



MR ALEKSANDRA PALADIN

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD
2016



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

FUNKCIONALNA ULOGA MUZIKE I MUZIČKE PRODUKCIJE
U OČUVANJU NACIONALNE KULTURE

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentorka: red. prof. dr Mirjana Nikolić

Kandidat: mr Aleksandra Paladin

Beograd, 2016.

*Mojim roditeljima,
koji su me uvek podržavali, podsticali i verovali u mene.*

FUNKCIONALNA ULOGA MUZIKE I MUZIČKE PRODUKCIJE U OČUVANJU NACIONALNE KULTURE

REZIME

Predmet rada i istraživanja koje je u osnovi ove doktorske disertacije temelji se u kontekstualnom sagledavanju uloge muzike u očuvanju i promociji nacionalne kulture, a kroz povezivanje delatnosti i delovanja javnog medijskog servisa – RTS i njegove Muzičke produkcije kao organizaciono-produkciono jedinice kojoj je primarno poveren zadatak sa navedenom misijom. Obzirom da je predmet rada je kompleksan, diskurs proučavanja je fokusiran na programe Radio Beograda - Prvi program, Drugi program, Treći program, Beograd 202 i muzički program Stereorama, kao i na Zvučni arhiv.

U obradi ovako definisanog predmeta rada, korišćeno je nekoliko teorijskih diskursa, počev od teorija javnog servisa, kojima se definišu specifičnosti modela medijskih ustanova kojima je poverena uloga da budu promoteri i zaštitnici interesa javnosti; potom teorije nacije i nacionalnog identiteta, ali i sociološko-kulturološke teorije, koje ukazuju na potrebu kulturološkog definisanja nacionalne kulture.

Okosnicu rada činila je pretpostavka, koja je velikim delom i kvalitetno potvrđena, da su muzički sadržaji koji su producirani u okvirima Muzičke produkcije RTS, i koja se plasira kroz programe javnog servisa, jedno od najznačajnijih programskih sredstava putem koga se reprezentuje nacionalna kultura. Pomenuto implicira da izborom i realizacijom, snimanjem, prenosima i arhiviranjem muzičkih sadržaja, osnivanjem i razvojem umetničkih ansambala, javni radiodifuzni servis ostvaruje svoju osnovnu funkciju i opravdava zadatke koje su mu povereni od strane javnosti i društva. U tom smislu muzika se kao programski sadržaj odlikuje snažnim komunikacijskim kapacitetima i njene programske funkcije i efekti delovanja čvrsto je povezani sa različitim društvenim segmentima počev od istorijskih i društvenih prilika do kulture i umetnosti.

Empirijska i statistička analiza koja je sprovedena u radu, a kojom se dovode u vezu muzički sadržaji koji su nastali u okvirima Muzičke produkcije RTB, odnosno RTS, sa ukupnim muzičkim sadržajima koji su emitovani u programu, potvrdila je značaj i važnost sopstvene muzičke produkcije javnog servisa, koja se prepoznaje kao deo aktivne medijske ponude. Za potrebe istraživanja utvrđene su dve periodizacije, koje su analitički posmatrane. Prvom su obuhvaćena tri istorijska perioda u delovanju Radio Beograda: period od 1965-

1968. godine, zatim od 1985-1988, i period od 2005-2008. godine. Odabrani su na osnovu istraživačkih saznanja da su se u okviru njih dešavale značajne promene u koncepciji programa Radio Beograda, a okarakterisale su ih i različite društveno-političke konotacije koje su, takođe, posledično uticale i na program. Drugom su obuhvaćene Muzičke produkcije RTB, odnosno RTS, u okviru definisanih perioda-uzoraka.

