljima, najpre zbog same ženidbe, kao da se telesno iscrpeo, pa je postao bolešljiv, nervno preosetljiv i hipohondar. Nije dugo ni živio. Umro je kada je sinu Robertu bilo šesnaest godina. Godinu dana pre ove smrti, Robertova starija sestra, psihički već upadljivo izmenjena, izvršila je samoubistvo. Nije isključeno da je tragičan kraj ove jedine kćerke u Šumanovoj porodici ubrzao očev završetak. Vaspitanje i briga o deci ostali su Robertovoj majci, ženi sklonoj sentimentalnim preterivanjima, čudnom ponašanju, ali i melanholiji. Kada je Robertu bilo tri godine, majka je doživela ozbiljan „slom živaca”, pa je mali Robert morao da pređe kod kume kod koje je proveo više od dve godine. Možda je i ovaj nesrećan događaj bio razlog da se majka, kada se oporavila, vezala naročito uz Roberta obasipajući ga preteranom nežnošću i brigom u kojima se smenjivalo divljenje za lepog i pametnog dečaka sa oštrim prekorima i kritikama, što je u njemu rano probudilo osećanje krivice. Ovo osećanje krivice produžilo je da ga muči i mnogo kasnije, pre svega

u odnosu na majku kojoj je morao biti stalno zahvalan za sve dobro što je za njega činila i paziti da je nikad i nikako ne uvredi, jer su posledice svake nehotične uvrede mogle biti kobne po njega. Majka je, naime – tako je morao Robert nekako da fantazira – mogla da prestane da ga voli ili, mogla je ponovo da se razboli i da onda to pogoršanje pripiše njegovoj nesmotrenosti, još gore, njegovoj bezobzirnosti u odnosu na nju koja ga je tako nežno volela.

Kada, dakle, uzmemo u obzir rani gubitak oca i preveliku Robertovu vezanost za majku koja je i volela i zapovedala, podržavala i ucenjivala, psihoanalitička teorija o separaciji i separacionom strahu, neophodnosti i prirodnom odvajanju svakog deteta od majke i početku sopstvene individuacije, nalazi svoje opravdanje i razumnu prihvatljivost i u slučaju Roberta Šumana. Već od ranog detinjstva njegov separacioni razvoj proticao je usporeno, praćen znatnim teškoćama.

Ipak, majka je bila ta koja ga je prva navela na muziku, što je kasnije, kada je njen sin već počeo da komponuje i biva zapažen, sa ponosom isticala. Ali majka je bila, zaista, zaslužna još zbog nečega. Uspavljujući ga uveče lepim pesmicama koje mu je pevušila, ona je, nema sumnje, razvila u Šumanu njegovu kasniju naklonost prema „lidu” po kojem će, zajedno sa Šubertom, postati slavan u celom svetu.

Još jedna od majčinih nastranosti bila je ta da je, suprotno svim očekivanjima, uporno i godinama odvrćala sina da se potpuno posveti muzici, goneći ga da studira prava. Još jednom je Šuman morao da prođe kroz mučan ambivalentan period, započinjući zaista, po majčinoj želji, da studira prava, a želeći svim bićem muziku. Tek u dvadesetoj godini našao je snage da se konačano odupre majci. Napustio je studiranje prava, posvetio se sav muzici teško preživljavajući, u isto vreme, majčinu depresiju u toku koje je ona govorila da više nije u stanju da se moli i da želi da što pre umre. Postepeno, u toku idućih godina, majka se oporavljala, a onda je, sve do smrti 1836. godine, bila gorda na uspehe koje je njen sin postigao u muzici.

Prve primetne psihičke promene u Šumanovom životu nastupile su u pubertetu. Samoubistvo sestre, rani

gubitak oca i majčina bolesna ljubav učinili su da je od otvorenog, raspoloženog i društvenog dečaka, u adolescentnom dobu ubrzo postao i, uglavnom, do kraja života ostao zatvoren, nepoverljiv, slabo društven, čutljiv i uplašen. Ovakve, relativno nagle promene raspoloženja i ponašanja poznate su u psihologiji i psihopatologiji mladalačkog doba. Sudbina tih promena različita je. Nove crte ličnosti ili se izgube, kada adolescencija prođe, ili ostaju trajno, a nekad se pogoršavaju i označavaju uvod u psihičko oboljenje.

Sve biva drukčije kada je u mladom čoveku osim psihičke patologije prisutan i talent, ili čak genijalnost. Onda kompenzatorna potreba koja izvire iz nesvesnog da putem razvijene i dalje razvijane fantazije nadoknadi sve što realnost uskraćuje, uz ovladavanje nekim sredstvom pomoću kojeg se ova fantazija može iskazati i drugome preneti – u Šumanovom slučaju to je bilo komponovanje muzike – umnogome ublažava ispoljavanje psihičke patologije i to potiskujući je ili sublimišući. Dešavaju se, u stvari, oba procesa. Bolest i stvaranje u životu Roberta Šumana pravi su primer za ovu nadasve mučnu, dugu, a u kompozitorovom slučaju i tragičnu borbu između pokušaja individue, svesnog i nesvesnog zajedno, da se agresivni i autoagresivni, sadistički i mazohistički, i to bolesni impulsi, uspešno sublimišu u stvaralačkom komponovanju i – neuspeha toga sublimisanja. Ima li uopšte prihvatljivog i razumnog, psihološkog ili psihoanalitičkog objašnjenja zašto su kod Šumana, na kraju njegovog relativno kratkog života, tragičnu pobedu izvojevali bolesni, a ne stvaralački impulsi? Jedva da ovakvog objašnjenja stvarno ima.

Šuman je još kao mlad čovek pisao u svome dnevniku da se oseća blizu ludila. Patio je od nesanice, a muzika koju je obožavao, pretvarala se, povremeno, u tim besanim noćima, u pravu mòru, nametljivim i stereotipnim zvucima.

Na početku muzičkog uspona Šuman se kolebao između pijanističke i kompozitorske karijere. Kada je, međutim, već sa dvadeset godina, uočio slabost svog četvrtog prsta, i kada je posle uzaludnog i štetnog pokušaja da jednom mehaničkom utegom taj prst ojača, konačno u dvadeset i trećoj godini prestao da svira

(neki psihoanalitičari koji su se bavili Šumanom smatraju da je početna slabost prsta bila funkcionalne, dakle psihičke prirode), opredeljenost za kompozitorski rad bila je olakšana i prirodna. Robert Šuman nije postao slavan pijanist, već slavan kompozitor, ali zato, možda ne slučajno, oženio se najslavnijom pijanistkinjom onog vremena, Klarom Vik.

Uporedo sa razvojem njegovog velikog talenta, koji mu je omogućavao sve bogatije i raznovrsnije komponovanje (sonata, kvarteta, koncerata, simfonija, opere itd.), kao i sa sve većim i širim priznanjem u svetu, koje na početku rada nije u dovoljnoj meri stekao, podmuklo i zlobno razvijala se i njegova duševna bolest.

Sve se više povlačio izbegavajući susrete i sa prijateljima, postajao ćutljiv do mutizma, patio od strahova i depresije. Kada se konačno, posle dosta objektivnih i subjektivnih prepreka oženio Klarom Vik, kolikogod voleo tu mladu ženu koja je trebalo da mu zameni majku, i mada je znao koliko i Klara njega istinski voli, jedno vreme nije imao ni u nju poverenja; plašio se da će ga napustiti, sa sumnjom, povremeno i sa zavišću pratio je njene uspehe koncertne pijanistkinje, naročito kada je s njom putovao na turneje i na njima doživljavao manja priznanja sebe kao kompozitora nego nje kao pijanistkinje (kao, na primer, u Rusiji).

Što je vreme više prolazilo, bivalo je očiglednije da psihoza u Šumanu napreduje stravično pustošeći njegov život, srećom, dugo, sve do dve godine pred kraj života, i mnogo više spoljašnji nego unutrašnji, stvaralački, u stvari, za njega, pa i svet jedini pravi život. Tek sada se razumelo šta je značilo majčino pevušenje uveče pored postelje u njegovom ranom detinjstvu. Upravo u godinama kada je Šuman sve manje govorio, ili je govorio tako tiho i nerazumljivo da ga je, osim Klare, retko ko mogao da prati, rasla je u njemu potreba za kontaktom, svetom i životom. Nije bilo drugog načina da se ovaj, zbog bolesti izgubljeni kontakt opet uspostavi, nego preko muzike, i ovoga puta naročito preko pesama. Romantično i zaneseno zavolevši još u mladosti pesnike Hajnriha Hajnea i naročito Žana Pola, Robert Šuman je komponovao možda najlepše kompozicije u čitavom svom stvaranju, pesme za glas i klavir, *Dichterliebe*

prema Hajneovim stihovima. U njima je izražena sva njegova duboka i nežna melanholija, strasna žudnja za ljubavlju, paničan strah da će ga voljena bića napustiti, hrabrenje samog sebe u dodiru sa mitološkim bićima koja pomažu, uteha u dodiru sa prirodom i njenim cvećem, vera u nevidljiva bića koja će mu preko kelnske katedrale i moćne Rajne pomoći da se spase zlog udesa koji je osećao kako ga u stopu prati.

Katkad s natčovečanskim naporima, Šuman je pokušavao da umakne svojoj kobi, ili bar da odloži nov nalet bolesti koja se u povremenim „šubovima“ (naletima) survavala na njega. Obdaren (slično njegovom ocu) i za literarno stvaranje, jedno vreme je uspešno vodio časopis za muzičku kritiku i u njemu pisao duhovite i oštre polemičke članke o pojedinim muzičkim delima i njihovim tvorcima.

Kaže se, s pravom, da mentalno bolesni ljudi, bar u većini, brinu samo svoju brigu i ne primećuju šta se događa u njihovoj najbližoj okolini. To nije bio slučaj sa plemenitim Robertom Šumanom. On je i te kako umeo ne samo da primeti, već i da prvi otkrije, javno istakne, pohvali i predvidi sjajnu budućnost nekim kompozitorima sa kojima se više ili manje dobro poznavao. Takvi kompozitori, od kojih je neke nazvao genijima, bili su, pre svega Šopen, zatim Mendelson i Brams.

Možda bi brižljiva analiza Šumanovih dela od strane muzičkih stručnjaka mogla da otkrije u njima tragove njegove bolesti. Za mene, kao muzičkog laika, njegova *Druga simfonija*, na primer, osim prekrasnog Adada, znak je bolesne neinventivnosti. Nije, zaista, slučajno ova simfonija komponovana neposredno posle jedne psihotične epizode, još u „polubolesnom stanju“, kako je sam pisao. Kao što sam već rekao, vrhunac uspešne sublimacije nedoživljenog i uzalud željenog u Šumanovom životu predstavljaju, za mene, ciklusi njegovih pesama; zatim dolaze njegovi instrumentalni koncerti, sonate, kvarteti i kvinteti, a najmanje je ova sublimacija postignuta, po mom mišljenju, u komponovanju simfonija (mada neki muzikolozi *Četvrtu* smatraju jednim od najznačajnijih simfonijskih dela romantizma).

Šuman je u toku kompozitorskog rada bio dobrim delom svestan svojih stvaralačkih uspeha i neuspeha. U jednom pismu Klari, iz 1838. godine, on kaže: – „Iskusio sam šta znači kada fantazija više ne okriljuje, kao napon i čežnja prema bilo čemu”. – I kada su ga poslednjih godina života počele sve više da muče akustičke halucinacije, kao naizmenični glasovi anđela i demona, borba sa samim sobom i upinjanje da se ipak nešto komponuje prevazilazila je nekad njegove snage. Odnos prema objektu, kako se to stručno psihoanalitički kaže – libidinozna snaga koja svakog čoveka drži usmerenim i privezanim uz neki objekat, sve je više u Šumanovom slučaju slabio, a to je stvaralo u njemu doživljaj paničnog straha i razarajuće mržnje prema sebi. U jednom takvom trenutku ludila, najpre je bacio u Rajnu svoj venčani prsten, uz sumanuto ubedenje da će to isto učiniti Klara i da će se oba prstena u reci sjediniti, a onda se i sam bacio u Rajnu da bi sebe konačno uništio. Spasen u poslednjem času od lađara, bio je smešten u jednu psihijatrijsku bolnicu blizu Bona, u kojoj je proveo, uglavnom u pomračenom stanju duše, preostale dve godine života, do smrti 1856.

Robert Šuman je umro u psihijatrijskoj bolnici od zloćudnog, procesnog shizofrenog oboljenja. I pored raznih trauma i lišavanja kojima je kao dete i mladić bio izložen (samoubistvo sestre, očeva rana smrt, neurotična i melanholična majka) nije moguće, po mom mišljenju, objasniti nastanak i tok Šumanovog mentalnog oboljenja samo psihoanalitičkim putem. Njegova bolest bila je endogena, nasledna psihoza koja u savremenoj psihijatrijskoj nauci još nije našla zadovoljavajuće objašnjenje, bilo da je tumačena samo patološkim psihičkim razvojem bolesnika u ranom detinjstvu, ili nekim organskim, metaboličkim ili virusnim uzrokom. Osim pominjanog samoubistva sestre, nervne preosetljivosti, pa i nervne bolesti Šumanovog oca i majke, poznato je da je od sedmoro Šumanove dece, od kojih je većina umirala odmah posle rođenja, jedan sin, zbog shizofrene psihoze bio doživotno hospitalizovan u duševnoj bolnici, dok je drugi bio lečen u jednoj nervnoj ustanovi zbog morfinizma. Teza nekih ranijih biografa, čak i lekara koji ga je poslednji lečio, da je Robert Šuman bolovao i umro od „nepotpune paralize”

sifilitičnog porekla, mora da bude odbačena. Postepen razvoj psihoze koja je naletala u „šubovima”, halucinatorno-paranoidna simptomatologija kojom se branio od samoubistva i demencije (ideje trovanja, pogoršanje duševnog stanja posle pomirenja sa Klarinim ocem koji mu je do tada služio kao stabilan objekt paranoidnog rasterećenja), uspešno sublimisanje destruktivnih i samodestruktivnih težnji, najviše uspelo u ciklusu pesama, zatim u fugama, u kojima je u teškim momentima straha od unutrašnjeg raspadanja uspešno tražio i nalazio predah, strukturaciju i integraciju, ubedljivo govore, uz pomenute činjenice opterećenosti porodice mentalnim bolestima, u prilog druge teze koja, naročito od Linderove studije Šumanovog života (1959) preovlađuje, po kojoj je Robert Šuman bolovao od shizofrenije.

Na pitanje više puta postavljano od raznih patografa u kakvom odnosu stoji neka mentalna bolest sa stvaranjem kod umetnika raznih profila, da li ona, naime, unapređuje, unazađuje ili stoji neutralno prema činu stvaranja, prema sadržaju, formi i količini proizvedenih umetničkih dela, bar kada je reč o Robertu Šumanu, naš odgovor je nedvosmislen. Bolest Roberta Šumana, njegova halucinatorno-paranoidna shizofrenija, posebno rđavog toka i prognoze, zbog njene neuhvatljive endogenosti, ne samo da nije ni u čemu pomagala ili podsticala kompozitora u stvaranju, već je, naročito kada se pogoršavala, direktno slabila i najzad, potpuno onemogućila njegov stvaralački genije.

