

Телевизија и музика

I Поларитет и разноликост теоријске мисли

Упркос великој техничкој и технолошкој експанзији телевизије у целом свету и живој, интензивној и разиграној музичкој пракси на њој, теоријска мисао о односу између музике и телевизије веома је оскудна. Тек почетком осамдесетих јављају се први написи који износе непосредна искуства, а нешто касније и прва теоријска уобличавања тих искустава. До тада су телевизија као медиј и музика као дисциплина посматрани као два независна истраживачка подручја – мада је сасвим очигледно да су њихови међусобни утицаји довели до стварања нових уметничких форми, па и нових могућности уметничког исказивања.

Корене таквог стања треба тражити у првим теоријским радовима о телевизији, у којима се превасходно трагало за неким њеним 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 телевизијских садржаја и облика на аудиторизум, а мање за анализу принципа њиховог настајања. Телевизијска пракса је, додуше, стварала своје моделе, али су они, углавном, преношени као искуство, без покушаја, намере и напора да се теоријски уобличи у постулате. Ова студија, у којој се разматра суштина музичког бића на телевизији, телевизијска опера, видео данс, многи облици визуелизације и транспозиције музике, спот и полимедијска дела – све на примерима композиција српских аутора – припада, дакле, савременој литератури „примењене“ музикологије. Будући да је интердисциплинарна, она се ослања на литературу о телевизији, с једне стране, и на класичну музиколошку литературу, с друге, на досадашња разматрања интеракције музике и телевизије, па и на размишљања и закључке са наизглед сасвим дивергентних подручја, који се могу применити управо у анализи креативних и интерпретативних слојева и домета у спрези између музике и телевизије.

Шездесетих година на плану естетике медија појављују се радови Маршала Маклуана (*Marshall McLuhan*) који покрећу свест о природи телевизије – комуникативној, информативној, социолошкој и уметничкој – у којима аутор износи своју концепцију 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, те-

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

Ибид, стр. 10.

Маршал Маклуан,
*Познавање опшћности –
човекових продужетка,*
Просвета, Београд,
1964, стр. 58.

• левизију, 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“ опшћности. „Вруће опшћности како је радио и хладно како је телефон, или пак вруће опшћности како је филм и хладно како је телевизија разликују се на основу једног битног начела. Вруће опшћности је оно које продужује једно једино чуло у високој одређености. Висока одређеност је стање засићености подацима... Врућа опшћности не остављају публици толико тога за допуњавање или довршавање. Врућа опшћности су, према томе, ниска по суделовању публике, док су хладна опшћности висока по суделовању публике или довршавању које она обавља.“³

• Може се уочити да су темеље нове дисциплине – комуникацијске уметности (*Communication Arts*) – постављали углавном теоретичари разних уметничких грана. Тако је и Маклуаново основно поље била теорија књижевности. Многи су га сматрали контроверзним научником, али је он својим необичним и свежим идејама стицао присталице пре свега међу младом генерацијом шездесетих година у Америци, где је предавао на многим универзитетима. Одједи његових размишљања, ставова и закључака о неким суштинским аспектима деловања разних медија, па самим тим и телевизије, осећају се и код многих каснијих теоретичара – па и код једног од данас водећих, Хораса Њукомба (*Horace Newcomb*), истакнутог професора комуникације и историје телевизије. Њукомб је аутор и уредник многих издања – од чланака у стручним часописима до енциклопедије *MBC Encyclopedia of Television*, вероватно најреферентније у овом домену, која садржи више хиљада јединица о многим личностима, програмима и темама које су везане за телевизију Америке, Велике Британије, Канаде и Аустралије. Њукомб сматра телевизију „реалним искуством“, које, као такво, постаје и појединачно искуство. Значајна су његова проучавања улоге медија у прожимању култура и телевизије као популарне уметности и популатора уметности.

