

Снежана Николајевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

МУЗИКА НА ТЕЛЕВИЗИЈИ – ОД ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ДО КРЕАЦИЈЕ

Иако је музичка пракса на телевизији веома жива, интензивна и разграната, теоријска мисао о односу између музике и телевизије веома је оскудна. Полазећи од модела које је управо пракса створила и од теоријске мисли о природи медија, овај текст разматра пут који је музика на телевизији прешла - од првих покушаја уметничког уобличавања визуелног плана до стасавања уметничких форми.

Кључне речи: телевизија, музика, време, визуелизација, телевизијска опера, телевизијски балет

Од самог почетка формирања, стасавања и деловања телевизије - која се са свим атрибутима једног новог медија наметнула одмах после Другог светског рата - било је очигледно да ће од свих дисциплина које је ставили под своје окриље, музика бити најприсутнија у њеном програму - и по квантитету у укупном учинку и по обиљу различитих облика. Пригрљвши музику свих жанрова, телевизија је показала да без ње не може опстати - било да музика у њој остварује улогу садржајног или кохезионог елемента.

Међутим, упркос великој техничкој и технолошкој експанзији телевизије у целом свету и живој, интензивној и разгранатој музичкој пракси на њој, теоријска мисао о њиховом односу веома је оскудна. Прва размишљања о суштини тог односа, која су се појавила шездесетих година, сагледавала су музику понајвише кроз различите журналистичке облике, да би се тек средином седамдесетих, а нарочито у осамдесетим годинама прошлог века почела да уочава и уметничка димензија тог односа.

Корене таквог стања треба тражити у првим теоријским радовима о медијима у којима се превасходно трагало за социолошким атрибутима, и чиме су тако, на неки начин, били одређени и будући токови размишљања у овој области: теоретичари су се више интересовали за утицај разних садржаја и облика на аудиторитум, а мање за анализу принципа њиховог настајања. Практика је, додуше, стварала своје моделе, али су они углавном преношени као ис-

куство, без покушаја, намере и напора да се теоријски уобличи у постулате.

Теоријска мисао

На природу телевизијског медија - комуникативну, информативну, социолошку и уметничку – први је кроз своја истраживања указао Маршал Маклуан (*Marshall McLuhan*), један контроверзни научник, који се са своје основне области, теорије књижевности, отиснуо у простор медија и изнео један целовит концепт медија као средства друштвеног општења. У основи његове теорије стоји појам „општила“ /медијум/ који није одређен као „материјално средство које, преносећи поруке повезује појединце и групе“¹. Он превасходно има на уму „средства друштвеног општења, како класична, тако и савремена, масовна: говор, писмо, штампану реч, радио, телефон, телевизију, итд. Даље, он ту подразумева технолошка средства која замењују и допуњују рад човекових органа или замењују неку његову другу способност.“². Други слој Маклуанове мисли чини подела на два типа медијума – „врућа“ и „хладна“ општила. „Вруће општило какво је радио и хладно какво је телефон, или пак вруће општило какво је филм и хладно какво је телевизија разликују се на основу једног битног начела. Вруће општило је оно које продужује једно једино чуло у високој одређености. Висока одређеност је стање засићено подацима.... Врућа општила не остављају публици толико тога за допуњавање или довршавање. Врућа општила су, према томе, ниска по суделовању публике, док су хладна општила висока по суделовању публике или довршавању које она обавља.“³ Тако је, већ тада, Маклуан одредио телевизију као комуникативно средство које подстиче гледалиште на акцију, што ће касније дати овом медију велики значај – како у формирању политичког и сваког другог мишљења, тако и при успостављању естетичких норми. И Хорас Њукомб (*Horace Newcomb*), један од данас водећих професора комуникације и историје медија, сматра телевизију „реалним искуством“ и види њену велику улогу у популарисању уметности, али и у креирању популарне уметности.

Други аспект проучавања телевизије почиње радовима Умберта Ека, који телевизијску форму сагледава као „отворено дело“. У

1 Сергеј Флере, *Маклуаново истраживање процеса друштвеног општења*, Просвета, Београд, 1964, 9.

2 Ибид, 10.