Ono što je ostalo za divljenje i čuđenje, ne samo jednom psihijatru koji je u toku svoje prakse dovoljno upoznao stravičnu moć nekih endogenih psihoza, već i mnogim poštovaocima i obožavaocima Šumanove muzike, jeste njegova divovska, i na kraju ipak uspešna borba koju je ovaj veliki muzičar vodio sa tamnim silama mraka i destrukcije – to je bila njegova psihoza nepoznatog ishodišta – uz pomoć i za sile svetlosti i ljubavi – to je bio njegov bogomdani muzički talent, takođe nepoznatog porekla.

Ildi Ivanji

SASTAVLJANJE I RASTAVLJANE
KANTATE O KAFI J.S. BAH

i njenih autora

*Kad god ja moju vernu lulu
napunjenu duvanom dobrim
dohvatim razbibrige radi
uzvrati mi slikama zlobnim
i uči me, da nisam dičan
jer život moj njenom je sličan.*

Johan Sebastijan Bah



Svojevremeno sam sa užasom čitala knjigu *The making and unmaking of Que viva Mexico*. Nisam shvatala kako neko može indolencijom da rastavlja ono što neko drugi entuzijazmom sastavlja. Pogotovu ne razumem kada to „rastavljanje” nikome ne donosi korist a „sastavljanje” nikakvu štetu. Mislim, materijalnu. Niko nije ugrožen. Nikom se ne dira u džep. Pa ipak... neko voli da sastavlja, neko da rastavlja, moram priznati možda je entuzijazam isti. Ne želim nijednog trenutka da neko pomisli da upoređujem projekte ili ličnosti. Upoređujem samo daleku asocijaciju na jedan naslov, na jednu igru reči „sastavlja–rastavlja”, making–unmaking.” Time bi uvod mogao biti završen.

Počelo je to sasvim jednostavno, urednik Muzičkog programa dao mi je radni zadatak septembra 1984. da za iduću, za Baha, Hendla i Skarlatija jubilarnu godinu, napravim scensku igru na *Kantatu o kafi*. Delo sam poznavala kao nekog daljeg suseda, znala sam da postoji, prepoznala bih ga izdaleka, čula govorkanja o njemu i ništa više. Dakle: prvo je palo upoznavanje. Komšija mi se dopadao, videla sam da ima duha i više nego što sam se nadala i tada sam kao i uvek kad o nečemu nemam dovoljno podataka telefonirala Bori Rokoviću u Keln. Bora se u stvari i na izgled pretežno bavi džez muzikom ali je neiscrpan kada nešto treba da se iskopa: mislim da u njemu tinja jedan izgubljeni arheolog. Posle nekoliko dana javio mi je da potražim najverovatnije na Muzičkoj Akademiji (kako je mi zovemo, jer se tako zvala, kad smo bili mladi) četiri knjige *Bach Dokumente* i tu ću već sve naći. Tako je i bilo.

Tri prve knjige sadrže svaki dokument u vezi sa Bahom, od krštenice, preko njegovih rukopisa do o njemu napisanih rukopisa, itd. (to su debele, velike knjige) a četvrta svaku sliku, plakat, fotokopiju, nameštaj, lule, čaše, tepihe, odela, cipele, dakle sve čega je ikada bahovskog bilo a da se neko setio da to ovekoveči. Prostudirala sam razdoblje (nekih petnaestak godina) vezano za vreme kada je *Kantata* nastajala i shvatila: pošto je Bah *muzicirao* u vreme pisanja *Kantate o kafi* u jednoj od prvih kafana u Evropi, u kafani gospodina Gotfrida Cimermana u Lajpcigu, radnja dramatizacije bi trebalo da se stavi u kafanu cenjenog gospodina Cimermana u Lajpcigu, XVII vek, Katarinska ulica 14.

Svega je bilo u *Bahovim dokumentima* sem opisa ili slika te kafane.

9949-221-318-949, Roković.

- Zdravo Roković. Treba mi Cimermanova kafana iznutra, ili nešto slično.

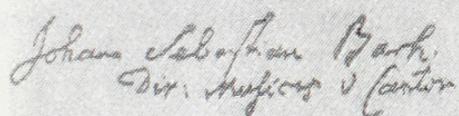
- Ja sam zainteresovan za druge vrste iznutrice.

- Rokovi u!

- Pitaj me nešto lakše.

- Otkud znaš?

- Već sam sve pretražio. Šaljem ti jednu malu knjigu sa nekom drugom kafanom iz tog vremena.



Johann Sebastian Bach,
Dir. Hofkapell u Cantore.

Bahov potpis kao
„direktora muzike i kantora”

Knjiga je stigla (otud naša kasnija maketa). Učinilo mi se da ću, ako tri ličnosti koje „nastupaju” u *Kantati*, oca (koji mrzi kafu), Lizu (koja kafu obožava) i Naratora (koji hoće da bude objektivan) strpam u tu kafanu a oko njih poredam cenjene građane grada Lajpciga imati slobodan teren da razigram stvar. Napišem tako sinopsis, predam producentu i ispostavi se da je stvar truba! Scenografija, statisti, kostimi, dani studija i sve ono što veze nema sa Bahovom muzikom, koštali bi holivudski.



Lajpcig 1745 g.

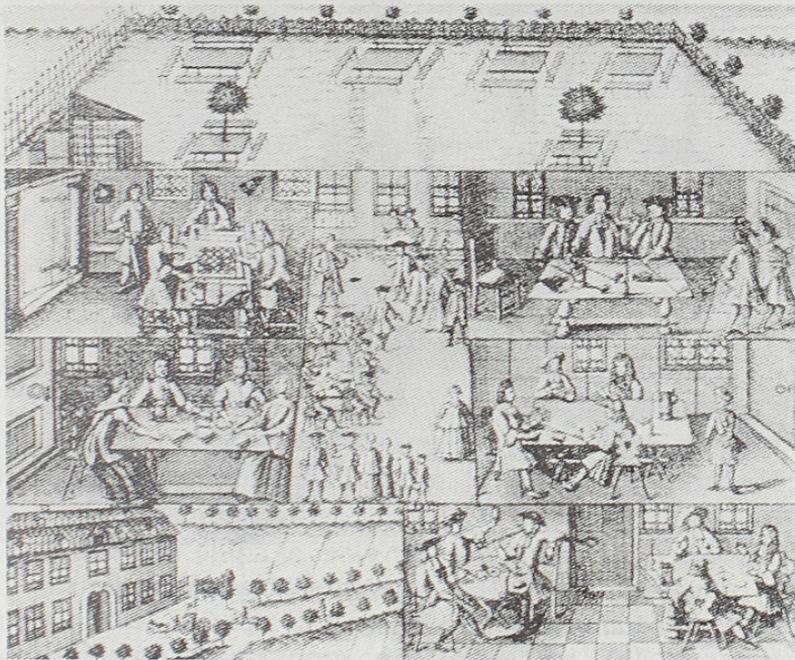
Tako sam se setila da napravim kompromis. Da scena bude mala i statisti mali i njihovi kostimčići mali, da bi sve moglo da košta beogradski; pevači bi ostali veliki, pa bi se elektronski smanjili, sveli bi se na nivo lutaka.

Pretkalkulacija br. 2 Niko nema pojma u Beogradu o animaciji lutaka, ergo niko nema pojma koliko bi to koštalo. Reditelj Dragoslav Lutovac i ja se bacamo na učenje animacije sa lutkama. Nema od koga da se uči. Jer animaciju prema preciznom muzičkom fonogramu (što znači da pokreti lutaka treba da su animirani krajnje precizno prema sekundama trajanja muzike) niko nije radio. Ostaju knjige i zdrav mozak.

Upućujem se u „Dunav film”, tamo bar crtaju animirane filmove. Odlučujemo se za najgenijalniju lutkarku našeg vremena Godu Popović, koja je srećom službenik TV (inače bi izrada lutaka, kako se ispostavilo samo po autorskom honoraru, koštala više od Lajze Mineli u ulozi manekena za Diorove modele). Lutovac razmišlja o tome kako da se napravi mehanizam lutke a ja se setim da *Kantatu* treba prevesti. Nova žrtva za male pare: stvar ostaje u porodici. Prevodi brat Ivan, a istovremeno kontaktiram Đuru Jakšića za njegov orkestar „Kolegijum muzikum” i njegov predlog o izboru solista. Složimo se skoro iz prve, malo nesporazuma oko tenora. Produkcija Radija hoće da saraduje: nudi studio i tonsku realizaciju Tek je novembar.

Pravimo drugu, treću, stotu verziju pretkalkulacije. Mehanizmi su užasno skupi (zbog njihove izrade u „Nikoli Tesli” ćemo posle u startu kasniti više od mesec dana i kao rezultat toga jedinih mesec dana koji su nam na raspolaganju raditi 12–16 sati dnevno. Prevod je gotov početkom decembra, ekipa raste, priključuju se lutkari. Nemam organizatora. Insistiram da prestanem da izigravam organizatora, da bih mogla da raspišem sinopsis u scenario. Dobijem, ne sećam se više kada, Vladana Pantića, svežeg i novog, radi kao spolnjak samo *Kantatu*.

Novi vic je u tome što se ne mogu skupiti u isto vreme tri pevača naša odabrana, studio slobodan, orkestar i Đura. Snimanje muzike se odlaže za januar, što već počinje da liči na katastrofu, jer bez u 24. deo sekunde /ovo nije pesnička sloboda/ precizne muzike nema



Lajpcig 1746 g.

fonograma, a bez fonograma nema scenarija, tj. knjige snimanja, a bez a bez a bez...

Fonogram je: na perfo-traci po kvadratima kojih ima 24 komada u sekundi, iscrtan svaki zvuk tj. trajanje svake note. To bude vrlo šarena perfo-traka. Solisti, solistički instrumenti i tutti-orkestar, svi dobiju svoju boju, ucrtava se ona koja prevlada u trenutku. Po tome znamo kakvi će biti pokreti, a po pokretima opet šta sve može da stane u kadar.

U međuvremenu se sve više identifikujem sa Pikanderom, satiričarom i Bahovim libretistom za *Kantatu* našu, mnoge druge svetovne i nesvetovne kantate. Mali prezreni Pikander! Saosećam. Dajem mu ulogu dopisnika „Inovremstva“, što omogućuje da se malo igramo na kartu sajens-fikšna, da pomirimo elektroniku sa lutkama, tj. da smanjimo pevače i dovedemo ih maskom, pokretima elektronikom na neku stilsku logiku.

Negde januara pišem scenario nekako paralelno sa snimanjem muzike. Preciznost prepuštam budućoj knjizi snimanja. Ukratko rečeno: projekat raste istovremeno na sve strane. Već peti mesec mala grupa ljudi



*Scenografija i lutke u emisiji Gordana Popović
1. kadar, total – početak –*

materijalno potpuno nemotivisana radi na suludom projektu. Neko me pita da li insistiram uvek na istoj ekipi? Nijedna druga ne bi bila luda da se zamajava. Ekipe se spontano sastavljaju, ne po afinitetima /umetničkim/, već po ljubavi prema poslu i po kvalitetu te ljubavi. Kada jedna ekipa tako dugo radi zajedno pojave se zavidljivci koji traže nešto „iza” te navedena ljubavi. Retko nađu. Ali i to je deo onog u početku pomenutog „unmakinga”. Isti, po ljubavi, priključuje nam se direktor fotografije Duško Stefanović. Satima svaki dan sedimo i mudrujemo. Vreme prolazi, cene rastu, Goda donosi prve skice, jednu lutku pravi po meni. Krajem januara muzika je gotova. Producent Miša Veselinović juri po Beogradu da nađe prostor u kome bismo mogli da radimo beskrajno dugo, praktično danonoćno, jer sada već znamo da kadar ne može da se prekine, a može da ima i u nekim totalima kada su sve lutke prisutne preko 1000 faza, što znači 1000 sitnih pomeranja i između svakog pomeranja jedno klik-klak kamerom. Kasnije se, istina, ispostavilo da smo prvi kadar, takav jedan od 1000 klik-klakova radili 5 punih dana po 12 sati i sreća je bila što je nađen prostor bio samo naš. Jer ni lutke, ni maketa, ni nameštaj u maketi ni kamera, ništa ne sme od prekida do prekida da se pomeri ni za milimetar.

Čini mi se, da su nam se marta priključili lutkari. Čini mi se. U stvari, sve to sam htela da zaboravim. Da zaboravim sastavljanje, jer me toliko boli rastavljanje da se *nikada* neću od toga oporaviti. Ali, idemo dalje. Od lutkara koji znaju lutke u dušu, mada pre nisu radili ovakvu vrstu animacije, saznajemo mnoge tajne. Neke i oni od nas. To su drugari iz Malog Pozorišta, Dragan Marković i Janko Vrbnjak. Sada se već po svemu čini da ćemo 13. maja krenuti. Međutim, nema filmske trake, nema kolor-negativa. Treba nam vrlo malo trake, za 30 minuta oko 600 metara. Za svaku sigurnost, da imamo 1 : 2, ako bi se kadrovi morali ponavljati. (Kasnije se ispostavilo da u animaciji nismo ponovili *nijedan kadar Nijedan kvadrat* Srećom Ne bismo imali ni vremena.)

Naša „stalna“ ekipa je mala. Svi radimo po 4–5 poslova. Nemamo: sekretaricu režije, asistenta režije, fotografa na objektu, za 9 lutaka svega dva lutkara i to ne uvek dva odjednom, uglavnom će se smenjivati. Zaboravila sam da napomenom dve stvari: pored ovih priprema radimo normalan svakodnevni rad, emisije se snimaju, život prolazi. Niko u redakciji sem direktno umešanih ni ne primećuje da se bilo šta događa.

Maja 13. useljavamo se u prostorije Tanjuga i počinjemo sa radom. Veselinović je našao idealne



prostorije: na raspolaganju imamo ceo jedan mali sprat sa sanitarnim prostorijama.

Dovlačimo: rešo, ventilator, projektor 16 mm, sokove, hladnu hranu, sladolede. Ljilja Stojković kupuje tečni sapun za ruke, ribamo pločice. Maketa je bajna. Pada prva klapa, mada nam je zlo od tabloa animacije: ti iscertani papiri, nama potpuno tuđi, na kojima svaka lutka ima svoju rubriku i svaka faza, tj. milimetarski pokret nekog ekstremiteta lutke tri oznake: „grubo”, „nežno”, „obično”, izgleda nam nesavladiva. Za početak: 9 lutaka treba da uđe u kafanu i zauzme svoje mesto, svaka već pri tom da oda neke crte svog karaktera. To je ono što nam je u radu trajalo 15 dana, a u rezultatu recimo minut i po.



14. kadar, početak

Dan za danom lutke počinju da bivaju jače od nas. Svaka nešto „hoće” što u scenariju ne stoji. Kelner „hoće” da pali sveće i da se ponaša kao šanker u kaubojskom filmu. Lutka „Ildi” /ja!/ strašno je uobražena. Baka hekla umesto da ogovara. Pandur zuri kroz prozor, umesto da pravi red. Polako shvatamo da nemamo vremena za po 9 lutaka u svakom kadru.

Dajemo „glavnu radnju” jednoj ili dvema lutkama, ostale u drugom planu samo „trepere”.



Autor emisije Ildi Ivanji

Iako su užasne vrućine, iako smo stisnuti na veoma mali prostor, bez telefona i bez hladne vode, nekako se volimo.

Razvija se drugarstvo za koje znamo da će trajati samo dok projekat traje – to u odnosu na „pridošlice”, na lutkare, organizatora, asistenata kamere, znači ljude koji nisu u stalnoj ekipi, ali znamo da će *sećanje* na to drugarstvo da traje.