• Други аспект проучавања почиње радовима Умберта Ека (*Umberto Eco*), који телевизијску форму сагледава као „отворено дело“. У својој књизи са овим насловом Еко даје једну занимљиву концепцију уметничке форме уочавајући је у уметничким делима и поетикама које се не доживљавају као потпуне и непроменљиве; оне додуше, јесу „органски заокружен свијет, али и испоље могућности за интерпретацију, констелацију елемената који су подобни да буду најразличитије координирани, структура којом влада темељна двозначност (*ambiguità*), објекат који се креће пред очима гледаоца, који од ње-

га тражи да га компонира према својим формативним склоностима. „iОтворено дјело је, дакле, категорија умјетности коју аутор налази посвуда, у безобличном (апстрактном) сликарству, у новој музици, у роману, у поезији, на филму и телевизији, а одговарају му, са своје стране, идеје сувремених поетика.“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 Следећи Екови радови односе се на семиотичко истраживање које све културне феномене посматра као комуникационе чиниоце помоћу којих се појединачне поруке организују и постају разумљиве. У књизи „Култура, информација, комуникација“ драгоцене су поглавља о визуелним, музичким и естетичким кодовима. Наводећи да „филм и телевизија представљају посебна поглавља у проучавању велике наративне синтагматике“⁶ у визуелно-вербалном систему, Еко се у својим каснијим текстовима из области семиотике посвећивао управо дешифровању тих кодова.

Исцрпно тумачење телевизије кроз семиолошки приступ остварили су британски теоретичари Џон Фиске (*John Fiske*) и Џон Хартли (*John Hartley*) у својој књизи „Тумачење телевизије“. Активан однос гледалаца у хладном медију они виде у њиховој слободи декодирања телевизијских порука које су уграђене у структуру медија. „Неком би се могло учинити да се залажемо за став да телевизија само извршава наређења“, пишу Фиске и Хартли, „и да је, стога, морамо прихватити као такву каква је или једноставно занемарити. Наше мишљење је, међутим, сасвим супротно. Семиотика почиње да нам открива у којој мери је наш универзум човеково дело, те тврдимо да истварности на телевизији представља производ људских руку. Штавише, производ који може бити подвргнут анализи.“⁷ Фиске и Хартли, обојица професори комуникацијске уметности на универзитетима у Висконсину и у Аустралији убрајају се данас у најугледније теоретичаре телевизије и својим истраживањима у великој мери утичу на основне токове у проучавању медија. У њиховом семиолошком виђењу телевизије језик овог медија приближава се више говорној но писаној речи. „Сама телевизијска порука, као продужетак нашег говорног језика, подређена је многим правилима која се примењују на језик. Телевизија је веома захтеван облик комуникације. Телевизијске информације су тренутне и пролазне; гледалац не може да поново види материјал, као што се онај ко чита новине или књигу може вратити на претходну страницу... Телевизија користи кодове тесно повезане са онима помоћу којих опажамо стварност. Приказује нам се као природан начин

4 Умберто Еко, *Отворено дјело*, Сарајево, 1965, стр. 6.

5 Ибид, стр. 170.

6 Умберто Еко, *Култура, информација, комуникација*, Полит, Београд, 1973, стр. 427.

7 Џон Фиске и Џон Хартли, „Тумачење телевизије“, *РТВ Теорија и пракса* 39/85, 1985, стр. 185.

Ибид, стр. 160–161.

- гледања на свет... Али, телевизија је дело људских руку, те је посао који обавља резултат
- човекових жеља, културних опредељења и друштвених притисака. Медиј одговара
- условима унутар којих постоји. Никако се не може рећи да је начин на који телевизија
- представља стварност природан, као год што се то не може рећи ни за језик. Језик и телевизија *йосредују* стварност“.⁸

Слободан Новаковић,
Човек, медиј, Прометеј, Нови
Сад, 1998, стр. 89.

- Занимљив и, рекло би се у први мах, супротан став заступа у својим теоријским
- разматрањима Слободан Новаковић, драматург и редитељ, који, базирајући своје закључке
- на разликовању између филмског и телевизијског медија, на емпиријским поступцима
- сопственог искуства и на разматрању разлика између двеју глобалних поетика, одриче
- телевизији сваку могућност семиолошког одређивања. Он сматра да телевизија још
- увек (или заувек?) није изградила свој језик са посебним одликама, већ се задржала на
- нивоу говора. Суштинску одлику телевизије којом се она разликује од других медија
- Новаковић види искључиво у њеној могућности да преноси догађај. „Документарна и
- неметафорична природа ТВ медија“, пише Новаковић, „одузима нам право да се бавимо
- љуметношћу, бавећи се телевизијом, 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 камерам –
- и да, на тај начин, комуницирамо са светом, на узбудљив и непоновљив начин, упркос
- љнеуметничкој природи медија.“⁹ Па ипак, Новаковић, иако привидно искључив,
- наводи – нарочито у својим новијим размишљањима – и 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.“¹⁰

Ибид, стр. 105.