3 Маршал Маклуан, *Познавање општила – човекових продужетака*, Просвета, Београд, 1964, 58.

својој књизи са овим насловом, Еко даје занимљиву концепцију уметничке форме коју уочава у уметничким делима и поетикама које се не доживљавају као потпуне и непроменљиве, које, додуше, јесу „органиски заокружен свет“, али и „поље могућности“ за интерпретацију, објект који се „креће“ пред очима гледаоца. „Отворено дјело је, дакле, категорија уметности коју аутор налази повуда, у безобличном (апстрактном) сликарству, у „новој музици“, у роману, у поезији, на филму и телевизији, а одговарају му са своје стране, идеје сувремене поетике.“⁴ Усредсређујући се на пренос као суштински вид овог медија, Еко закључује да и у њему има уметничког потенцијала, јер је „сваки непосредан пренос истовремено и интерпретација догађаја“⁵.

У овом кратком прегледу истраживања телевизије осветлићемо и семиолошки приступ који управо започиње Умберто Еко својим каснијим радовима, разматрајући визуелне, музичке и естетичке кодове. Наводећи да „филм и телевизија представљају посебна поглавља у проучавању велике наративне синтагматике“⁶ у вербално-визуелном систему, Еко се у својим каснијим текстовима из области семиотике посвећује управо дешифровању кодова.

Још исцрпније тумачење телевизије кроз семиолошки приступ остварили су британски теоретичари Џон Фиске и Џон Хартли у својој заједничкој књизи „Тумачење телевизије“. Њихов закључак да „стварност“ представља производ људских руку и да телевизија посредује стварност наговештава и постојање неке врсте метафоре у телевизијском простору, па самим тим и могућност уметничког исказа.

Но, неки теоретичари одричу телевизији могућност уметничког израза. Редитељ и драматург Слободан Новаковић истиче у својим теоријским разматрањима да телевизија још увек није изградила свој сопствени језик и да је застала на нивоу „говора“. Њене суштинске одлике он види искључиво у могућности да преноси догађаје. „Документарна и неметафорична природа тв медија одузима нам право да се бавимо уметношћу бавећи се телевизијом, – пише Новаковић – али нам за узврат нуди богату компензацију: да се непосредно бавимо разноликим „информацијама“, суочени са свакодневицом и пратећи нека аутентична збивања која се догађају непосредно пред електронским камерама – и да на тај начин комуницирамо са светом, на узбудљив и непоновљив начин, упркос

4 Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, Sarajevo, 1965, 6.

5 Ибид, 170.

6 Умберто Еко: *Култура, информација, комуникација*, Нолит, Београд, 1973, 427.

неуметничкој природи медија.“⁷ Па ипак, иако привидно искључив, Новаковић ипак наводи неке телевизијске форме „хибридног карактера“, које се, „у мањој или већој мери надовезују на класичне метафоричке садржаје“ – остајући при ставу да су једино „директни преноси аутентична телевизијска форма“.⁸ Пољска теоретичарка Ева Кофин, пак, разматрајући понајвише музику на телевизији, уводећи нове појмове „фоније“ и „визије“ и, утврђујући у различитим ситуацијама њихове односе, сумња у могућност просперитета музике у овом окружењу.

Трешман времена

За схватање суштине телевизијског медија од битног значаја је и утврђивање вида времена у њему и доживљаја времена кроз њега. Да би се ти процеси дефинисали потребно је утврдити који је од многобројих испољавања феномена времена релевантан за ово разматрање. Већина концепција о времену продрозумева његову кохерентност; у некохерентном времену није могуће успоставити каузалну везу између догађаја, па у том времену ништа није необично и ништа није немогуће.