Brinemo da svako izdrži onoliko koliko mora. Ponekad se smenjujemo, pa neko od nas ne radi samo svoja dva, već i više poslova odjednom, da bismo mogli da skoknemo kući, da ručamo, istuširamo se, vidimo svoje. Negde u to poluvreme stiže i Roković u Beograd, snimam s njim njegov portret. Nije želeo da dođe da vidi kako radimo, samo razgovaramo. Taj portret je emitovan jula meseca, jednog petka u 20 časova, kada su ljudi gledali tekuću, već ne znam koju, paralelnu američku seriju. Bilo mi je žao, bila je to topla, divna emisija i Bora je od Baha preko Šopena, Lista, Ravela i naravno, svog džeza, svirao bogovski. Tu je već počelo nešto da me tišti, neko predosećanje. Ali terali smo dalje.

Dani su prolazili i mi bili gotovi *tačno u dan*, na vreme, da ugovorenog 25 / recimo, ili otprilike/ jula uđemo u elektronski studio planiran već januara, da bi se skupili potrebni izvođači: pevači, igrači, glumac za uvodni deo

emisije, koji bi pretvarajući se iz „dopisnika iz Ovovremstva” u Pikandera, „dopisnika Inovremstva” dramatičnije trebalo da objasni sve o *Kantati*: kad je nastala, ko je bio Cimerman, da je kafa bila zabranjena kao porok, ko je bio Pikander – satiričar; da predstavi lutke, da uvodi u igru. Poslednji kadar je trebalo da bude: otvara se širok prostor u kome se mala maketa vidi kao lutka-scena u kojoj opet svi, i pevači i igrači i lutke, igraju po koncima a iznad te lutka-scene, nagnut, stoji glavni lutkar Johan Sebastijan Bah. Pripreme su bile uredno sprovedene, sve je izgledalo u redu.

Haos je nastao onog dana kada smo ponovo uleteli u shemu rada televizije.

Od onog što smo planirali u studiju da uradimo skoro da nije ostalo ništa. Pevači su u ponuđenim skućenim mogućnostima, maltretirani lošom organizacijom, dali maksimum od sebe. Imali smo elektronsku „ekipu snova” sa našim najvećim majstorima, inženjerom Radišom Petrovićem, kao tehničkim vodstvom, Perom Putnikovićem kraj magnetoskopa, Draganom Samcem, mikserom, odličnom rasvetom našeg majstora fotografije i snimateljem animiranog dela projekta, Dušanom Stefanovićem.

Ono što nam se desilo, „unmaking”, rastavljanje, neka se pročita u pismu koje sam još onda „vruća i očajna”





20. kadar (kraj)

napisala svome uredniku Srđanu Bariću.

Jer, ja se detalja više ne sećam. Ne sećam se jer ne želim da se sećam užasa koji sam doživela kada sam shvatila da će, uprkos mojim molbama, **naknadnom montažom**, presnimavanjem svakog drugog **kadra kako** bi se videla animacija kada nema pevača u kadru, snimanjem novog uvodnog dela sa Đurom Jakšićem, jer je provobitno ostao neuraden zbog loše planiranog vremena, dakle, kada sam posle celog leta, bez godišnjeg odmora, posvećenog tom istom Bahu shvatila da će se naša *Kantata o kafi* emitovati opet u jedan petak, u 20 časova, 11. oktobra u vreme kada je paralelno tekla prva epizoda američke serije *Perl*.

I tako: ne znam. Niko nije gledao *Kantatu* sem nekoliko službenih lica. Nije bilo primedbi, kritika, pohvala, kuđenja.

Nije bilo ničega.

Nije ostalo ništa. Bacila sam svu dokumentaciju. Kome da se pravdam?

Kraj.

P. S.

Možda sam ostala dužna jedno objašnjenje: dopisnik „Inovremstva,” poreklom iz ovovremstva u stvari ima



*Johanes Mateson, muzički kritičar
jedan od učesnika kantate*

dva zadatka: da stilski povezuje elektroniku sa zbivanjima od pre 300 godina, zatim da opravda odakle znamo „precizno” odigravanje jednog događaja o kojem nema direktnih dokumenata. Znači, korišćenjem pojma vremeplova i sve popularnijih dopisnika iz inostranstva napravljena je stilska igra, pretvoren jedan čovek u lutku (dopisnik se pred našim očima „pretvara” u lutka Pikandera i kao takav, naoružan savremenim tehničkim sredstvima, kamerom, blicom, amblemom, itd. ulazi u maketu.) Od svega toga međutim nije ispalo ništa, jer uvodni deo nije do kraja realizovan.

Kada Bora Roković dođe u Beograd, ispričaću mu, pre nego što mu pokažem *Kantatu* na VHS. Reći će: „Nemoj da me pitaš da li mi se sviđa. Pitaj me nešto lakše.“

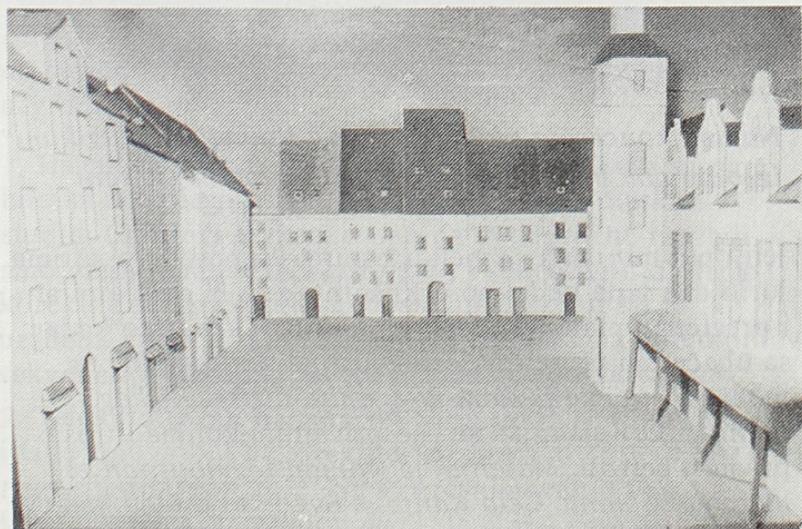
SRĐANU BARIĆU

Uvodni deo – rad na animaciji!

Radilo se u proseku 12 sati dnevno, odnosno oko 60 sekundi efektivnog materijala. Za neupućene: to je 60 x 12 x 9 faza (pošto je bilo 9 lukata, a svaka je pri svakoj fazi imala da pomeri ruke, noge, telo, glavu). Radili smo po 2 dvadrata na fazu, zato 60 x 12, a ne 60 x 24. Kadrovi su trajali od 5 do 120 sekundi.

Rađeno je prema preciznim tabloima animacije, koji su opet rađeni prema fonogramu, koji je rađen prema Bahovoj muzici. Znači: intenzitet i „brzina“ pokreta su u potpunom sinhronitetu sa ritmom muzike. Što se vidi.

Greške nije bilo, rezultat nam je koeficijent 1 : 1, što se *nikad* nije dogodilo u analima televizije.



*Maketa lajpciškog trga nad kojim se nalazila
Cimermanova kafana*

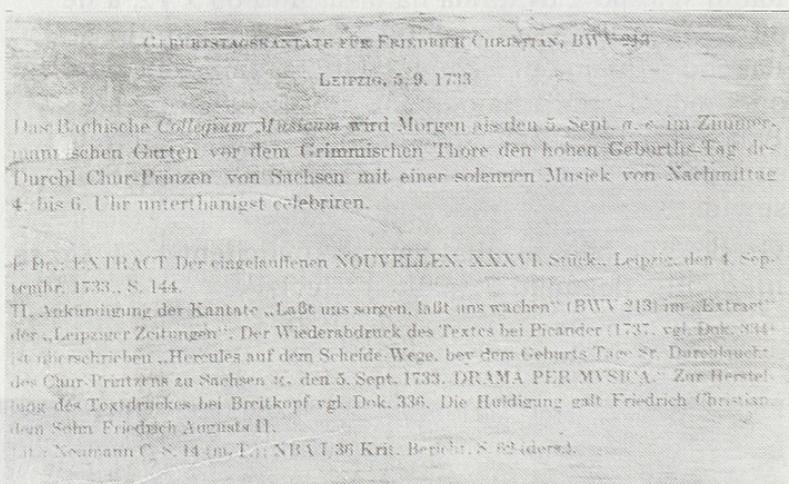
(rađena prema autentičnom crtežu iz Bahovog vremena)

Sav urađen materijal je odmah nošen u laboratoriju i dva puta nedeljno, kada bi se negativ razvijao i pozitiv-kopija radila, pregledavan u našim radnim prostorijama. Gledala je cela ekipa.

U eri štednje kada je TV *štedela* mi smo trošili *svoje* pare, *svoje* kamere, *svoje* projektore, *svoja* kola.

Radeno je: jednom TV kamerom, ali rediteljevim motorom i brojačem jer su nam za iznajmljivanje istog tražili 150.000 n. din. i *mojom eklerkom*, za određene sekvence, gde animacija nije bila precizno prema tabloima potrebna.

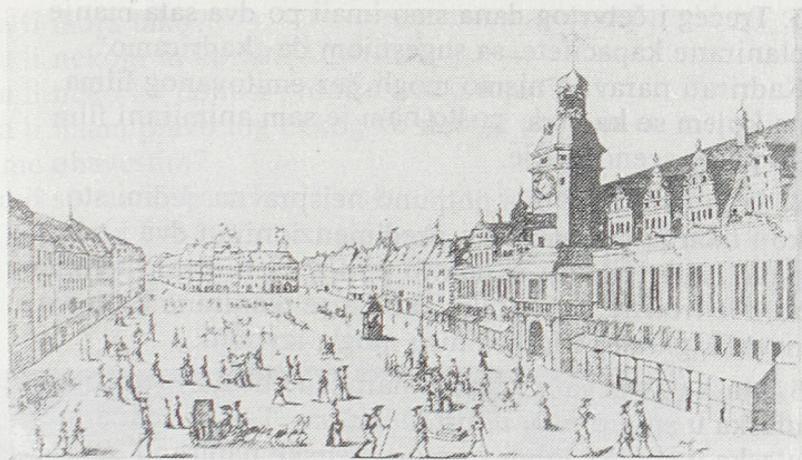
Prevoz: *Mojim* kolima.



Najava koncerata koje je Bahov, „Kolegijum muzikum“ izvodio dva puta nedeljno u Cimermanovoj kafani

Jeli i pili *van* kuće. Trpeli užasnu žegu pod reflektorima. Jurili dva puta nedeljno u Košutnjak da bi se iskopiran i pregledan materijal *odmah* montirao, kadar po kadar sa ubačenim pipserima, jer smo znali *da drukčije ne možemo stići sa filmom do planiranog studijskog termina*. U Košutnjak se išlo privatnim kolima i trošio privatni benzin. *Materijal je sniman i izmontiran za ukupno 30 dana. Cela Kantata*. Sve je to u redu, tako smo hteli.

I onda se preko svega prešlo bez reči. I to je ono što mislim da se ne sme dozvoliti. *Neka mi neko kaže:*



*Autentičan crtež lajpciškog trga iz
Bahovog vremena*

ko će da me sasluša??? Neka neko pregleda našu radnu kopiju, i neka kaže da ju je iko smeo uništiti nehatom pozivajući se na štednju?

U IME G G GRUPE: Vlada Pantić, D. Stefanović, Lj. Stojković, I. Ivanji, D. Lutovac tražim da se dole potpisano pročita s pažnjom:

Ne ulazeći u manje neprofesionalnosti Televizije želim da navedem samo one krupne greške koje su nam degradirale projekat:

1. Hazaltina nije radila za one dve nedelje koje su nam bile na raspolaganju od završetka filma do ulaska u studio. Čekajući iz dana u dan da je popravne izgubili smo vreme i radili na *stari način* i sukcesivno došli do korektne servis-kopije. U poslednjem trenutku je urađena nulta, a zatim sa manjim ispravkama pojedinih sekvenci prva kopija. Sa njom smo *moralni* da radimo.

2. Telekino je bio neispravan kada smo presnimavali i tako smo dobili nekorektnu, bledunjavu kopiju koja nema pun raspon boja. Na to presnimavanje smo izgubili preko planiranog *dva sata*. Tako smo prvi dan, od planiranih 6, imali samo četiri radna sata, u koja se moraju uračunati obaveznih pola sata pauze. Znači, tri i po sata efektivnog rada.

3. Trećeg i četvrtog dana smo imali po dva sata manje planirane kapacitete, sa sugestijom da „kadiramo”. Kadirati naravno nismo mogli bez emitovanog filma na kojem se kadrira, pošto nam je sam animirani film 90 posto scenografije.

4. Scenografija je bila potpuno neispravna, jedini sto koji nam je bio potreban predimenzioniran dva i po puta, materijal koji je pokrio pod zbog hromaki tehnike za dve trećine prekratak, tako da se planirana kretanja pevača, glumca i igrača nisu mogla izvoditi.

5. Maske za pevače i igrače naručene dva meseca pre ulaska u studio *nisu uopšte urađene*. Tek pet dana pre ulaska u studio dobili smo od scenske napisano *da nisu u mogućnosti da rade i da uzmemo na naš trošak nekog sa strane*. Niko nije mogao da se nađe. Bane Stanković i 5 igrača su uzaludno odlazili u Košutnjak i naletali na zatvorenu šminkernicu. U poslednjem trenutku je angažovan loš masker i dobrovoljno uskočila naša Andelka koja je paralelno radila dramu.

Zbog *šminkanja pred snimanje* a ne korišćenja gotovih maski, kao što je planirano, gubili smo dalje satove planiranog vremena. Od intervencije epizodista igrača i glumca – u 48 kadrova – uspeli smo intervenisati samo u 4, od kojih ćemo po mom računu tri morati zameniti. Od 48 planiranih gegova, mizanscenskih obogaćenja animiranih kadrova ostao je upotrebljiv *jedan*.

Na šminkanje glumca upotrebljeno je toliko vremena da se nije mogao sa njim izraditi ni mizanscen sa lutkama. Taj deo će, po mom mišljenju morati da se uništi (ili snima ponovo, ali na čiji trošak?)

Moram naglasiti: izvrsnu profesionalnu drugarsku saradnju tehničkog vodstva, kamermana, magnetoskopa. Bez njih ne bi bilo ni toliko. Sramno su radili: plansko, sekretar i asistent režije i kompletna organizacija televizije kao proizvodne kuće, scenska posebno: o tome bi trebalo više govoriti ili *prestati raditi*. Imam kompletnu dokumentaciju o svemu navedenom. Dok smo radili kao G G grupa u General–Ždanovoj oborili smo svetski rekord i isterali profesionalni kvalitet na poslu koji niko od nas *nikad* nije radio. Kad smo uleteli u tiraniju administracije koja se zove (ali nije!!!) samoupravljanje, sve je uništeno.

Da li mora tako?

Da li nekom to koristi?

Da li neko ko donosi propise zna o tome?

Da li imam pravo tog nekog ko donosi propise da o tome obavestim?

Da li se razmišlja o korišćenju studijskog kapaciteta (5,5 sati na 24).