- Не може се, дакле, рећи да се и у срединама у којима телевизија није првенствени
- и престижни систем комуникације и које су ван главних центара проучавања у Америци
- и Великој Британији, не анализира интензивно њена природа и пракса. До нас су,
- средином осамдесетих, посредством часописа *РТВ Теорија и љракса*, дошла мишљења
- групе пољских теоретичара међу којима је расправа Еве Кофин (Eva Kofin) „Естетички
- проблеми телевизијске музике“ већ сасвим блиска теми овог текста. На самом почетку
- ауторка објашњава због чега се опредељује за израз „телевизијска музика“ уместо уобичајене
- синтагме „музика на телевизији“ и зашто уводи два појма – „визија“ и „фонија“ –
- под којима подразумева „свеукупност визуелних и аудитивних појава на телевизији.“

Она сматра да се „свака музика емитована на телевизији, у принципу, претвара у материју аудиовизуелног преноса, дакле, у грађу појаве вишег реда. Увек је прати њен визијски коефицијент (у телевизији нема фоније без визије, јер би се тај медиј претворио у радио), а често и вербални и шумни. Функција грађе новог квалитета, коју је музици наметнула телевизија, изгледа да је овде исто што и третирање музичког материјала као неаутономног.“¹¹ Анализирајући акустичку, емотивну, семантичку и естетичку функцију музике Ева Кофин износи ставове који углавном оспоравају сагласје фоније и визије и са великом скепсом прихвата могућност просперитета музике у телевизијском окружењу. Највећи део наше студије ће се, пак, усредсредити на доказивање тог сагласја и значајних могућности телевизије и као креативног и као интерпретативног простора музике – чак и ако се музика у њему посматра или понаша као „грађа у целини вишег реда“.

Питање уметничке суштине у једном телевизијском остварењу једно је од најбитнијих у домену естетике телевизије. На њега је још пре четврт века на веома занимљив начин одговорио словеначки теоретичар Борис Грабнер (*Boris Grabner*). „Истраживач који покуша да опише телевизијски језик, већ се на самом почетку нађе пред изненађујућом чињеницом да телевизија невероватном лакоћом у свој програм укључује друге медије, њихове садржаје и облике... па се чини да телевизија уопште нема свој језик... Ипак, телевизија је само телевизија. Развила је извесну форму изражавања која је само њена“¹² У другом свом тексту Грабнер указује на конкретан парадокс: мада „телевизија сама по себи није уметничка форма... телевизијска драма је самостална уметничка форма потврђена индивидуалношћу своје граматике.“¹³

На исти начин се могу дефинисати телевизијска опера или телевизијски балет, у којима музика улази у вишеструку симбиозу – најпре у симбиозу која карактерише свако музичко-сценско дело, а затим у симбиозу коју већ тако сложен облик поприма у телевизијском простору.

Но, ипак треба указати на један парадокс: музика, иако испуњава знатан и значајан део телевизијског програма ретко налази место у теоријским разматрањима телевизије. Тим односом и обликовањем постулата нових уметничких форми које из њега проистичу бави се Брајан Роуз (*Brian Rose*), професор медија на Фордам универзитету (*Fordham University College*). У две своје књиге – „Телевизија и извођачке уметности“ (*Television and Performing Arts*) и „Телевизијско приказивање извођачких умет-

11 Ева Кофин, „Естетички проблеми телевизијске музике“, *РТВ Теорија и Ѣракса*, 28/82, 1982, стр. 130.

12 Борис Грабнер, „Телевизијски језик“, *РТВ Теорија и Ѣракса*, 29/82, 1982, стр. 155.

13 Борис Грабнер, „Проблеми телевизијске естетике“, ибид, стр. 166.

Кроз интервју са познатим америчким телевизијским редитељима Мерил Бруквеј (*Merrill Brockway*), Кирком Браунингом (*Kirk Browning*) и Роџером Ерландером (*Roger Erlander*) он најпре улази у тајне њихове сарадње на великим пројектима са Жоржом Баланшином (*George Balanchine*), Мартом Греем (*Martha Graham*), Леонардом Бернштајном (*Leonard Bernstein*) и Ђан-Карлом Менотијем (*Gian Carlo Menotti*), а затим утврђује специфичне принципе „превођења“ опере, балета и концерта из једног медија у други и могућности њеног решавања.