За нашу сврху биће довољно да се усредсредимо само на неке видове испољавања феномена времена. Најпре, на *доживљено време* као непосредно запажено збивање, и то пре него што оно пређе у запамћено време. То је, у ствари, доживљај сукцесије промена у времену, сукцесије које смо непосредно свесни, а не тек посредством памћења, тј. у сећању. То је, дакле, доживљени тренутак „сад“, наша најнепосредније дата реалност. Сва друга наша реалност је изведена из тог тренутка посредством памћења, сећања, представљања и мишљења. *Запамћено време* представљају доживљени тренуци којих постајемо свесни захваљујући моћи памћења. Они припадају прошлости и ми можемо да их сређујемо у замишљене временске секвенце. Свако запамћено време је кумулативно и једносмерно, што значи да је „сваки нови тренутак *сад* пунији и богатији од претходног, јер садржи већу масу запамћене прошлости и да сваки нови тренутак садржи све раније тренутке (запамћене) и још нешто плус, наиме непосредно доживљено *сад*.“⁹

У својој монографији о класичном стилу, у којој се многи закључци не односе само на овај стил већ и на музику уопште, Чарлс Розен (*Charls Rosen*), који своје проучавање заснива на дубљим гно-

7 Слободан Новаковић, *Човек, медиј, Прометеј*, Нови Сад, 1998, 89.

8 Ibid, 105.

9 Светомир Николајевић, *Мисао као ограз времена*, издање аутора, Београд, 46-47.

сеолошким основама, тј. на неким карактеристикама самог процеса људског сазнања, истиче да је музика уметност у времену, а да временске пропорције нису исто што и просторне. „При извођењу или слушању неке композиције не можемо се враћати уназад, па опет напред, већ се, ради упоређења, морамо ослањати на памћење.“¹⁰ Другим речима, музика постоји у доживљеном и запамћеном времену, као што и звук радија или телевизијска слика, у свом суштинском медијском виду, постоје само у овим временским категоријама.

Лоцирајући догађаје у простору и времену ми стварамо кохерентну стварност - или, боље рећи, реално /доживљено/ време и његов изведени вид /запамћено време/ у основи су перцепције музике и медија. У типично телевизијском и радијском материјалу време је увек неломљиво, континуирано и кохерентно. И то је ситуација која је карактеристична за све видове преноса – најтипичнијег облика медијског деловања.

Но, не ретко у различитим медијским формама егзистирају и неки други аспекти времена. Процесом монтаже сажимају се и скраћују и време и простор. Тако се у медије уводи и *представљено, замишљено време*, у коме су догађаји распоређени у мањим или већим секвенцама, при чему се њихове јединице узимају као исте велчине, без обзира на своје место у временском низу. Појам замишљеног времена може се представити као „права која се простира у недоглед у оба правца и по којој се равномерно креће једна тачка - тренутак *саг*.“¹¹ Замишљено време је врло блиско апстрактном времену, које је примењено на ситуације које није могуће замислити и као вид „нереалног“ времена лако се повезује и са *некохерентним временом*, које је распарчано и испретурано, у коме ништа није немогуће и ништа није необично. И управо на том концепту времена формиране су многе форме, од којих је најтипичнији телевизијски спот - визуелна метафоричко-ритмичка структура, чију садржину чине призори из подсвести, маште и снова, ослобођени кохерентности и каузалности која је иманентна музици.

Видови интерпретације

Ако оставимо по страни кратке приказе концерата и извештаје о музичким манифестацијама у оквиру информативних емисија или интервјуе са музичарима у различитим типовима емисија, који се формирају према новинарским правилима, у највећем делу

10 Charles Rosen, *The Classical Style*, Faber and Faber Limited, London, 1971, 83.

11 Светомир Николајевић, *op. cit.*, 4.

презентације музике на телевизији се од самог почетка деловања телевизије испољавала тежња ка уметничком обликовању. Најпре су то били незнатни захвати при „сликању“ извођача: они су костимирани у епоху из које потиче композиција коју интерпретирају или стављани у стилски адекватан простор. На тај начин је музика добијала неку врсту „ликовне“ интерпретације, а кадрирање према партитури доводило је до кореспондирања визуелног плана са структуром самог дела.