*Lutka Pikander, Bahov Libretist
u TV kantati dopisnik iz „Inovremstva”*

Da li je nekom potreban naš rad? Ozbiljno pitam?
Jer poslova ima i drugih. Običnih „Za platu”

P. S.

Ono što bi trebalo i *moglo* da se uradi je sledeće: da se napravi od negativa jedna briljantna servis kopija i da se ceo studijski rad ponovo snimi uz *direktivu* da svako mora u ovoliki trud jednog dela ekipe, i ovolike milione jedne redakcije, da uloži *svoj deo rada*. Ti znaš da je projekat u scenariju imao dve poente: „falsifikat” Bahove slike (umesto nota čaša) i na kraju: Bah kao lutkar. Nijedno od toga nije dobijeno. Za „falsifikat” nije bilo vremena, a masku jednostavno *nisu napravili*, što smo saznali kad se „Bah” ušetao u studio. Dotle je „maska” ležala na kalupu, bila je „samo” neupotrebljiva. Takvih priča ima bezbroj. Zamisli 85 kadrova sa pipserima (imam ih na VHS). Za svaki od tih kadrova izrađen mizanscen za pevače, igrače, statiste. Studirano mesec dana. Zapisano. Uvežbano. I uništeno.

Šta da se radi? Šta da se radi uopšte? Da se ne radi *nikad više?*

Ana Šomlo

ALEKSANDAR MANDIĆ: TV MUZIKA
MORA DA IMA SVOG STRASNOG
NAVIJAČA I TUMAČA

Biti i opstati na televiziji



Ana Šomlo: *Vi često režirate muzičke emisije na televiziji. Interesuje me kakav je vaš odnos i kontakt prema muzici bio pre nego što ste počeli da se bavite profesionalno televizijom? Da li ste se ikada bavili muzikom ili ste samo voleli da je slušate?*

A. Mandić: Ja sam kao i sva deca iz „boljih kuća” (nisam baš siguran da li je moja baš bila „bolja”), učio violinu, neuspešno. Učio sam i harmoniku kada sam bio sasvim mali, sve to, naravno, po želji roditelja, a ništa nije funkcionisalo. Ali, imao sam dobar sluh i voleo sam da pevam. Kada je došao rokenrol, moja generacijska muzika, potpuno sam poludeo za njom i tek kasnije sam otkrivao klasičnu muziku. U stvari teranje na učenje bilo mi je ogadilo klasičnu muziku, tako da sam tek na fakultetu počeo da otkrivam ponešto i onda se to širilo polako pa sada, neću da kažem da sam neki stručnjak, ali sigurno znam dvadesetak koncerata napamet, mogu da ih otpevam od početka do kraja. Nisam od onih koji kažu „volim svaku muziku samo da je dobra”. Ne bi to bilo tačno. Ima mnogo đubreta koje vam truje uši i dušu, samo ja nisam strogo selektivan.

A. Š.: *Glavni problem muzike za televiziju je kako je snimati? Čini mi se da ste vi pronašli neki modus – da ne bude samo slikanje niti ilustrovanje, već da muzika pruži neki sadržaj. Pamtim vašu emisiju sa muzikom Šopena i klavirom u kavezu, zatim, sećam se da ste dobili nagradu na takmičenju u Madarskoj. Postoji li neki ključ za televizijsku muzičku emisiju?*

A. M.: Ovde se muzika pojavljuje kao primenjena umetnost. Čitam pre neki dan jednog sasvim mladog muzičkog kritičara koji pretenciozno izjavljuje kako on zna da televizija nije umetnost, već informacija plus... Znaite ono: „elektrifikacija plus socijalizam jednako komunizam”. Da, setio sam se: „informacija + komunikacija jednako televizija!” Funkcija televizije u slučaju muzike je, kao i kod radija, da je distribuira u mnoge kuće. Oduvek sam verovao da muzika mora biti bolja kada se i gleda, a ne samo sluša. Problem je sličan i kod književnosti, sa adaptacijom književnog dela za film, kako režirati književno delo da bude bolje na televiziji ili filmu? To se veoma teško i retko događa. Kako preneti muziku, a da bude

atraktivnija, dopadljivija, lepša nego kada se samo sluša? Pre svega, čovek kada sluša ima svoj intiman doživljaj i teško ga možete ubediti da neko to može bolje da izvede, ima estetski doživljaj koji je neponovljiv. Taj doživljaj sad neko treba da mu konkretizuje, na neki način da definiše slikom, da mu ga ograniči. Normalno je da čovek ima otpor.

A. Š.: Kod koga se stvara otpor, kod reditelja ili kod gledaoca?

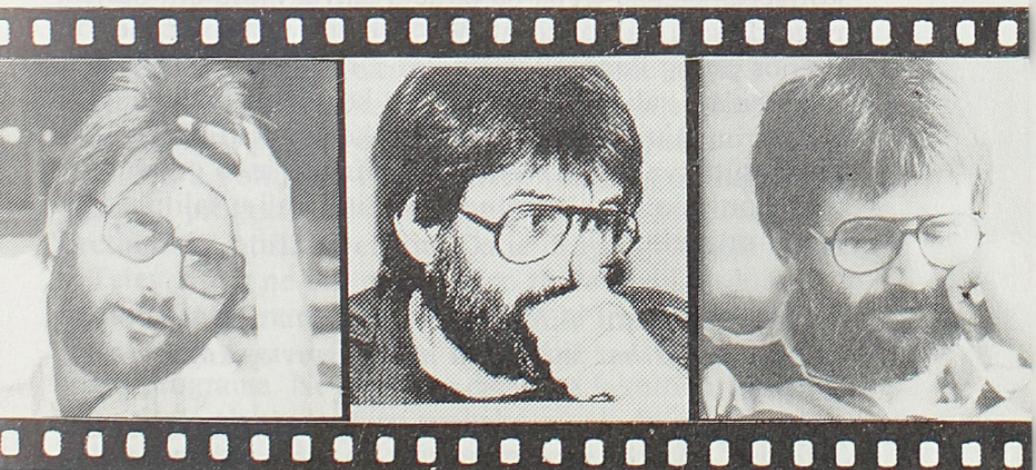
A.M.: Kod gledaoca, naravno, jer mu se ruše iluzije, njegov intimni doživljaj, njegova kreativnost...

A. Š.: Ali gledalac nema šanse da svoju zamisao realizuje, da je vidi...

A. M.: On vidi svoje zamišljene slike. Kada zažmurite vi imate doživljaj koji je bitno ograničen kada je sirovo uslikan, ma šta ja radio u slici. Kradem nešto od vaše iluzije.

A. Š.: Ipak, pružate i jednu novu...

A. M.: Kada gledate realizaciju jednog književnog dela uvek vam se čini da ste zamislili junake drugačije, bolje nego što ih sada vidite. Rešenje je, zaista, u kreativnom radu, da ono što ćete gledati ne bude samo objašnjen vaš doživljaj, nego da bude obogaćivanje, jedno novo delo, da zaboravite na muziku samu i da slika bude tako



upečatljiva da zaboravite svoj doživljaj i doživite nešto sasvim novo kao da tu muziku nikada i niste čuli. Ako to nije uspelo, onda možda ni ne vredi snimati – i ploča je dobra.

Kada ne postoji nova ideja koja bi stvorila novo delo, ne vredi ni počinjati. Ni inače, sve što nema tu kreativnu intervenciju u bilo kom od naših žanrova nema razloga ni da se radi niti da se emituje. Kao što nema povoda da se govori ono što nije bar do izvesne mere pametno i duhovito.

A. Š.: *Po vama bi ceo svet trebalo da ćuti, jer malo je inventivnih ljudi.*

A. M.: Ukoliko mi razgovaramo za štampu da bi neko to čitao, a to je banalno, onda je besmisleno objavljivati. Novine su pune takvih intervjuja i vi danas teško možete naći jednu ideju u novinama. Meni se čini da nema smisla umnožavati nešto što bar nije duhovito.

A. Š.: *Muzičke emisije čine dobar deo televizijskog programa, naravno u taj okvir ulaze i novokomponovane pesme i pop-muzika i sve ostalo. Uzmimo, recimo, jedan koncert ozbiljne muzike. Videćemo prvo total sale, pa orkestra, zatim srednji plan dirigenta, pa prvog violiniste, krupno ruke klaviriste i tako redom...*

A. M.: Da, i to može da bude, baš to tako, veoma kreativno urađeno, da bude uzbudljiv događaj, prenos koncerta. Ocena treba da bude ovakva: mora biti bolje nego da sam na koncertu. Meni se čini da je, recimo, prenos prvog Pogorelićevog koncerta bio bolji od samog doživljaja u sali. Tu smo prvi put koristili trikove koji se sada primenjuju – usporavanje slike, fiksiranje slike, zamrznuti kvadrat u prenosu. Mislim da je to odlično funkcionisalo. Dobija se neki kvalitet koji u sali niste mogli primiti.

A. Š.: *U pravu ste. Bila sam na koncertu i bilo je veoma uzbudljivo, ali mi je kasnija repriza prenosa ostala u sećanju.*

A. M.: Sad postoje muzički televizijski žanrovi: direktni prenos, „spot” kao usvojeni način, onda razne kombinacije ta dva oblika, postoji muzička priča... Imate čitav niz autora koji od slike prave priču, oni na taj

način razmišljaju, dolaze do asocijativne strukture kojoj je muzika podloga. Ali, tada postoji opasnost od kiča. Da uzmemo, recimo *Ruski umetnički eksperiment* što je, u stvari opereta, sa malo govora i mnogo muzike. To je muzička priča. Po mom mišljenju scena u kojoj tuberkulozni dolaze da slušaju muziku, socijalističkog pijanistu – je najupečatljivija u našoj muzičkoj produkciji, kada se preko muzike Kit Džereta koji svira u zanosu čuje kašalj bolesnika, a bolničarka stoji kao policajac i kontroliše red. Na kraju kašalj sve više nadjačava tu melanholičnu muziku koja je savremena, ali prebačena u dvadesete godine u Rusiju. To je čarobna sekvenca koja ne traje više od tri minuta, brilijantno mesto ovog muzičkog žanra – muzičke priče – o kojem razgovaramo.

A. Š.: *Rediteljski tandem Dimitrijević – Miljković, autori Ruskog umetničkog eksperimenta snimili su nekoliko izuzetnih televizijskih emisija i spotova, a onda su odjednom nestali. Šta oni sada rade?*

A. M.: Ja mislim da su oni pobjegli od Televizije. Svi mi koji smo se vezali za Televiziju mislim da sve češće proklinjemo i sebe i svoj izbor i sve zajedno, jer je na Televiziji postalo toliko teško raditi bilo šta.

A. Š.: *Zašto?*

A. M.: Ima hiljadu razloga. Generalni okvir je opšta kriza, a ima mnogo i specifičnih razloga za koje nije kriva opšta kriza, već Televizija.

Evo jednog detalja. Fakultet dramskih umetnosti školuje reditelje godinama. Oni dve decenije nijednog reditelja nisu primili do nedavna, kada je jedan primljen u Političko–informativni program a drugi u Zabavni program. I oni su primljeni samo zato što su prethodnici otišli u penziju. Da je drugačiji sistem rada u Televiziji ja ne bih ni bio za to da reditelji budu u stalnom radnom odnosu. Televizija bi trebalo da za stalno angažuje realizatore, ljude koji rade *Dnevnik* i tu vrstu programa. Ne smatram da su na fakultetu naročiti kapaciteti, ali studenti su svakako mogli da nauče nešto o televizijskoj režiji od profesora Save Mrmka. Tehniku predaje sigurno najkompetentniji čovek, inženjer Luj Todorović, montažu prvi mikser Živojin Lalić, pa poslednje dve godine moja malenkost predaje TV režiju

sa nekom iluzijom da to što su naučili nije baš za bacanje. Trudio sam se da to bude pristojno.

A. Š.: *Da li ste vi zaposleni na Televiziji ili na Fakultetu?*

A. M.: Na Fakultetu. Ali, na Televiziji sam stalniji nego mnogi njihovi stalni. Ja sam se opredelio za televiziju. Strašno sam voleo televiziju. Ona odgovara mom temperamentu, da kažem pretenciozno: mom kreativnom duhu, onome što ja umem da radim u životu, po onome kako pulsiram televizija je moj medij. Osećam neponovljivo uzbuđenje kad uđem u video-režiju, osećam televiziju kao svoj prostor, miris i onaj visoki ton koji čujete – zujanje ekrana... To je nešto što mene uzbuđuje i inspiriše. Mislim da tu mogu dobro da funkcionišem.

A. Š.: *Od kada saradujete na Televiziji?*

A. M.: Od 1969.

A. Š.: *Imate li šanse da režirate ono što želite, naravno u objektivnim mogućnostima Televizije Beograd?*

A. M.: Sve manje i manje.

A. Š.: *Imali ste uspeha, dobijali ste i međunarodna priznanja. Kako to da imate sve manje šanse?*

A. M.: Pre svega zbog gužve o kojoj vam pričam, ne samo rediteljske gužve, već i novinarske gužve, saradničke gužve... Ovo može da bude paradoksalno: s jedne strane tražim da budu primljeni reditelji i žalim se što nisu, a s druge strane smatram da je previše ljudi na televiziji.

Naravno da ne mislim da je previše reditelja. Mada, prvo mislim da reditelje uopšte ne treba primati, već im treba pružiti šansu da rade i da imaju neki kontinuitet. Televizija nije film da rade jednom godišnje, gde i kada u dve godine dobiješ da radiš film, to je kontinuitet koji se može poželeti. Televizija zahteva jednu emisiju mesečno, takav je ritam. Televiziji nikada neće biti dosta kreativnih ljudi i ona mora biti otvorena za njih. To je poenta ovog što hoću da kažem.

A. Š.: *Da li smatrate da je neophodno da režiraju samo profesionalno obrazovani reditelji?*

A. M.: Mislim da jeste. Pogotovu za televiziju. To je vrsta zanata koja mora da se savlada. Pa nemojte molim vas, zašto studiraju lekari? Stvarno me terate da



poludim. Zašto od medicinskih sestara ne prave doktore kada su već deset godina sestre? I one sve znaju?

A. Š.: Pa ide se ka tome! Evo, nedavno se konstatovalo da je jedan brucoš imao deset godina za sobom lekarske prakse i bio je jedan od najcenjenijih doktora kod pacijenata. Kod nas to prolazi.

A. M.: Da, sve se može. Ne znam odakle bih krenuo. Ta svest o tome da je televizija bušilica u mozak svako veče, u milion očiju ubušiš TV kao burgijom neke ideje, neki izgled, neki imidž koji diktira kulturu življenja, standard, način ophođenja, ono što se zove civilizacijski nivo na kome se nalazimo. Molim vas, ko to radi nego televizija? Za 90% ljudi, a oni uopšte nemaju svest o tom značaju, da to što se pojavi na ekranu mora da bude super. Bolje da nema programa nego da je traljav. Nema ni svesti o kulturnoj misiji. To se vidi po tome što besomučno brišu sve što stignu. Nemaju ni ono šta su ubedeni da imaju.

A. Š.: Zašto ne pokušavate da nešto uradite, da promenite?

A. M.: Ja to pokušavam tamo gde mogu. Živim u iluziji da činim koliko mogu, neki put se javno raspravljam, ali ne vidim da to ima nekog efekta. Naprotiv!