Највећи број се налази у специјализованим часописима – понајвише у гласилу Интернационалног музичког центра „Музика у медијима“ (*Music in the Media*) и у зборницима који се појављују после разних фестивала и симпозијума – „Екран игре“ (*Dans screen*), „Оперски екран“ (*Opera screen*) и „Претпремијера“ (*Avant-Première*).

• ности“ (*Televising the Performing Arts*) – он подробно обрађује однос између телевизије и музике.¹⁴

• Друга област литературе која се показала као драгоцен ослонац у проучавању музике на телевизији представљају *класични музиколошки радови* у којима се разматрају различите музичке области, жанрови и форме. Занимљиво је да се у појединим текстовима који су настали у далекој прошлости, још у другој или трећој деценији двадесетог века, могу наћи ставови који антиципирају нека наша садашња сазнања. Такви су, на пример, текстови Јулијуса Корнголда (*Julius Korngold*) о опери и либрету као њеној основној драматуршкој потки, који су природно полазиште за анализу савремене телевизијске транспозиције овог жанра – било да се односи на прилагођавање већ постојећих дела или на стварање телевизијске опере. Уосталом, од такве литературе полазе и аутори попут Ингер Еби (*Inger Aby*), Роберта Рајтера (*Robert Reiter*) и Јоханеса Шмит-Систерманса (*Johannes Schmidt-Sistermanns*), који, спајајући у својим исказима принципе класичног оперског жанра и законитости телевизијског медија, систематизују редитељске захвате, проблематику продукције и медијске специфичности. Незаобилазна је била и литература о композиторским опусима Мауриција Кагела (*Mauricio Kagel*) и Владана Радовановића, код којих сценичност и простор улазе у концепт самог музичког дела – о чему веома исцрпно пишу Дитер Шнебел (*Dieter Schnebel*) и Мирјана Веселиновић-Хофман. И многи написи наших музиколога, теоретичара, музичара и самих аутора о конкретним делима која су се нашла у телевизијском простору, иако усредсређени искључиво на њихове музичке параметре, веома су битни за разумевање телевизијске транспозиције ових дела – било да је реч о њиховом жанровском преназначавању, о неком виду и типу визуелизације или, пак, о уклапању у неку нову драматуршку структуру. Ови текстови су најчешће публиковани у часописима и зборницима, а нешто ређе се појављују као самосталне студије и монографије.

• Трећу групу списа на које се ослања ова књига су *забележена искуства* значајних телевизијских посленика – уредника који су окупљали ствараоце и затим анализирали резултате и домете акције, али и самих стваралаца. То су текстови који управо објашњавају спрегу између телевизије и музике и који тезаурисана искуства преводе у постулате.¹⁵

• Један текст који претендује на статус научног рада не би то био ако не би у подручју којим се бави унео неке сасвим нове погледе, резолуције, референце и закључке. Но, да би се то остварило, потребно је не само ослањати се на литературу једне или више области које су укључене у један интердисциплинарни систем, већ изнети и образложи-