Касније се прибегло „сликању“ музике. Тежња ка визуелизацији јавила се седамдесетих година прошлог века. Овај појам подразумева посезање за визуелним метафоричким скупом као својеврсном матрицом, одређеном према ванмузичким параметрима – за разлику од хомологних елемената пресликавања који се одређују према оркестрацији, инструментима у партитури или облику дела. Полазећи у вокалним делима од текста, у програмским од самог програмског садржаја, у композицијама које припадају домену апсолутне музике од слободног избора асоцијативних визуелних детаља који изражавају атмосферу и лично поимање садржине дела, телевизијски аутори (обично група њих удружена око једне музике) стварају личне интерпретације дела којима исказују свој однос према самом делу. Тежиште се ставља на план доживљаја. Слика постаје једна од могућих интерпретација дела, вид доживљаја садржине. Корак даље води ка споту у коме се остварује лично реаговање на ту садржину; музички и визуелни ток улазе у нови однос – у симбиозу која представља нову целину. Будући да се ту размишља више у плохама, а мање у егзактним детаљима, појава метафоричких скупова, који визуелну идеју карактеришу наспрам музичке идеје, одражава пуну разлику која се огледа између догађаја музике - преноса или снимка концерта - и доживљаја музике.

Београдска телевизија је велику пажњу поклањала тој врсти визуелизације и то превасходно при презентацији дела српских аутора. Међу првим делима која су представљена коришћењем метафоричних скупова биле су „Песме простора“ Љубице Марић: у намери да на визуелном плану прати композиторкину идеју о истоветности простора, времена и постојања, редитељ Славољуб Стефановић-Раваси образовао је свој ликовни круг у коме су се налазили природа и стењци у својој најразличитијој појавности и трудио се да избор елемената и њихово прожимање кореспондирају са музичком вертикалом и хоризонталом.

Сем низа појединачних остварења, средином осамдесетих појављује се серија „Видеотилт“, коју је осмислила уредник Гордана

Ђурђевић и која је представљала својеврстан покрет у визуелној интерпретацији музике. Био је то период трагања у коме су се преплитали елементи интерпретације и транспозиције, где се тежило снажним емоцијама, драмској причи, необичној ликовној палети, прожимању хомологних и метафоричких плоха, а при чему су технолошке и техничке могућности телевизије коришћене до максимума. Искуства из телевизијске презентације забавно-музичких жанрова преношена су на класичну музику и прилагођавана њеној природи. Тако је спот ушао у простор класичне музике.

Уметничке форме

Делујући у прво време превасходно као интерпретативни простор, телевизија је седамдесетих година почела да се намеће ствараоцима и својим специфичностима и својим формама – пре свега телевизијском опером и телевизијским балетом.

Музичка сцена представља веома живо поље светске телевизијске продукције: ту се сврставају снимци оперских представа без икаквих захвата у драматургију дела, затим телевизијске адаптације опере које су прилагођене телевизијским законитостима и телевизијске опере, као савим нова уметничка форма, компонована управо према тим законитостима. Ситуација је слична и када је реч о балету – па ипак са извесним, али не и занемарљивим разликама: мада се на први поглед чини да између класификације типова оперских и балетских телевизијских жанрова постоји подударност, она се, ипак, своди само на површну сличност; непосредну паралелу је немогуће остварити, управо због разлике која се огледа у третману музике као драмског елемента: у драмском току опере музика има много јачу и значајнију улогу него у балету, у коме се успоставља однос између покрета и слике; док типови телевизијских оперских жанрова проистичу из драматургије музичког дела, у балету се они исказују кроз кореографски рукопис. Музика, као основа покрета, прилагођава се, посредно, посебним законитостима телевизије, приклањајући се кореографском захвату који прати те законитости. Драмска радња у опери је конкретна основа целокупног музичког и визуелног догађања, а балетски либрето је само иницијалан за ова ова тока.

Телевизијска опера се, као посебна форма, појавила педесетих година, али је овај жанр тек почетком седамдесетих узео ширег маха. У међувремену искристалисали су се и постулати. У поређењу са позоришном сценом телевизијска опера захтева бржу драмску радњу, чешће контрасте амбијената; но, истовремено, она допушта