Na Televiziji često možete čuti „francuski predlog” da se svi otpuste, pa da ponovo konkurišu. Verujem da bi to bilo odlično. S druge strane sve više ima onih koji su bukvalno pobjegli sa Televizije i pristali na životarenje, na bilo šta. Miljković i Dimitrijević rade samo reklame, što je, na izvestan način, protest. Pokušavaju da u tom žanru, gde im se dozvoljava sloboda i dostojanstvo, te reči nisam pomenuo, a one su bitne, jer samo nekolicini na Televiziji je to uspelo – da rade. Većina ljudi je uništena i smlavljena i pristala... Znaite onu pesmicu: *Pristao sam biću sve što hoće?* Ali, mi smo skrenuli sa osnovne teme. Vratimo se muzici i televiziji! Imate više žanrova i načina mišljenja.

A. Š.: *Za koji se žanr vi najradije opredeljujete?*

A. M.: Priznajem da nisam talentovan za ovu vrstu spotovskog razmišljanja. Moji pokušaji da u tom žanru radim nisu bili uspešni.

A. Š.: *Izgleda da je spot i u svetskom trendu?*

A. M.: Da, i ja mislim da ima odličnih spotova. Sa divljenjem gledam mnoge od tih emisija, mada i tu ima sve više foliranja i loših stvari. Meni ne odgovara, u kreativnom smislu, taj način niti umem u tom stilu da radim. To je način mišljenja koji ja nisam uspeo da prihvatim.

A. Š.: *Šta je polazna tačka TV spota, ima tu neke filozofije, sažet način razmišljanja, nečeg destruktivnog, vizuelno atraktivnog, ali i ružnog istovremeno, nadahnutog pesimizmom? Nisam sigurna da sasvim razumem taj žanr tako blizak mladoj generaciji.*

A. M.: Radi se pre svega o dizajniranju ideje. To je nešto što se ranije nije radilo. Recimo, Dimitrijević i Miljković dizajniraju ideju prevodeći je u prizor, stvaraju međusoban vizuelan odnos boja, ritma, tonskih kvaliteta. Sve to, kada se zajedno uobličići, trebalo bi da dâ tu ideju govorom vizuelnotonskih elemenata, i kad imaju priču ona je skrivena, nije u prvom planu. Oni su potpuno na drugom polu od onoga što smo mi smatrali pravom televizijom i od onog što je

po mom mišljenju i ubedenju još uvek prava televizija, pre svega – televizijski prenos. Pamтите li vreme kada je TV prenos bila sveta reč? Oni ukidaju rad sa više kamera. Rade sa jednom kamerom, što mnogo više liči na filmski način. Neuporedivo veći značaj ima montaža, i to ona naknadna montaža, a ne direktna. Kada sam ja došao na televiziju, privlačio me je baš taj vremenski kontinuum koji se cepa na više slika a zatim povezivanje tih elemenata – to je uzbudljivije i više mi odgovara, mada sa puno poštovanja gledam to što oni rade i drago mi je što cveta jedan nov televizijski zanos.

A. Š.: *Podsetite me na Vaš uspeh sa muzičkom emisijom u Mađarskoj. Tada ste bili vrlo mladi?*

A. M.: Mislim da je to bilo 1976. Bio je otvoren konkurs, mogao je svako da ode, ali samo su mene pozvali iz Jugoslavije. Tada nije bilo generacija koje se bave muzikom. To je bilo po uzoru na takmičenje pijanista koje na Istoku ima veliku tradiciju. Mađari su pre toga organizovali takmičenje dirigenata, pa im je tako palo na pamet da organizuju takmičenje reditelja. Ima mnogo analogije između poziva dirigenta i reditelja kada su u pitanju muzika i televizija. Dali su nam obavezna dela koja smo u određenom roku i pod istim uslovima morali da režiramo. Žiri je to ocenjivao – bilo je 30 reditelja iz cele Evrope, verovatno je na kraju ispalo užasno skupo, jer nikada više nisu ponovili to takmičenje, a tada su hteli da ono postane tradicija. Kompletna njihova televizija bila je blokirana mesec dana: sva reportažna kola, svi studiji samo su za ovo takmičenje radili.

A. Š.: *A publika, da li je pratila rad takmičenja?*

A. M.: Kako da ne, na ulicama su nas presretali, predstavljali nas, upoznavali publiku sa nama. Jednom kamerom su uvek snimali kako mi radimo.

A. Š.: *To je bilo pre desetak godina. Da li su razni žanrovi bili na takmičenju?*

A. M.: U prvom delu smo imali solističko-kamernu i klavirsku kompoziciju. U drugom delu isto kamernu muziku, a u finalu se režiralo simfonijsko delo po izboru. Bilo je dva-tri dela i trebalo je unapred prijaviti šta si odabrao. Slali smo knjigu snimanja i zahtev za scenografiju. Onda su stvarali ekipu prema tom zahtevu.

Ti bi onda realizovao emisiju na licu mesta. To nije bilo nimalo jednostavno.

A. Š.: *Bilo je zanimljivo, kreativno?*

A. M.: Meni je bilo izuzetno zanimljivo, pogotovu što si tu u direktnom poređenju. U polufinalu nas je bilo 12, a u finalu 6. Pojavljivali smo se sa istim delima. Samo se televizija razlikovala, muzika je bila ista. To je retka situacija. Ja sam došao iz Jugoslavije, jedan je došao iz Londona, drugi iz Španije, dvojica iz Mađarske. Englez sa BBC je pobedio. Ja sam dobio specijalnu diplomu koju su smatrali drugom nagradom. Drago mi je što je ta nagrada bila za originalnost. Englez je strašno precizno uradio emisiju. Njegova knjiga snimanja bila je impresivna. Bilo je neodoljivo. Na kraju smo radili simfoniju, čini mi se da su bili Štraus i Čajkovski, Mislim 812 i neki Štrausov valcer. Bio je direktan prenos, svečano veče, subota, njihov Prvi program, celo veče su bili samo naši radovi, razgovori, žiri, veliki divan simfonijski orkestar, svako je uradio svoju verziju prenosa.

A. Š.: *Šta je žiri najviše cenio?*

A. M.: Tu izvanrednu pedantnost, koja je stvarno impresivna, kada govorimo o Bečkom koncertu. Ja sam se, međutim, trudio da se ne držim uobičajene partiture – da unesem neki spoljni elemenat. Kada sam radio direktan prenos pokušavao sam da pokret kamere bude važniji nego tačan rez – pokazivanje određenog instrumenta. Kada je bio valcer trudio sam se da „vozi” sve vreme, da se vidi plovljenje, da se stvori takav utisak – nije to neka genijalna ideja, uvek je prva asocijacija, kada je valcer u pitanju. Lepo je kad se jedno u drugo pretapa i sve plovi kada je direktan prenos. Pre toga sam snimao u prostoriji jednog pijanistu koji je svirao „allegro barbaro”. To je trebalo raskadrirati. Tražio sam da odgrnu zavese, hteo sam da kombinujem sa nekim slikama spolja. Imao sam sreću da su preko puta radnici popravljali krov – pa neki odžačari, i sve se divno uklopilo: rad na krovu i rad na klaviru. Ta kombinacija je ispala odlično. Nisu to bile, kažem, neke genijalne ideje, ali imale su odjeka i bile su do izvesne mere duhovite.

A. Š.: *Kada biste sada imali neku novu šansu za muzički program, šta biste odabrali?*

A. M.: Mene veoma privlače velika dela. Recimo vrlo rado bih radio televizijsku operu, na primer neku sa dopadljivom muzikom kao što je *Karmen*, sa svom ovom televizijskom aparaturom koja sada postoji .

A. Š.: *Da li mislite na Karmen sa Beogradskom operom?*

A. M.: Svejedno mi je. Nije mi bitno ni ko su izvođači, važno bi mi bilo da napravim jednu duhovitu knjigu snimanja, da to bude dopadljivo, da se koristi sva televizijska tehnika i aparatura za muzičku melodramu.

A. Š.: *Gledali smo mnoge verzije Karmen, čak i Ota Premindžera film Karmen Džons. Šta biste novo kreativno tu mogli da stvorite?*

A. M.: Uzmite šou Bajage – takav stil primenjen na *Karmen*. Duhovito sa distancom, sa malom ironičnom distancom ali dobronamerno. Teško je danas ispričati *Karmen* doslovno. Opera ima u sebi nečeg detinje naivnog. To je strašno dobro i podobno za televizijsku obradu, za način mišljenja koji elektronika diktira.

A. Š.: *Da li je opera pomalo, kao žanr, demodirana?*

A. M.: Zavisi od toga kako se plasira. Da li ste gledali Zafirelijevu *Travijatu*, pa to je da se srušite kako je urađeno, kao san je, neodoljivo, to je potpuno neodoljivo. Važno je da muzika bude privlačna, ali, u stvari je nebitna za televizijsku realizaciju. Znae, muzika koju reditelj veoma voli može da postane deo jednog novog dela, potpuno je nebitno da li je Bajaga u pitanju ili *Karmen*. Ako ima svog strasnog tumača i navijača – reditelja, on će napraviti originalno delo i ne voleći Bajagine pesme. Možete ih ne voleti, ali ne možete reći da nisu sa duhom urađene. Kao što smo govorili o Pogoreliću, televizijska emisija mora da bude bolja od muzičkog događaja, da bude bolji doživljaj, da vam ga otkrije, jer nema razloga paliti celu tu mašineriju ako to neće biti mnogo bolje nego što je koncert.

A. Š.: *Prema tome, Vaša je pretpostavka da ozbiljna muzika ima šanse na televiziji?*

A. M.: Kako da ne. Absolutno. Meni je žao što se prekinula jedna serija koju smo počeli da radimo, a zvala se *Muzika u osam*. Vodili su je Momo Kapor i Dejan Đurović, radili smo sa *Dragstorom 202*. Meni se ta serija činila krasnom. Sa takvim sam je zadovoljstvom radio!

A. Š.: *Zašto je prekinuta?*

A. M.: Ja to ne znam, redakcija zna. Meni su takvi potezi potpuno nejasni. Nikakvu sličnu emisiju u programu nemaju. Nije bila ni skupa.

A. Š.: *Da li ste zapazili muzičke reklame koje se pojavljuju na televiziji između pojedinih emisija? Taj nivo pojavljuje se i u Beogradskom programu.*

A. M.: Ako mene pitate – to je katastrofa. Tamo postoji muzički urednik, znate kako to funkcioniše! Ko izabere tu numeru, reditelj to snimi.

A. Š.: *Da li smatrate da muzika mora da ima izvesnu vrednost u interpretaciji da bi se pojavila na televiziji?*

A. M.: Ne mora. Čak i slaba muzika, kada bi imala dobrog reditelja i svog tumača koji će uspostaviti izvestan odnos prema njoj, može da bude dobra u TV emisiji. Uvek je važan ugao gledanja kada je rečija u pitanju. To je osnovna stvar u svakoj umetnosti. Sve nema nikakvog značaja dok se ne nađe ugao iz koga će da se otvori. U *Hronici* takvog ugla nema. Kamermani sami rade. Svaka stvar, ako ima dobar ugao i dobar način, može da se uradi. Dimitrijević i Miljković su uveli na velika vrata, recimo, rokenrol prema kome je postojala odbojnost. Setite se samo „Idola” i tih besmislenih pesmica, zamislite njih na radiju, bila bi blasfemija. To vam je najbolji dokaz šta ja mislim o tome kad pesma nađe tumača, svog novog autora, nekog ko će kreativno da je prenese – na televiziji se stvara pravi doživljaj.

A. Š.: *Šta mislite o novom satelitskom programu koji će se veoma uskoro pojaviti i kada će neko loš muzički program moći da zameni nekim izuzetnim muzičkim ostvarenjem sa inostrane TV stanice?*

A. M.: Nadam se, mada ne volim te razgovore o budućnosti, ali nadam se, kada počne ta užasna konkurencija, da će ova televizija proći kao neki

programi radija – da je niko neće slušati, zapravo gledati, da će onda nekome doći u glavu ono što sada tako histerično sprečavaju, da moraju da dozvole „malu TV privredu“. Zar im nije jasno da moraju da dopuste male TV manufakture, da prave programe na svojim kanalima ili na jednom kanalu i da nad tim bude društvena i finansijska kontrola umesto velikog mastodontskog neefikasnog programa pogotovu što su tehnički uslovi sve pogodniji za to. Praktično za vrlo male pare može da se napravi TV stanica. Nisu dozvolili Studiju B da napravi TV stanicu. Treba da se otvore TV studiji sa jeftinom tehnikom i privlačnim programom gde će se ostvariti sve što je društvu potrebno. Ne verujem da će se to desiti dok ne shvate da svi gledaju američki, a možda i ruski program



A.!. cine : p/kanal

Milivoj Marković

MUZIKA U EPP RADIJA I TELEVIZIJE

*Kada se celokupna proizvodnja i celokupna
potrošnja dovedu u neki unapred
uspostavljeni sklad sa svim željama i svim
naporima, tada će reklame same sebe
likvidirati vlastitim uspehom.*

Maršal Makluan

Ova zanimljiva misao Maršala Makluana, pre nekoliko godina preminulog univerzitetskog profesora u SAD, mislim da je diskutabilna u delu koji govori o tome da će reklame likvidirati same sebe vlastitim uspehom. Znamo veoma dobro da se to može dogoditi samo onda kada proizvodne snage društva stasaju do stepena, u kome će se proizvoditi „svakome prema potrebama”

Reklamne poruke koje se danas mogu naći u našim masovnim medijima poseduju sve manjkavosti jednog društva čije se kreativne proizvodne snage razvijaju tempom koji je determinisan opštim društvenim razvojem u celini. Bilo bi pravo čudo da su nam ovi segmenti društvene proizvodnje ispred vremena i prostora u kome živimo. Kada bi to kojim slučajem bilo tako, nesklad koji bi se javio između plasmana – dakle, reklamne poruke i moći proizvodnih snaga da taj proizvod naprave (pod pretpostavkom, naravno, da su i svi ostali neophodni uslovi prisutni) doveo bi do nestašice upravo onog proizvoda koji bi svojom reklamnom porukom bio najuspešniji. Drugim rečima, reklamna poruka je u upravnoj srazmeri sa stepenom razvoja proizvodnih snaga društva. Što je stepen razvoja ovih snaga viši, što je veća produktivnost, raste i snaga reklamne poruke. Reklamna poruka jeste, ili bi

trebalo da bude, trud, napor, pažnja, duhovitost i veština mnogih ljudi koji u njenom stvaranju učestvuju. Mi ih kod nas proizvodimo i plasiramo upravo onako kako nam to dozvoljava opšti stepen razvoja proizvodnih snaga s jedne, i razvoj kreativnih proizvodnih snaga s druge strane. I da zaključim ovaj uvodni deo parafrazom jedne poznate izreke: – „Svaki narod ima onakve reklame kakve zaslužuje”.

MUZIKA U REKLAMNIM PORUKAMA RADJIA I TELEVIIZIJE

Ono što je na neki način zajedničko u plasmanu reklamnih poruka jeste racionisani prostor u kojem se javljaju. Poruka ove vrste je u suštini izuzetno sublimisan način saopštenja. Njen efekat najčešće je vezan za njenu jezgrovitost i kratkoću.