ти и нове идеје, које најчешће носе ембрион у некој уско егзактној науци или, пак, у неким најширим токовима и принципима филозофских или логичких размишљања. У том погледу постојала су два упоришта – теорија феноменолошког пресликавања Михаила Петровића и теорија структурне трансформације Светомира Николајевића. Сам Николајевић – који се ослања на Петровића, али га и критички посматра – наводи да је о значају поређења писао још Шопенхауер (*A. Schopenhauer*) у свом есеју „О писању и стилу“ излажући тако у неколико реченица сва битна обележја структурализма: „Чак и целокупно образовање појмова почива на упоређењима; уколико оно израста из уочавања сличног и одбацивања несличног у стварима. Даље, свако право разумевање састоји се у крајњој линији у схватању односа: но сваки однос ће се утолико јасније и чистије схватити уколико га уочимо као један исти у случајевима који се међусобно разликују и у хетерогеним стварима. Докле год ми је, наиме, један однос познат само тиме што постоји у једном случају, ја о њему имам само индивидуално, дакле у ствари још увек само опажајно сазнање; али чим један исти однос схватим макар само у два различита случаја, имам појам о његовој врсти, дакле једно дубље и потпуније сазнање.“¹⁶ Формулишући тридесетих година своју концепцију феноменолошког пресликавања, која је веома блиска данашњем структуралистичком приступу, ни Петровић не помиње термин „структура“ већ оно што се данас најчешће подразумева под тим изразом означава „језгром сличности“. Тај термин је изузетно прикладан за објашњење процеса презентације, трансформације и транспозиције, који се управо догађају при увођењу музике у телевизијски простор. Сматрајући да је Петровић својим језгром сличности заиста тачно означио суштину структурног принципа, Николајевић наводи да цела „теорија феноменолошког пресликавања представља ипак само једну страну, један вид, једно решење тог принципа“.¹⁷ Своје схватање структуре и односа модерне науке према њој он је дефинисао у књизи „Истраживање прадоживљаја – модерна наука и свет структура“, а у нешто лапидарнијем облику бележења идеја и сазнања исказао и у књизи „Свет и свест“.

И најзад – или пре свега – овај текст се базира на *конкретним делима* – композицијама које су се у току четири деценије постојања телевизије код нас појавиле у њеном простору, унеле у њега неку новину и, као тезаурисани материјал, остале доступне непосредној анализи. Ту је истраживач у најбољој ситуацији да провери како се могу применити сви модалитети досадашњег сазнања о односу између музике и телевизије, једне дисциплине и једног медија, и да, можда, у тој спрези открије неке нове принципе.

¹⁶ Artur Schopenhauer, *Pararega und Paralipomena II*, Reclam, Leipzig, стр. 581.

¹⁷ Светомир Николајевић, *Истраживање прадоживљаја – модерна наука и свет структура*, САНУ, Београд, 1985, стр. 212–213.

II Феномен телевизије и глобални музички простор

• • • • • • Однос између музике и њене телевизијске транспозиције, који је увек привлачио пажњу и музичара и телевизијских стваралаца као уметнички изазов, постао је у последње време и предмет научних истраживања у којима се испољавају покушаји теоријског дефинисања разноликих креативних и интерпретативних процеса, који су специфични само за тај однос или се управо кроз њега потенцирају. Многи музичари, па и музиколози, сматрају још увек ову спрегу хибридом у коме уметност губи неке своје суштинске параметре, па тако пренебрегавају утицај телевизије који она – без обзира на нека укорењена мишљења, или чак упркос њима – остварује на уметност уопште, а готово на музику.

Тај однос може се посматрати из разних аспеката – социолошког, психолошког, естетичког, драматуршког – а резултати тих разматрања откривају различите релације између музике и телевизије – њихову *интеракцију* – затим заједнички учинак на гледаоца и гледалиште – дакле, њихову *акцију* – и многе валере те акције и интеракције. С музиколошког становишта, утицај телевизије на музику, све интензивнији и сложенији, огледа се понекад у јасним, а понекад у врло скривеним видовима, који се крећу од незнатних прилагођавања већ постојећих дела законитостима телевизијског медија, до стварања нових форми у којима телевизијски начин мишљења утиче на сам композиторски поступак.

Уосталом, већина теоретичара телевизије слаже се у томе да је појава овог медија изменила све области живота и уметности. Телевизија је формирала нову слику стварности, поставши и сама део општег искуства. „Мали формат телевизора и могућност да ходамо око њега битно одређују доживљај самог медија и, сходно томе, његову естетику“, каже Хорас Њукомб, један од познатих заговорника телевизије као масовног медија. „Све што се појави на телевизији постаје део реалног простора, постоји као неки део намештаја. То одређује телевизор као справу којом се комуницира интимно.“¹⁸

Реалност на којој почива и у коју се уклапа телевизија заснива се на технолошком феномену тренутног простирања електронског сигнала. У току својих истраживања о метафоричности филма, Слободан Новаковић врло често пореди филмску технологију која „по својој природи тежи ка стварању метафора и метафоричних садржаја“ са телевизијском која „заснована на електроници и директном преношењу аутентичних збива-

18 Horace Newcomb, *Toward Television Aesthetics*, Oxford Universiti Press, Oxford, 1989, стр. 46.