наративност која може да се илуструје и да тако подстакне драмску тензију, али и да живо и пластично прикаже ликове, њихова психолошка стања и промене. Музика једног музичко-сценског дела налази се увек у реалном времену /доживљеном и запамћеном/, док се радња излаже у замишљеном /апстрактном/ времену, које се на сцени реализује кроз чинове или слике, а на телевизији кроз ситуације и секвенце. Време је на позоришној сцени кохерентно, једносмерно и, најчешће, сукцесивно, док у телевизијским остварењима оно може бити и некохерентно, симултано и реверзибилно, па се по тим одликама телевизијска оперска трансформација и креација приближава филму. Занимљиво је сведочење Ђан Карла Менотија, који је за своју прву телевизијску оперу „Амал и ноћни посетиоци“ рекао да „није мишљена само за телевизију, већ за неку идеалану сцену, која не постоји у стварности“¹², наговестивши тиме да телевизија може бити идеалан простор за ову форму и да утиче својим компонентама и законитостима на драматуршке и естетичке норме традиционалне опере, која је намењена театру, па самим тим и рађена према законитостима театра - више или мање модерног. Шведска редитељка Ингер Еби додирује срж проблема. „Неопходно је прожимање текста и музике - каже она - и довођења садржаја и форме у тесну везу са медијем - не само у општим оквирима и у општем смислу, већ у свакој секунди и у сваком поједином потезу.“¹³

Ценифер Барнес (*Jannifer Barnes*), декан музичких студија на Тринити колеџу у Лондону сматра да телевизијска опера представља један од најранијих покушаја телевизије да премости разлику између елитне и популарне културе: у периоду између 1951. и 2002. преко педесет опера у Енглеској и САД било је компоновано за телевизију. У својој књизи „Телевизијска опера“ она најпре разматра преносе опера и видео записе класичних опера прилагођене захтевима телевизијске драматургије, али акценат ставља на опере прављене искључиво за телевизију.

„Од свог почетка телевизија се ослањала на музику да би послала своје поруке на најшире тржиште, а опера је била значајна у том плану. Али, док је у опери улога композитора најважнија а његова визија ствара покретачку снагу - у опери која је рађена за телевизију налазе се и други приоритети – како практични, тако и уметнички. Више де-

12 Цит. према: Бранка Радовић, „Беле ноћи“, Звук.

13 Inger Aby, *Opera on Television, Opera screen*, Виена, 1993, 7.

ценија сукоб између очекивања, метода и ауторитета личности утицао је на продукцију многих опера.¹⁴

Те промене она уочава кроз три одабране телевизијске опере које су стваране у интервалу од 20 година – „Амал и ноћни посетиоци“ (1951) Ђан Карла Менотија, „Овен Вингрејв“ (1971) Бенџамина Бритна и „Тријумф лепоте и опсене“ (1995) Џералда Берија и открива велики утицај промена телевизијске технике на улогу композитора оваквог дела.

Треба нагласити да су трагања у српској музици, подстакнута интересовањем телевизијских посленика започела седамдесетих година, када су у кратком периоду од десетк година настала четири дела. Прва међу овим операма, „Паштровски витез“ Миховила Логара, компонована 1974. године, снимљена је чак пуних девет година касније – управо због трагања за основним драматуршким – дакле, либретистичким – постулатима новог жанра. Иако је у односу на своје раније опере Логар унео новине и у формалном и у вокалном домену - арије и хорске нумере нису затворене, нема широких, распеваних вокалних линија, убрзања и успорења радње постижу се комбиновањем солистичких, хорских и инструменталних слојева – подела на чинове везује ово дела за позоришну драматургију и не кореспондира са захтевима телевизијске оперске драматургије, која тражи контрасте у оквиру јединствене глобалне архитектонице. Због тога је редитељ Славољуб Стефановић–Раваси прибегло адаптацији 1975. године, задржавши ток радње и поделивши га у девет секвенци, али дело ни тада није снимљено. Тек 1983. редитељ Арсеније Милошевић сачинио је нову адаптацију по којој је опера снимљена, а која се састоји у премештању крупних сегмената при стварању нове драматургије.

Као што је кроз историју музике спрега између либретисте и композитора била основа на којој се градила опера, тако је спрега између композитора и редитеља постала окосница њене телевизијске поставке. Оригинална телевизијска опера има предност над телевизијском адаптацијом само ако аутор добро познаје медиј и ако сиже исказује колико музичким толико и телевизијским средствима. Главни постулат се, дакле, састоји у истовременом коришћењу и музичких и телевизијских изражајних средстава, а не у прилагођавању садржаја и музике телевизијским захтевима. Због тога је неопходна блиска сарадња композитора, па и извођача, са телевизијским посленицима, првенствено са редитељем и уредником.