Načini i distribucija saznanja, međutim, u vremenu u kome živimo, sve više nameću potrebu uske specijalizacije. A da bi se u uskoj specijalizaciji nešto objasnilo, bez obzira na oblast o kojoj se radi, potrebno je mnogo vremena. Očito je dakle, da se reklamna poruka javlja u kontekstu opširne predaje određenog saznanja, dok se njena suština svodi na kratkoću, sa efektom jednako efikasnim kao da se na njen plasman utrošilo mnogo vremena. U tom svetlu treba gledati i na upotrebu muzike u ovim porukama. Siguran sam da moje kolege muzičari koji rade na „ozvučavanju” reklamnih poruka, naizlaze ponekad na gotovo nerešive probleme. Kratkoća koju nameće potreba prakse, u dubokoj je suprotnosti sa njihovim, i ne samo njihovim, shvatanjem muzike. Postoji stalna potreba za izuzetno jakim i snažnom muzičkom frazom koja će u nekoliko tonova izraziti suštinu.

Svojevremeno sam, u jednom razgovoru o popularnoj muzici na televiziji rekao da je glavni problem ove muzike u tome što je potreba za kratkim i efektnim veoma velika, a broj nota koji stoji autorima na raspolaganju stalno isti. Iako je u pitanju karikiran pristup, on u suštini nije netačan.

U rešavanju problema ozvučavanja jedne reklamne poruke na radiju ili televiziji, muzički saradnici u

najvećem broju slučajeva posežu za ukupnim muzičkim fondom koji im stoji na raspolaganju. Činjenica je da muzički fond domaće proizvodnje nije dovoljan, osim naravno, kada je u pitanju specijalno pisana muzika. Dodajmo tome i hroničnu nestašicu uspešnih i dobrih domaćih instrumentalnih kompozicija, kojih inače ima veoma malo i na našim programima.

Potreba za ovom vrstom muzike je ogromna. Uloga mojih kolega, muzičara, u EPP svodi se između ostalog i na to da upornim i doslednim pra eniem celokupnei muzičke produkcije, domaće i strane, odaberu ono što će određenoj poruci najbolje pristajati. Ukazao bih na ovom mestu na potrebu žanrovskih proširenja. Premalo se koristi tzv. klasična muzika u čijim fondovima postoji bezbroj dela koja bi korišćenjem, naravno kada je to u skladu sa EP porukom, sigurno razbila sada donekle klišetiran pristup u izboru gotovo isključivo savremene muzike.

Kao dokaz navedenom neka posluži najsvežiji slučaj sa filmom *Amadeus* Miloša Formana. Iz prodavnica gramofonskih ploča, preko noći su (bar u Beogradu) nestale sve ploče sa Mocartovom muzikom. Iz knjižara su na isti način pokupovane sve knjige u kojima se piše o ovom kompozitoru. Nije li to dokaz da se u našoj sredini stvari ipak kreću. U konkretnom slučaju, u pravcu koji se samo poželeti može. Koliko će vremena proći i da li će se uopšte iko setiti da iskoristi ovu glad za Mocartovom muzikom?

Nesumnjivo najbolji rezultati se, ipak u ovoj vrsti posla postižu muzikom za određene spotove specijalno pisanom. Na tom planu, može se slobodno reći, ima nekoliko zaista vrhunskih ostvarenja. U najvećem broju slučajeva radi se o reklamnim porukama slovenačkih preduzeća.

NEKA ZAPAŽANJA O EPP STRANIH TELEVIZIJA

Ako se analiziraju EPP poruke televizija SAD i Velike Britanije, može se konstatovati da u pogledu korišćenja muzike, grubo govoreći, postoje dva načina:

- a) muzika je za ove poruke specijalno pisana, ili
- b) spot se emituje bez muzike.

Najređi slučajevi su oni koji su do nedavno kod nas bili najčešći: korišćenje snimljenog muzičkog fonda bilo kog žanra. Očito da ovaj način prezentacije nije slučajan, nego je rezultat dobro proučavanja. Jedan od noviteta koji se javlja, i bar za mene predstavlja neku vrstu novosti, je da se i kod spota sa muzikom, kao i onog govornog, udarni deo poruke saopštava dvostruko. Ako je udarni deo poruke npr. *bez Panasonika je više nemoguće živeti* onda će taj deo poruke, bilo da je izgovoren ili otpevan, biti i napisan, i to potpuno sinhrono sa audio osnovom, a dosta često će biti i ponovljen. Ovaj način prezentacije ostvaruje izvanredno jak utisak na gledaoča, jer predstavlja istovremeni atak na dva čula potpuno identičnim porukama u punom sinhronitetu

PLASMAN NOVOKOMPONOVANE NARODNE MUZIKE

S obzirom da se radi o muzičkim proizvodima koji se nalaze na periferiji kulturnih zbivanja, suština plasmana svodi se u krajnjoj liniji na estetski problem. Ovo manje pogađa radio, što ću nešto kasnije objasniti. Analizom ove muzike, za kojom je potreba nesporna, mogli bi se sa izvesnom dozom dobre volje, u relativno dosta slučajeva, prihvatiti njeni estetski i drugi elementi. U slučaju televizije, kada se izvođač obraća gledalištu izvođeci ovu muziku na sinhroni plej-bek, efekat koji se postiže veoma često je ravan estetskoj katastrofi. Svojevremena praksa Televizije Beograd da ove spotove emituje bez sinhronog plej-beka, ukazala je, po mom mišljenju, na suštinu problema. Kako se radi o plasmanu gotovog muzičkog proizvoda, na koji se više u audio smislu ne može uticati, potrebno je krajnje nadahnutom i estetski besprekornom video nadgradnjom neutralizovati eventualne negativne estetske efekte.

RAZLIKA U PLASMANU REKLAMNE PORUKE NA RADIJU I TELEVIZIJI

Šezdesetih godina u Torontu je izveden eksperiment sa vrlo zanimljivim rezultatima. Većina grupa studenata podeljena je u četiri skupine. Predavanje sa određenom temom održano je na četiri načina: jedna grupa

studentata primala ga je preko televizije, druga preko radija, treća u direktnom kontaktu sa predavačem, a četvrta ga je sama pročitala. Osim u poslednjem slučaju, isti predavač je obavio predavanje na radiju, televiziji i neposredno.

Pokazalo se da studenti postižu najbolje rezultate u televizijski posredovanom obaveštenju. Eksperiment je ponovljen sa drugim grupama studenata, a medijima je data šansa da maksimalno iskoriste svoje mogućnosti. Tako u slučaju radija, predavanje je bilo dopunjeno mnoštvom slušnih, a kod televizije likovnih deistava. Rezultat je bio iznenađujući. Radio je izbio u prvi plan! Objašnjenje ovog eksperimenta dato je kasnije. Radio je, kako kaže Makluan „vruće opštilo” i kada se podigne na veći stepen delovanja učinak mu je veći. Radio služi kao pozadinski zvuk ili kontrola razine buke, dok televizija angažuje u potpunosti i sa njom se mora biti u toku.

U rezultatima ovog eksperimenta leži i delimičan odgovor na pitanje zbog čega jedna reklamna poruka može biti uspešna na radiju, a da na televiziji izazove suprotan efekat.

Iz navedenog, naravno, ne treba izvući zaključak da je radio u odnosu na televiziju u nekoj prednosti, kada se radi, u ovom slučaju konkretno, o plasmanu reklamne poruke. Reč je o tome da svaki medij mora koristiti maksimalno svoje mogućnosti na najbolji mogući način, i da automatski i eklektičan pristup daje slabije rezultate.

ZAKLJUČCI

Muzika kao sastavni deo EPP radija i televizije, postaje sve više njen integralni deo, a sve manje veštački nakalemljen popunjivač praznog prostora. Neophodan je konstantan kreativan pristup i istraživanje. Ponovo ističem, s obzirom da ovom skupu prisustvuje velik broj predstavnika udruženog rada, da se maksimalno koristi mogućnost pisanja specijalne muzike za EPP. Uz izbor pravih autora, izvodača i uz maksimalno angažovanje

muzičkih saradnika, sredstva uložena u ovaj segment poruka biće višestruko vraćena, a njihov estetski nivo podignut na još viši stepen*

* Rad je u nešto izmenjenoj verziji; saopšten na „Susretu EPP JRT sa udruženim radom” u Splitu, 17-19. oktobra 1985

Zoran Hristić

NOVE PESME, STARI SNOVI

(narodna muzika na programima Radio-Beograda)

„Danas je pevanje, u našoj narodnoj masi, u strašnom stanju. Ono se, ne samo ne razvija, već kržlja. Peva se prosto koješta. Po varošima je ono što se u masi narodnoj peva neizdržljivo! ... Besmislene, dvosmislene, vrlo često banalne reči, kojima čovek ne zna krsnoga imena, uz divljačku dreku, ili uz prostačko, a pretenciozno, izvijanje neke mešavine od deformisanih otpadaka naših i stranih melodija i njihovih prerada ili tvorevina nemuzikalnih tamburaša, pevačica i Cigana¹ to je današnje pevanje u narodnoj masi”¹

Citat značajnog folkloriste, muzičkog pedagoga i kompozitora (1869–1938) dostojan da nas uveri u šezdesetogodišnje iluzije i „stare snove” o zaustavljanju procesa nastajanja nove narodne pesme ili tačnije nove pesme sa sve manje folklornog idioma Ali, ne bih se sada upuštao u raspravu oko „krsnoga imena” već bih ostao pri zaživelom izrazu *novokomponovana narodna muzika*.

O njoj je dosta izgovoreno, ali malo stručno razmišljano i pisano. Spremnost stručnih ljudi da je *a priori* odbacuju, da ne zalaze dublje u njenu suštinu i da najčešće odbijaju da daju sud (takve stručnjake imamo u Radio-Beogradu, ali su zauzeti višim temama i nagluvi za kompletan radio-zvuk) dovela je do ove poplave u nedostatku izgrađenih brana i prepreka. Što je

¹ Vladimir Đorđević, *Srpske narodne melodije I–II*, Srpsko naučno društvo, Skoplje, 1921, 1925.

najnelogičnije: stavljen je znak jednakosti između novokomponovane muzike i šunda, verovatno u neznanju da su, na primer, pesme *Ej salaši*, *Mito bekrijo*, *Osam tamburaša* i dosta drugih, u stvari novokomponovane pesme.

Rekoh da je dosta reči „prosuto”, ali nije na odmet da se podsetimo nekih suština novokomponovane narodne muzike:

značajan podatak: narodna pesma se više *nigde* u svetu ne produkuje. Produkuje se samo revolucionarna pesma koja podrazumeva određene etičke norme; doskora je nove produkcije narodne pesme bilo u Latinskoj Americi, ima je još u Rumuniji, ali sa visokim poetskim i muzičkim zahtevima;

nedostatak poetskog momenta je prvo što uništava novokomponovanu narodnu muziku; nema više spoja reči i muzike, ali kada se taj spoj javi onda tvorevina izuzetno uspeva; ako novokomponovana muzika ne podleže poetskim normama, etičkim zahtevima i ako podrazumeva, najčešće, nedostatak elementarnog muzičkog umeća, onda je normalno da najvećim delom pripada oblasti kiča, pa prema tome poprima i odlike kiča – u susretu sa duhom traži potpunu pasivnost, stereotipiju, podatna je i računa sa onim najslabijim u čoveku;

neverovatno je prilagodljiva i više koncentrisana na prethodno rečeno, nego na kvalitet. Stoglava aždaja punog novčanika u vreme popularnosti meksičke muzike postaće surogat te muzike. Prodorom grčke muzike (ali kakve!) putem filma odmah se bestidno služi grčkim melosom. Sada kroz nju duvaju vetrovi homeinizma!

prilagodiće se disko ritmu, pojaviće se sa novim željama pred početak školske godine, na ispraćaju u vojsku, na sahranama, a u isto vreme pretendovaće da bude najrodoljubivija, ne birajući u koji kontekst da strpa reč „Jugoslavija”;

više nego igde u njoj vladaju zakoni tržišne džungle. Sve je to paradigma jedne situacije i opšteg stanja. Srbija i Bosna su *crne tačke* na muzičkoj karti Evrope;

ništa nas ne otkriva tako jasno i dramatično kao fenomen novokomponovane narodne muzike (Žarko Korać):

folklor je postao osnovno sredstvo uveseljavanja, a zvezde te muzike sinonim zdravlja, dobrodušja pa i nacionalnog identiteta. Zar da se odrekemo zdravlja i identiteta? Nije potrebno mnogo mašte da predvidimo šta će o nama misliti nove generacije kroz 20–30 godina. Snabdevamo ih „sjajnim” podacima:

finalnu selekciju pravi „masa” od onog što joj se nudi.

Nije beda u masi, koliko u ponudi! Ako nam je za utehu, ponuda dolazi od industrije ploča i kasete, ali život ponude počinje u akcijama i na talasima republičkog i našeg radija. Primeri Radio–Zagreba, Ljubljane ili Skoplja, pokazuju suprotno:

zašto smo sigurni da „masa” jedino obožava novokomponovanu narodnu muziku, naš pojam velikog tiraža? Da napomenem da pre nekoliko dana za Verdijev *Rekvijem* u „Sava”-centru nisu mogle da se dobiju karte, da se za film *Amadeus* čeka u redu, itd. U isto vreme stoji čvrsto činjenica da je Beograd *centar* novokomponovane muzike i da izvrsno saraduje sa drumskim mehanama i šatrama duž Ibarske magistrale. Ko ne veruje može da banči uveče po Ibarskoj magistrali pa svoje „raspoloženje” da nastavi izjutra uz istu muziku na, npr. *Poselu* Radio–Beograda. Drugim rečima udarni termin nam je špriceraški, a Ibarska magistrala se sliva na kalemegdansko *Poselo* kao obnovljena trasa turskog nadiranja:

autohtona narodna muzika, stvarni identitet naroda, prognana je u neposećene zvučne muzeje i prisilna radijska geta. Služi kao adut za potkusurivanje i dokaz da još postoji. Ispunjava formu:

pitanje nije zašto je pretežno prisutan kič, nego zašto, toliko ljudi sa kojima živimo i delimo ovaj grad troši isključivo takve sadržaje?

šta radimo za sloj ljudi koji je bio ubeden da je pošteđen dodira sa tiražnim folk–zvezdama, a zatečen je njihovim agresivnim reklamiranjem u udarna vremena?

Ovim pitanjem se u Radio–Beogradu otvara, na izgled začaran krug. Postavlja se pitanje: gde je protivteža toj muzici. Čime mi bijemo bitku? Uz mnogo „lomova”,

otpora i ubeđivanja početkom 1985. godine ušlo se u bitku (prava reč) i pristupilo redefiniciji programskih shema. Drugi program postaje program kulture, jača Stereorama i sa Trećim programom stvara se solidna osnova kontrateže. Rezultati su značajni i otvaraju put dalje nadgradnje i borbe za *nove* slušaoce. Svest o tome zamenila je „stare snove”.

Božidar Pantić

NARODNA MUZIKA

I NJENI IZVOĐAČI

Izgleda da ni danas nismo odmakli ni za korak od ružnog shvatanja da su i narodna muzika i njeni interpretatori sinonim za ambijent kafane, miris roštilja, lupanje čaša, jednom rečju atmosferu polusveta. Ovakvo shvatanje utoliko je ispravno i blizu istine što u ambijent koji smo pomenuli ne možemo staviti ni muziku Mocarta, ni neku drugu ozbiljnu muziku, na primer opersku. To, naravno, važi za naše uslove života, jer u svetu odavno se i takva muzika, jasno, u transkripcijama, izvodi i u kafanskim prostorima što ne izaziva ničije zgražanje i osudu.