14 Jannifer Barnes, *Television Opera*, London, 2005, 28.

Опере које је Станојло Рајичић радио као телевизијске поручбине – „Семе зла“, „Дневник једног лудака“ и „Беле ноћи“ – имају низ елемената који их приближавају оригиналној телевизијској форми – управо због сарадње између аутора и редитеља Славољуба Стефановића–Равасија, који их је поставио на телевизији. Она неодољиво асоцира на некадашњу спрегу између композитора и либретисте – мада се у телевизијским операма улога либретисте, када је не деле композитор и редитељ, састоји у стварању предлошка који ће повезати аудитивне и визуелне слојеве, односно омогућити да се они остваре. Мада све три Рајичићеве опере имају у свом поднаслову одређење „телевизијска“, потпуно прожимање идеје и њене телевизијске релизације остварено је једино у паритури опере „Дневник једног лудака“, која је компонована 1977., а снимљена 1981. године.

Либрето, рађен у форми дневника, преточен је у музичке нумере једне јединствене, чврсте и сигурно грађене музичке архитектуре, облика који бисмо могли означити као вокално-симфонијску свиту од 22 става, са речитативном вокалном линијом и са пуно елемената симфонизације у оркестарском парту. Та форма се показала изузетно погодном за исказивање свих унутрашњих преживљавања чиновника Попришчина, који се, осећајући кризу реалних вредности, незадовољан у служби, безнадежно заљубљен у директорову кћер - полако отискује од реалности. След нумера прати разарање психе главног јунака: стање незадовољства прелази у психопатолошко стање, иреално превладава над реалним. Централни преокрет догађа се између 11. и 14. сцене - од сумње протагонисте исказане речима „Да ли сам ја баш титуларни саветник?“ до његовог поистовећивања са шпанским краљем.

Принцип телевизијске драматургије који се односи на снагу медија када се „бави лицем, реакцијама, када приказује емоције које људи препознају“ и констатација Хораса Њукомба да је за телевизију „акција важна као примарни стимуланс, али је нагласак на реакцији, на последици неке акције“¹⁵ добијају у телевизијској моно опери посебан значај и третман, који се пластично огледа како у целој опери тако и у наведеном одломку.

Раваси, дакле, инсистира на крупном плану лица које одражава огромну скалу расположења, сумњи, дилема и стања главног лика. Али, уз то, он користи занимљиве поступке којима ову моно оперу води у ред типичних телевизијских опера, пре свега у визуелној транспозицији вокалне деонице: скоро целу оперу главни прота-

15 Horace Newcomb, *Toward Television Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 1989, 47.

гониста тумачи мимиком на *play back*, а само кључне делове, моменте, текстове и интонације испевава пред камером. Тако 11. сцена, у којој Попришкин први пут изговара сумњу у свој идентитет, почиње шарфом на свећу коју Попришкин држи у руци и преноси лицу. Камера прати свећу швенком, па се тако лице главног јунака у исти мах открива и осветљава.

Нова сцена почиње још крупнијим кадром само једног дела лица. Кадар се шири и показује неред око Попришкина, гомиле новина које указују на његово помно ишчитавање свега што је везано за питање шпанског престола, његово затварање у кућу и немоћ да се бави својим послом – што све укупно указује на његово све јаче удаљавање од реалности.

У четрнаестој нумери он се коначно поистовећује са личношћу шпанског краља. Почетак сцене је добио антологијску визуелну транспозицију: фанфарозни мотив и остинатни тремоло се смењују и спајају; на наслону столице појављује се најпре рука Попришкина, а затим и он сам; вокална деоница има такође фанфарозни ритмички мотив са великом секстом на крају; текст „Краљ сам ја!“ први је који Попришкин испевава пред камером. Затим следи сцена са служавком Мавром, која је одиграна као ситуација без речи. Сам крај сцене је такође испеван и представља коначан раскид главне личности са дотадашњим животом и реалним окружењем.