Tako ozbiljna muzika nije rezervisana samo za povlašćenu publiku na elitnim mestima – opera, koncertne sale, katedrale, već se izvodi svuda gde za izvođače postoji prostor i interesovanje. Uostalom, setimo se samo pod kakvim su uslovima svirali klaviristi po „salunima” na Divljem Zapadu rizikujući da ih pogodi i metak razularenih kauboja. Kod nas, pak, narodna muzika, zato što se još uvek najčešće i najviše izvodi po kafanama, doživljava u javnosti prezir i osudu, i čak joj se oduzima pravo da se i naziva muzikom. Međutim, za ovakvo shvatanje nije kriva narodna muzika, jer mesto koje smo joj dali na lestevici žanrova – poslednje, određeno je od nas samih. Blizu je pameti da zbog mesta gde se najčešće izvodi ova muzika ne bi trebalo da se smatra prokaženom, jer zamislimo da neko počne da razbija čaše uz zvuke muzike *Tristana i Izolde!* To nikako ne bi moglo da se uzme kao dokaz da

je to muzika za pijanice, odnosno pijana muzika! Dakle, spuštajući narodnu muziku na najnižu lestvicu do koje se uopšte moglo sići za takvu materiju i sadržaj, ostavili smo prazan prostor i za odgovarajući izvođački aparat. Kako bi narod rekao – „prema svecu i tropar“! Vodeći računa o činjenici da se radi o narodnoj muzici, što znači o muzici pristupačnoj svima i svakome, i onima koji imaju sluha i onima koji ga nemaju, i pismenima i nepismenima, i školovanim i neškolovanim, ništa nije neobično i neprirodno da se izvođački aparat za ovu muziku regrutuje zapravo direktno iz naroda. Otuda toliko raspona i razlika u kvalitetu ovih izvođača. Na sreću, oduvek, bolje rečeno od onih dana od kada postoje pisani podaci o izvođačima narodne muzike, imali smo izvrsne tumače ove naše muzike koji su izrastali iz mase, samoniklo, po načelu autodidaktasamoobrazovanja. Do danas stanje se u suštini nije mnogo promenilo. Bolje rečeno, zavisi od povremene pojave izvrsnih pojedinaca koji oko sebe šire jake uticaje stvarajući prvo masu slušalaca–ljubitelja iz koje se kasnije izdvajaju talentovani pojedinci kao izvođači. Oko ovih izrazitih umetničkih individualnosti kasnije se stvaraju nezvanične „škole“ izvođača narodne muzike. I dok zrače ovi stožeri, dotle se i vrši nekakva selekcija i odabiranje novih izvođača. U vremenima kada takvih vrhunskih pojedinaca nema, odnosno kada nestaju, nastaje oseka i u interesovanju za narodnu muziku i veliki pad u kvalitetu izvođača i izvođenja ove muzike. Kad nestane primer za ugled stvara se pometnja i nesigurnost.

Dakle, sve zavisi od stihijnog kretanja u našoj narodnoj muzici. Mi se nalazimo već dugo u krizi kakvu ne pamte naša narodna muzika i estradni život koji sve više postaje neodvojiv od ove muzike. Estrada, kao sinonim za kompletan produkcioni i reprodukcioni aparat narodne muzike, postaje važan faktor nepoznat u našim krajevima do sada. Nesumnjivo da narodna muzika do naših vremena i od druge polovine veka nije više ista stvar. Ako je nekada pod pojmom narodna muzika shvatana muzika anonimnih i muzički nepismenih stvaralaca, danas se sasvim drugačije mora shvatiti pojam narodna muzika. Današnja narodna muzika ima svoje autore teksta, autore muzike, udruženja autora i

izvođača, i kao najnoviji i najpresudniji faktor – izvanredno povezane materijalne interese svih sudeonika u stvaranju. Prošla su u nepovrat vremena kada se idealizovano posmatrala narodna muzika od strane njenih obožavalaca i izvođača, gde novac nije bio ni presudan ni najjači pokretač u njenom stvaranju i životu.

Izvođenje ove muzike, zato što se pre svega i iznad svega ona volela od strane izvođača, a slušanje bilo nevažno sa stanovišta ko je izvodi, ve kako je izvodi (što je značilo da su slušaoci imali razvijen osećaj za lepotu same muzike i njene poruke, a da im je bilo nevažno ko je izvodi) predstavlja u ovom trenutku davno prošla vremena. Danas se izvođači ne slušaju, već gledaju!

Odnos slušalaca prema samoj današnjoj, narodnoj – čitaj „novokomponovanoj” muzici i njenim interpretatorima je apsolutno nekritičan, odnosno bez ikakvih slušnih kriterija! Vođen komercijalnom propagandom i zavoden on prihvata i odbacuje i produkte ove savremene narodne muzike i njene reproduktore.

Pritisnut zajedničkom spregom sredstava javnog medija, pre svega lokalnih radio–stanica i proizvođača i izdavača nosača zvuka – kasete i gramofonskih ploča, a u najnovije vreme i video–kasete, današnji slušalac, a sve više i gledalac, pre svega onaj do četvrte decenije starosti bez rezerve prihvata ukus koji mu se nameće. Kao najtužniji rezultat posojećih odnosa jeste potpuno napuštanje i oduran odnos prema našoj tradicionalnoj, odnosno klasičnoj narodnoj muzici. Umesto naše narodne muzike prihvata se muzika drugih naroda i podneblja, nemogućim muzičkim zahvatima se meša sa nekim sastojcima preuzetim iz našeg folklornog nasleđa, pa se sve to meša sa elementima preuzetim iz zabavne muzike, i takav produkt pod nazivom „novokomponovana narodna” muzika plasira današnjem ljubitelju narodne muzike. Današnji ljubitelj nekritički prihvata ovu hibridnu muziku i opredeljuje se za nju i njene izvodače i autore, kao što drugi veliki segment, pre svega sasvim mlade publike, epigonski prihvata pop i rok–muziku kao današnje predstavnike međunarodne zabavne muzike, otuđujući se sa svoje

strane od naše narodne muzike. Preostaje nam još samo treći deo mase slušalaca, danas svakako najmanji i najmanje aktivan i agresivan u odnosu na sredstva i ustanove koje distribuiraju muziku." On prihvata ono što mu se pruža, a to je danas svakako malo, pasivno pružajući otpor totalnom dirigovanju sredstava javnog komuniciranja i drugih činilaca, jer jedino što može to je da zatvori dugme na radiju ili televizoru. Jasno, ovo mu nije moguće ni na jednom javnom mestu, recimo autobusu, bioskopu, ili nekom sličnom ambijentu gde ga očekuje „teror“ javnih zvučnika. Može se zaključiti da postoji „divan“ sklad između savremenog autora narodne muzike, izdavača ove muzike, estrade u užem smislu kao sredine iz koje se regrutuju izvođači, i publike kojoj je sve ovo namenjeno. Izuzimamo onaj treći segment publike koji se sasvim povukao zajedno sa svojim izvođačima koji se regrutuju pre svega od interpretatora koji su propali u komercijalnom smislu nalazeći se pred dve alternative: ili pevati i svirati tek da se preživi ili sasvim prestati sa estradnom delatnošću.

Da se vratimo malo na početne teze o zanemarivanju izvođača naše narodne muzike. Fizičkim nestankom takvih veličina u našoj narodnoj muzici kao što su Vlastimir Pavlović – Carevac, Aleksandar Aranicki, Maksa Popov, Vukašin Jevtić, Milutin Tine Živković, povlačenjem iz aktivne estradne delatnosti drugih istaknutih pojedinaca kao što su Miodrag Todorović Krnjevac, Žarko Milanović, Rađojka Živković, Danica Obrenić, Anđelija Milić, Radmila Dimić, Zaim Imamović, i drugih čije bi nas nabrojanje možda i nehotice navelo da se ogrešimo o nekoga koga nismo pomenuli, započeo je proces duboke stagnacije, pre svega u načinu interpretacije narodne muzike. Stvorio se veliki prazan prostor neispunjen autoritativnim primerima izvođača i istovremeno pedagoga na polju narodne muzike. Dosta izvrsnih solista – pevača i svirača koji su se pojavili u ovom periodu, nisu pokazali sposobnost da u pedagoškom smislu okupe oko sebe mlade i prenesu na njih svoja znanja. Čak je bilo i otpora prema mladim izvođačima od nekih starijih koji su netrpeljivo posmatrali pojavu novih kvaliteta u svojoj blizini.

Ovakvo stanje nije bilo pogodno da se sprovede unapred određen kontinuitet u pripremanju novog izvođačkog aparata. Ne bi trebalo nikako izgubiti iz vida ni činjenicu, veoma važnu i značajnu, da nijedna radio i televizijska stanica ni muzička škola do danas nisu našle za potrebno da organizuju pripremanje kadrova za izvođenje narodne muzike. Postojali su, a možda postoje i danas sporadični pokušaji, od prilike do prilike, da se putem internih audicija i kratkotrajnih korepeticija pronade po koji novi talenat, ali sve je to kratkog daha i samo dotle dok postoje potrebe za ograničenim zahtevima pojedinih programa.

Što se tiče izdavača i proizvođača nosilaca zvuka, oni nikada nisu ni pomišljali da ulože ma i sasvim beznačajan doprinos u pripremanje novih interpretatora, iako su odavno preuzeli monopol u plasiranju ne samo novih izvođača već i „novokomponovane narodne” muzike. Iako ovi izdavači žive, uostalom kao i radio i televizijske ustanove, pre svega i jedino od publike i izvođača, pokazalo se da su savršeno nezainteresovani da organizovano, svesno i na duže staze rade na pripremanju novih izvođača. Ove ustanove nezainteresovano posmatraju jedan po društvo i našu narodnu muziku mnogo pogubniji činilac, a to je razaranje i uništavanje ove muzike. Istine radi, pomenimo jedan i te kako važan faktor u propagiranju „čiste” narodne muzike koji naročito od završetka rata naovamo rade skromni pregaoci na ovom polju kroz brojna kulturno-umetnička društva i njihove folklorne sekcije. Da nije njihovog truda i napora da se sa omladinom radi i da se ona okuplja oko našeg folklornog nasleđa, nastao bi verovatno potpuni diskontinuitet i prestanak svakog interesovanja za našu narodnu muziku kod omladine.

Kada se jednom bude pisalo o ovom problemu neće se moći izmeriti doprinos kulturno-umetničkih društava na održavanju u životu naše tradicionalne narodne muzike. Narodna muzika predstavlja deo nacionalnog, narodnog blaga i baštine isto kao što su to epska i lirska narodna poezija i proza i drugi vidovi narodne umetnosti. Lišavajući mlade naraštaje saznanja o ovoj umetničkoj tradiciji iznikloj na našem tlu i u našem narodu, znači svesno ili nesvesno lišavati nove naraštaje njihovog

nacionalnog obeležja i samobitnosti. Narodnu umetnost koja bitiše među nama ve ko zna koliko, svakako ne od juče, ne smemo zaboraviti niti se nje odreći tako lako kako to rade razni harmonikaši, primaši i ostali muzikanti, nazovi „kompozitori” i stihoklepci što uostalom za njih nije ni čudo kad se zna koliko su to u proseku ličnosti malog ili nikakvog obrazovanja. Ono što oni rade iz blagoslovenog neznanja manje je zlo od zla koje nanose ljudi koji sede na odgovornim mestima, a neodgovorno delaju ne hajući što se tako primitivno odnosimo prema svojoj prošlosti kojoj se ostali svet divi. Svako zatiranje narodne umetničke baštine, pa makar se radilo samo o narodnoj muzici, predstavlja čin razaranja nacionalnog bića, zaborav i gubitak svesti ko smo, odakle smo i od kada smo. Ne postoje nikakvi ni umetnički ni bilo kakvi drugi valjani razlozi koji mogu da opravdaju takav naš odnos prema prošlosti, pre svega narodnoj umetničkoj tradiciji. Nova kretanja i u muzici, kada se radi o folkloru, moraju se nadovezivati na pozitivna iskustva onih koji su živeli ovde pre nas i to ne od juče. Prihvatanja tuđih muzičkih obrazaca i govora mogu se samo sa krajnjom oprežnošću i umerenošću dozvoliti. Nije tačno da se više ne može i nema šta reći novo u muzičkom smislu sa osloncem na tradicionalni muzički jezik.

Mora nam biti jasno, da se izvodači za ovu muziku moraju smišljeno pripremati, a kako i od strane koga, biće lako urediti ako se pre toga svi korisnici saglase između sebe da je to preka potreba. Postojeće stanje predstavlja očigledan kaos u kome su izgubljene sve odgovornosti, sva merila, osećanja za meru i ukus, stil, jasne ciljeve i u krajnjoj liniji profesionalno poštenje.

Sve je podređeno samo jednom vrhovnom gospodaru – novcu. Ono što se ne može pokazati odmah kao korisno u materijalnom smislu, probitačno, nemilosrdno se odbacuje i obezvređuje, jer od toga nema materijalne vajde. Novac, kao jedino odlučujuće merilo služi da bi se odmerila vrednost bilo kog izvodača narodne muzike a isto tako i procenila vrednost aktuelne „novokomponovane” narodne muzike.

Gordana Đurđević

NOVI MUZIČKI PROSTORI

U dosadašnjoj i današnjoj televizijskoj praksi poseban problem predstavlja prilagođavanje televizijskog medija ostalim umetničkim rodovima. Teško e proizilaze, pre svega, iz činjenice da je televizijski medij mlađi od skoro svih ostalih oblika umetničke delatnosti. Takav je slučaj i sa muzikom.

Sigurno da je vizuelizacija, kao suština medija, od početka obezbedila televiziji prednost nad ostalim reproduktivnim aparatima – gramofonom i radiom.

Međutim, taj doprinos televizije nije u svim muzičkim oblicima dao iste rezultate. Najveće prednosti pripale su operi čija je scenska priroda, do pojave televizije, dolazila do izražaja samo na pravoj pozornici.

Ekranizacijom ovog muzičkog oblika, najviše je dobio gledalac: neograničen auditorij i više uglova gledanja. U sledećoj fazi razvoja dobila je sama opera.

Oslobodivši se scenske postavke otvorila je sebi neograničene mogućnosti za vizuelna rešenja u domenu mašte i stvarnosti. Te su mogućnosti još više iskorišćene prilikom komponovanja opera specijalno za televiziju.

Ono što se, prilikom vizuelizacije opera, revolucionarno nametalo, u ostalim oblicima ozbiljne muzike nije dovelo do tako radikalnog pomaka u interpretaciji i doživljaju. Tu do istinskog prožimanja nije došlo.

Televizijska forma se više-manje priklonila i prilagodila ovenčanim muzičkim oblicima, ne tražeći nove spojeve. Pokušaji da se nađu rešenja svodili su se na manje ili

veće odvajanje slike od muzike, ali se brzo dolazilo do granice preko koje emisija ne bi bila muzička.

Formulu za uspeh ne treba tražiti ni u vanmuzičkim sferama, ni u oveštaloj prošlosti, već u savremenim zbivanjima, u muzičkom izrazu mlađem od same televizije – u roku. Vizuelizacija roka stvarno evoluirala na ekranima pred našim očima, menjajući naš senzibilitet. Pri tome je gašenje televizora od strane najokorelijih konzervativaca slepi put, jer negira sam medij. Zajednički, skladan razvoj između rok–muzike i njene vizuelne dimenzije nije teško objasniti. Odsustvo duge tradicije i strogih pravila daje obema disciplinama slobodu i mogućnost brzih promena. To ne znači da se u kliše ne zapada, ali se lakše iz njih izlazi.

S tzv. ozbiljnom muzikom stvari stoje drugačije, jer nije ona osvajala televizijski medij, već on nju. Kada je počeo proces prožimanja, ozbiljna muzika imala je za sobom vekove samostalnog umetničkog statusa. Stoga je njeno vezivanje za sasvim nov medij išlo vrlo teško.

Ozbiljna muzika nametnula je televiziji obrasce koji su, verovalo se, najviše odgovarali njenoj strukturi i prirodi. Do čega je to dovelo? Ne prateći razvoj samog medija, većina emisija ozbiljne muzike i danas predstavlja anahronizam što negativno utiče na gledanost. Nužno je, dakle, ovu muziku ubaciti u nove estetske i medijske prostore bez ustručavanja se inspirišući nekim uspešnim formama vizuelizacije rok–muzike. Pri tom je naša dužnost da iznalazimo stalno nova rešenja. Dužnost je to, s jedne strane prema mediju kojim se bavimo, a sa druge prema neizmernom blagu tzv. ozbiljne muzike (nije li dovoljan dokaz popularizacije ozbiljne muzike kroz savremen oblik u filmu *Amadeus*?). Velike umetničke vrednosti neće se sačuvati prevaziđenim formulama kojima samo puritanci iskazuju muzici poštovanje. Ozbiljna muzika imaće smisla samo ako uvek bude shvaćena, a njena vizuelna komponenta prilagođena savremenom gledaocu.

Mladen Popović

DAN KADA JE SVET BIO ZAJEDNO

Kada sam u oktobru dobio zadatak da napravim emisiju koja bi naš TV centar predstavljala na manifestaciji Dani JRT i koja bi sažela najzanimljivije momente Pomoći uživo (Live Aid) i našeg učešća u njoj, prvi problem koji se nametnuo bio je naslov. Kroz naslov je trebalo izreći osnovnu karakteristiku cele akcije, izbeći patetiku i naći opravdanje za još jednu emisiju sastavljenu od *déjà vu* materijala. Činilo mi se da naslov *Dan kada je svet bio zajedno* zadovoljava sve ove zahteve. Što vreme više prolazi, čini mi se da upravo taj naslov na najbolji način sažima sve ono što se dešavalo 13. jula 1985.

Značaj Pomoći uživo je višestruk. Humanitarni aspekt cele akcije neosporno dolazi na prvo mesto. Činjenica da je savest bezmalo celog čovečanstva uspela da, bar za jedan dan, prevaziđe razlike koje nas dele, a sve u ime pomoći onima kojima je u tom trenutku bila najpotrebnija, najrečitije govori o potrebi i želji da se pomogne. Za sociologe kulture verovatno je zanimljivo pomeranje rok-kulture sa margine kulturnih zbivanja (u sredinama gde se nalazi na margini) ka središtu zbivanja. Činjenica je da se odnos prema rok-muzici i rok-muzičarima promenio u njihovu korist, samim tim što su na sebe preuzeli zadatak da predstavljaju savest čovečanstva. Čak i oni koji su opterećeni predrasudama prema rok-kulturi morali su da odaju priznanje muzičarima za njihovu inicijativu. Još jedan aspekt je od izuzetnog značaja, a to je medijska dimenzija Pomoći uživo. Šesnaest sati je čitav svet gledao istu sliku i slušao c

istu muziku. Televizijski prenos gledalo je blizu dve milijarde ljudi i po tome je događaj izbio na prvo mesto, kao najgledaniji program svih vremena. Računa se da je 95% svih televizora u svetu bilo uključeno na kanale koji su prenosili koncert. Čak je i spuštanje čoveka na Mesec pratio neuporedivo manji auditorij. Fenomenalna lista učesnika i humana dimenzija akcije, u startu su obezbedili celoj akciji uspeh. Kao što je u jednoj od pauza izjavila Slađana Milošević, ljudi su svesni da pre velikih koraka u svemiru treba prvo načiniti korak na zemlji. Tu svest posedovao je 13. jula ceo svet.

Kada je krajem 1984. Irac Bob Geldof okupio grupu najpopularnijih engleskih muzičara da snime ploču, nije ni slutio koju će lavinu reakcija ta akcija pokrenuti. Pesma *Znaju li oni da je Božić* (Do they know it's Christmas) postala je najbrže prodavani singl u istoriji diskografije. Akciju britanskih muzičara sledili su i zajednički snimci američkih, kanadskih, nemačkih, jugoslovenskih, finskih, austrijskih, latinskoameričkih i mnogih drugih muzičara. Kao po nekom pravilu sve te pesme postajale su veliki hitovi u svojim sredinama, a neke, poput američkih, postale su i svetski uspesi. Finansijski efekti ovih projekata prevazišli su sva očekivanja. Svima je postalo jasno da akcija mora da dobije nove dimenzije. U trenutku kada je u Londonu, na konferenciji za štampu muzičar Bob Geldof najavio simultane koncerte na dva kontinenta, u Beogradu su privođene kraju pripreme za prvi koncert te vrste u svetu. Koncert na Marakani 15. juna 1985. bio je na neki način uvod u 13. juli. Naš koncert su preuzele televizije Čehoslovačke i Kube, a delove koncerta snimale su ekipe nemačke televizije i američke mreže NBC. Sutradan je čitav svet objavio vest da je u Beogradu održan koncert za pomoć gladnima Afrike. Pored finansijskih rezultata koncert je napravio i medijski pomak, bar kada je naša televizijska praksa u pitanju. Prvi put u istoriji televizije emitovan je direktan prenos cele noći. Novogodišnji programi su uglavnom snimani, prenosi olimpijskih igara u noćnim terminima prouzrokovani su vremenskim razlozima, dok direktan prenos rok-koncerta celu noć predstavlja nov prodor izvan granica krute programske sheme. Na žalost, nisu svi naši centri pokazali interesovanje da sudeluju u

ovom prodoru, pa su gledaoci u nekim delovima zemlje ostali uskraćeni za sudelovanje u događaju. Ni televizijska kritika, čini se, nije uspela da na pravi način valorizuje koncert. Pisalo se o kvalitetu koncerta i televizijskog prenosa, ali dimenziju medijskog pomaka niko nije uočio. Posle koncerta emisiji o snimanju ploče pridružila se i emisija o pripremi koncerta. Cela akcija se pokazala kao zahvalan materijal za televizijsku eksploataciju.

Kada je stigla ponuda za prenos Pomoći uživo mnogi su sumnjičavo reagovali na mogućnost da se prenosi kompletan tok koncerta, od podneva do jutra sledećeg dana. Prilikom donošenja odluke da se koncert preuzme verovatno je od velikog uticaja bila činjenica da se sličan, naš koncert, prenosio i imao uspeha.

Istovremeno i ponuda BBC našoj televiziji da se pridružimo koncertu i svojim prilogom omogućila je da se uključimo u praćenje koncerta. Zbog našeg aktivnog učešća u programu bili smo dve nedelje u svakodnevnoj vezi sa BBC i imali jedinstvenu priliku da pratimo tok priprema. Količina informacija koje smo svakodnevno dobijali govorila je o fantastičnim pripremanama televizijske ekipe.

Na čelu tog tima nalazio se dvadesetsedmogodišnji urednik BBC Majk Eplton. Tokom koncerta, podjednako zanimljivo kao i paćenje programa, bilo je slušanje Epltona i način na koji je on istovremeno koordinirao rad svojih reditelja, uspostavljao vezu sa Filadelfijom, Tokiom, Sidnejem, Kelnom, Beogradom...

Poziv od strane BBC dobili smo u toku njihovih priprema za koncert. Pošto je Tanjug emitovao vest o snimanju naše pesme, tu vest je saznao i neko iz BBC. Posredstvom dopisnika časopisa „Rock” ploču sa našom pesmom dobio je Bob Geldof. Verovatno se organizatorima činilo zanimljivo da se Jugoslavija uključi u tok koncerta. Poslali su ponudu koju je naša televizije, naravno, prihvatila.

Autori pesme *Za milion godina* u izvođenju YU rock-misije su: kompozitor Dragan Ilić i autor teksta Mladen Popović.

U toku koncerta pre JRT uključili su se Australija, Japan, Holandija i Austrija, a posle JRT - SSSR, Nemačka i Norveška.

Uključenje Jugoslavije je bilo u 16. 09 i trajalo je 7 minuta.

Pripremljenost ekipe, fantastična energija i poslovična britanska hladnokrvnost, rezultirali su izuzetnim kvalitetom prenosa, bogatstvom ideja u izboru kadrova i neverovatno preciznim praćenjem unapred određene satnice. Američki deo koncerta je u tom pogledu bio znatno manjkaviji, ležerniji i neobavezniji, sa dosta praznog hoda. Razlog za to je verovatno u preraspodeli prava prenosa između oficijelnih televizija SAD i kablovske mreže MTV.

Istovremeno, britanski izvođači su pokazali neuporedivo više volje i spremnosti za učešće. Grupe koje su već prestale da postoje, poput grupa „Status quo”, „Who” i drugih, ponovo su se okupile i predstavile u svojim najboljim izdanjima. Energija pojedinih izvođača preneti na gledalište na stadionima Vembli i J. F. K. u Filadelfiji, proizvela je nezaboravne momente. To se prvenstveno odnosi na nastupe grupa „U 2” i „Queen”. Posebna priča u celom dešavanju je nastup fenomenalnog Fila Kolinsa. Posle nastupa na Vembliju, Kolins je konkordom koji je ustupila britanska avio-kompanija odleteo u Filadelfiju, nastupio kao solista i potom kao bubnjar pratio još nekolicinu izvođača. Tako je uz Geldofa postao junak dana, na najbolji mogući način, demonstrirajući tezu o „globalnom selu”.

Posebnu vrednost imalo je telefonsko javljanje iz jednog od centara za pomoć gladnima u Etiopiji. U danu kada je svet demonstrirao jedinstvo u želji da pomogne, javljena je ohrabrujuća vest – posle više meseci u Etiopiji su pale prve kiše.

Finansijski efekti se još uvek sumiraju. Prihod od televizijskih prava i priloga gledalaca tokom koncerta premašio je sumu od 60 miliona dolara. Kada se tome dodaju prihodi ostvareni od ploča koje su muzičari širom sveta snimili, prihod se udvostručava. Iako se radi o dosta velikim sumama, niko, naravno, ne gaji iluzije da se problemi Afrike mogu rešiti na ovaj način.

Međutim, sasvim je jasno da je to što je učinjeno daleko bolje nego da nije ništa učinjeno. Kada bi svi poput muzičara sveta dali svoje profesionalne doprinose, verovatno ne bi postojali ni problem Afrike, niti mnogi

drugi problemi. Dobra volja muzičara, svest o problemima sveta u kome žive i rade i želja da pomognu doživeli su svoje najsvetlije trenutke 13. jula. Zahvaljujući njima i televizija je obogaćena za jedan od svojih najznačajnijih momenata, demonstrirala je na najbolji način svoju moć. Devet satelita i uključenja na svim kontinentima smanjili su razdaljine i celu našu planetu pretvorili u zajednicu u kojoj dobro ipak ima prevagu nad lošim trenucima i raspoloženjima čovečanstva.



BIBLIOTEKA RTV -TEORIJA I PRAKSA

ŠTAMPANO:

- SVETLOST I FILMSKA TRAKA, Stevan Landup
- ANTOLOGIJA TV DRAME, TV Beograd
- SLOBODA INFORMACIJA U SAMOUPRAVLJANJU, dr Zdravko Leković
- VESELO VEČE – TRIDESET GODINA, izbor tekstova
- O KULTURI GOVORA, Đorđe Kostić
- IZBOR RADIO-DRAMA, iz programa Radio-Beograda
- SAVREMENE KOMEDIJE, izbor iz programa Radio-Beograda
- NASILJE U TV PROGRAMU, mr Nevenka Perković
- TITO O INFORMISANJU, Miroslav Đorđević
- SVET RADIO-DRAME, Gojko Miletić
- VOKALNA LIČNOST RADIJA, mr Aleksandar Dragojlović

U PRIPREMI:

- TV I UČENJE STRANIH JEZIKA, mr Mira Kun
- PROFESIJA REPORTER, Stevan Landup

SPECIJALNA IZDANJA :

- ČASOPIS „RTV-TEORIJA I PRAKSA” na engleskom jeziku, No 1 i No 2.

RTV - teorija i praksa izlazi 4 puta godišnje. Cena primerka 70,00 din. Godišnja pretplata 250,00 din. Uplata na žiro račun:
60806 - 607 - 10360,
SOUR RTB, RZ Istraživanje i razvoj RTB, RTV - teorija i praksa.

Časopis prodaju:

„KULTURA”, Terazije 45 - BEOGRAD, ZNANSTVENA KNJI-
ŽARA, Preradovićeve 2, ZAGREB, INSTITUT ZA FILM, Čika
Ljubina 15/II, BEOGRAD, KOMUNIST-Klub čitalaca, Trg
Marksa i Engelsa 9, BEOGRAD, Knjižara „MLADOST”, Kor
3011, RIJEKA, „MLADINSKA KNJIGA”, Titova 3, LJUBLJANA,
„MLADOST” Ilica 7, ZAGREB, NOLIT, Knjižara 22, Obilićev
venac 13, NIŠ, „SVJETLOST”, Maršala Tita 54, SARAJEVO,
„ŠTAMPA”, BEOGRAD, KLUB LJUBITELJA KNJIGE BIGZ-a,
Kosovska 37, BEOGRAD i PRODAVNICE MUZIČKE KUĆE
PGP: „ZELENI VENAC”, Jug Bogdanova 2, BEOGRAD, Đure
Đakovića 1, SVETOZAREVO, Trg Maršala Tita bb, KRUŠEVAC,
Makedonska 21, BEOGRAD, Bogovićeve 1b, ZAGREB, Miklo-
šičeva cesta 9b, LJUBLJANA, Trg Maršala Tita 26, KRALJEVO,
Trg ustanka 1, ČAČAK, Kej 13 novembri bb, SKOPJE, SAVA-
-CENTAR, Milentija Popovića 9, NOVI BEOGRAD i POVERE-
NICI u pojedinim radnim organizacijama i odgovarajućim
ustanovama.

Adresa redakcije:

11000 Beograd, Kneza Miloša 7
Telefon, 345-260

OBAVEŠTENJE ČITAOCIMA

Molimo čitaoce da od sledećeg broja obnove pretplatu, ukoliko to već nisu učinili. Cena broja našeg časopisa će ubuduće biti 70,- din., a godišnja pretplata 250,- din. S obzirom da je cena, i pored svih poskupljenja, ostala simbolična, molimo sve dosadašnje čitaoce da obezbede časopis putem pisma Redakciji RTV TEO-RIJA I PRAKSA na adresu 11000 Beograd, Kneza Miloša 7 (p.f. 880, s naznakom ZA ČASOPIS RTV_T. i P.) Prema zahtevu za pretplatu Redakcija će poslati publikaciju i račun po kome ćete izvršiti uplatu. Molimo da to učine svi koji su do sada bilo kako primali časopis.

Ovim će se postići bolja saradnja oko isporuke i prijema naših publikacija.

Zahvaljujemo na saradnji

Redakcija

RUKOPISI SE NE VRAĆAJU



Izdaje
Radio-televizija
Beograd
Takovska 10