Форма моно опере, са пуно сликовитих ситуација, детаља, контрапункта између текста и његовог значења пружила је могућност аутору да оствари брз и јасан развој ситуације која нема широка меандрирања. Томе доприноси и Рајичићев вокални стил оштрих контура и пластичне речитативности, који, с једне стране прати логику текста и не води његовој екстензији, а с друге стране одражава емотивни набој и психолошко стање са свим његовим менама. Можда би у неким детаљима однос између певачког и глумачког простора могао да буде шири, да се неки вокални делови „преточе“ у инструменталне - но то би само омогућило неке занимљиве редитељске потезе на микро-плану, а не промену на подручју макро-плана и опште драматургије. Стварајући ово дела Рајичић је успео да се потпуно отргне од законитости класичне сцене, да у свој стваралачки поступак унесе развојни ток који је подстакнут техничко-изражајним могућностима телевизије и да тако створи до данас једино дело код нас у коме претежу одлике телевизијске опере.

Уз разлике између телевизијске опере и телевизијског балета, које смо већ напред истакли, многобројне су и дилеме око балетске музике и њених жанровских карактеристика - па самим тим

и драматуршких одлика – и то не само у телевизијском простору. Постоје дела која су писана као балети, чија музичка драматургија потиче из либрета. Она се снимају на сцени или, преносећи се у студио, трпе извесна прилагођавања (понајчешће скраћења) која се благо одражавају на кореографски план и музичку драматургију. Као посебна форма искристалисао се телевизијски балет, у коме се тежиште помера на кореографски запис који прати нове могућности сопственог израза у телевизијском простору, па га прати и сам композитор у свом стваралачком процесу. Многи балети су осмишљени на „небалетску“ музику – оркестарску, концертантну, камерну, солистичку и вокално-инструменталну – апсолутну и програмску, на коју је сачињена кореографија - којој је, дакле, „придодат“ либрето. Често се та дела скраћују, делови композиције се премештају прилагођавајући се кореографским идејама, или се, пак, више композиција повезује у једну целину. Са мултисценским формама као што су кореопроекти, опера-балет, музички театар и позоришна игра тај спектар се шири и обухвата најразличитије могућности тумачења покрета и тумачења покретом.

У разним студијама и рефератима у којима се разматра телевизијски балет мало је егзактних одређења о његовим елементима и одликама. Говори се ту површно о „облику при чијем музичком формулисању аутор познаје и има у виду телевизијска средства и начин реализације“, о „маштовитости кореографа који сада има неслућене могућности да створи чисто медијски телевизијски балет“¹⁶, без дубље анализе слојева, детаља, односа између музике, покрета и камере, кореспондирања сегмената и целине и сегмената у целини. Приличан степен произвољности постоји и у одредницама које сами аутори дају својим делима. Јер, у структури музике многих „телевизијских балета“ нема специфичности које би је одвојиле од музике класичног једночиног балета и класичне заокружене оркестарске форме.

У последњој деценији све чешће се у балетској телевизијској пракси користи синтагма видео данс, па се у односу на форму телевизијског балета поставља питање сличности и разлике. Дакле: телевизијски балет и/или видео данс? И најзад – или пре свега: где је у свему томе место музике, каква је њена функција и које су њене карактеристике?

Милица Зајцев објашњава видео данс као нову форму визуелне уметности у којој се уметничке игра више „не посматра само фрон-

¹⁶ Силвана Ружић, *Грађа за систематизацију балетске музике са ситановишија дефиниције жанра*, дипломски рад, рукопис, Београд, 1999, 7.

тално, као у театру, већ се у видео записима који користе играчево тело исто као и камеру, стварају тродимензионални простори иако је телевизијски екран остао раван. Тиме се битно мењају суштински постулати уметничке игре, који се односе на тело које игра, простор и време у којем се игра.¹⁷ Јасну дистинкцију између телевизијског балета и видео данса износи и Јелена Шантић: „У телевизијском балету суштина је сама игра, која има целину, тело, драмски садржај. Уз све коришћење свог техничког и технолошког потенцијала телевизија прати игру. Видео данс је више окренут медију. Покрет мора бити минималан. Игра није у првом плану, већ је телевизијска игра репликација на балетску игру.“¹⁸

Тако се, дакле, и у телевизијском балету и у видео дансу музика ослобађа неких карактеристика које су типичне за балетску музику – чак би се могло рећи да свака музика може постати основа телевизијског балета или видео данса, ако је по неком свом параметру – музичком или ванмузичком – за ствараоце. Још далеке 1937. године, када је, по Бобу Локиеру, дугогодишњем уреднику ВВС-а за балет снимљен први телевизијски балет – *Фуџа за четири камере*, у којој је на Бахову музику, у кореографији Ентони Тјудора играла Мед Лојд, а режирао Стефан Томас видело се да музика не мора да поседује изразит плесни карактер; често је довољан само ритмички пулс, а понекад се игра поставља на мирне, широке музичке плохе, чак са израженом статиком, која контрапунктира са кореографијом и покретом камере.

Занимљиво је да се данас најавангарднији телевизијски експерименти заснивају на музици и да је у њима управо балет - или, тачније речено, покрет – један од најзначајнијих слојева. На телевизијском фестивалу *Prix Italia*, 1998. године, у категорији *Performing Arts*, у којој се управо појављује стваралачка авангарда, прва награда додељена је ауторима емисије „Човек који није постојао“ у продукцији финске телевизије, која се одликује оригиналном идејом да се портрет контроверзног бразилског песника Фернанда Песое исказе кроз спој кореографије и видео арта и да се музика и текст споје у јединствену аудитивну основу. Та узајамна и међусобна дејства звука, речи, покрета и структуре слике подупиру поруке и значења и стварају сасвим нову врсту уметничког исказа.

Мала је разлика између оваквих остварења и полимедијских дела, у којима се звук и телевизијска слика користе као симултани уметнички медији. Један од најзначајнијих представника у овом до-

17 Милица Зајцев, *Видеоданс – највећа позорница свећа*, Данас, 31. 12.1998.

18 Из разговора са балетским теоретичарем Јеленом Шантић, 22. 5. 1999.

мену је наш композитор Владан Радовановић. У низу његових дела радио и телевизија се не појављују као „медији за уметност“, већ као „медији уметности“ – да парафразирамо разграничење неких појмова које даје сам аутор. За њега телевизија није простор у коме се дело изводи, већ покретна слика која тек у садејству и сапостојању са музиком постаје и сама дело. Тако телевизија није ни извођачки простор (као у класичном преносу), ни преносилац садржине (као у метафоричким облицима), ни оквир форме (као у посебним сценским видовима), већ чинилац дела. Користећи статику и кинетику телевизијског времена и простора као елементе, Радовановић их повезује са елементима других медија – музиком и покретом пре свега и преваходно – стварајући тако облике синтезијске уметности и полимедија у коме је телевизија истовремено уметнички медиј и медиј уметности. Да ли је то коначни домет телевизијске уметности или само најновији корак у њеном формирању?

Snežana Nikolajević

**MUSIC ON TELEVISION
- INTERPRETATION TOWARDS CREATION**

Summary

Though from the very onset it was quite clear that music was to fill out the major portion of television media, the first considerations regarding the nature of the medium did not, however, particularly take into account the interrelation between television and music. First theoretical endeavors were primarily concerned with sociological attributes, thus determining the courses of future research. However, in order to appreciate the nature and essence of the medium, as well as describe and define the musical forms present in the latter, it was necessary to establish, first and foremost, its temporal aspects, as well as the way temporal category was experienced via the medium.

The first musical creations to be recorded on television demonstrated an aspiration towards artistic modes: those were lesser attempts of „portraying“ the performer, in order to subsequently resort to the „portrayal“ of music. The aspiration towards visualization implies employing visual metaphorical set as a specific matrix, determined by the external musical parameters – unlike the homologous elements of transference which are established according to the type of orchestration, instruments in the score and the form of work.

Constituting chiefly an interpretative domain at first, television was later to impose itself upon artists both with its specific qualities and its specific forms – television opera in the first place, then television ballet and video dance. Television music scene, in the second half of the previous century, gained on the quality of liveliness and attractiveness, with Serbian authors becoming increasingly interested in it, while ballet and movement constituted central portions in all of the most contemporary and avant-garde television productions, the interrelation of sound, word, movement and structure giving voice to the message, creating an entirely novel kind of the artistic utterance. The difference between suchlike creations and polymedium works of art is quite small, with the picture and sound being simultaneously used in the artistic media.