Kroz analizu podataka o kvantitetu muzičkih programa vlastite produkcije u odnosu na ukupne muzičke sadržaja koji su ispunjavali program, istraživanjem je dokazano da dela nacionalne kulture zauzimaju preko polovine ukupno produciranih muzičkih sadržaja i da je ovaj trend permanentan i u svim analiziranim periodima. Istovremeno javni nastupi, trajni snimci i direktni prenos nastupa umetničkih ansambala snažno su reprezentovali nacionalno muzičko stvaralaštvo, autorski i izvođački rad koji je oslikavao tematsko, stilsko i idejno jedinstvo u smislu promocije nacionalnog stvaralaštva i stvaranja finog balansa između svetske i nacionalne kulturne tradicije.

Na osnovu rezultata empirijskog istraživanja, kao i istorijskih istraživanja koja su obuhvatila istorijat Radio Beograda, kao i hronološko sagledavanje, od osnivanja do danas, delovanja ansambala Muzičke produkcije RTS, odnosno RTS, u radu je zaključeno da se ansambli Muzičke produkcije mogu definisati kao strateški značajni u cilju promocije i javne prezentacije nacionalnog kulturnog nasleđa, koja je u različitim istorijskim kontekstima imala drugačiju percepciju. U tom smislu Muzička produkcija, njeni produkti i rad ansambala definišu se se kao specifikumi javnog servisa koji doprinose tematizovanju muzičkog programa. Oni se pozicioniraju kao potencijalni ključni moderatori programa uopšte, čija bi značajnija iskorišćenost podrazumevala i promenu percepcije samog medija u odnosu na mogućnosti njihovog involviranja u programske aktivnosti. Ovaj proces doprinosi i promeni percepcije njene uloge i od organizacionog dela javnog servisa zaduženog za produkciju muzike do jednog od dominantnih moderatora kulturnih sadržaja u programima. Na taj način Muzička produkcija preuzima na sebe i edukativnu ulogu, jednu od osnovnih uloga javnog servisa, čime se pozicionira i kao značajna kulturna institucija koja deluje u pravcu unapređenja muzičke kulture. Pomenuta odgovornost ukazuje i na neophodnost ka modifikovanju menadžmenta javnog servisa u pravcu planiranja, organizovanja, uticanja i kontrole organizacionih ciljeva, čiji je zadatak da se postigne konstruktivnije involviranje delovanja Muzičke produkcije u okviru programa javnog servisa. Navedeno implicira zaključak da se unapređenjem menadžmenta javnog servisa unapređuje i modalitet oblikovanja sadržaja kulture na programima, čime se aktivno deluje na formiranje kulturne svesti publike. U tom procesu, u kome značajno mesto ima muzika, Muzička produkcija se

pozicionira kao referentni moderator programa kulture, čija uloga u očuvanju nacionalne kulture predstavlja jednu od strateški najznačajnijih funkcija javnog servisa.

Ključne reči: javni servis, Radio-televizija Srbije, Radio Beograd, Muzička produkcija, kultura, nacionalna kultura

FUNCTIONAL ROLE OF MUSIC AND MUSIC PRODUCTION IN PRESERVING NATIONAL CULTURE

SUMMARY

The research subject of this doctoral dissertation is based on contextual analysis of the role of music in preserving and promoting national culture through connection of activities of public media service – RTS and its Music production, organizational unit with that purpose as the main task. Considering that the subject is complex, the discourse of the study is focused on programs of Radio Beograd – Radio Belgrade 1, Radio Belgrade 2, Radio Belgrade 3, Belgrade 202 and music program Stereorama and Sound Archive.

The treatment of the subject includes few scientific discourses, starting with theory of public service which define specificity of the model of media houses that have the role to promote and protect public interest; then comes the theory of the nation and national identity as well as sociological and cultural theory which points to the need of cultural defining of the national culture.

The framework of the dissertation is an assumption, which is largely confirmed, that the music content produced in the programs of Music production of RTS, and presented in programs of public service, is one of the most important programming means by which the national culture is represented. It implies that selection, realization, recording, transmitting and archiving musical contents, organizing and developing music ensembles, public radio service realizes its main function and justifies tasks given by the public and the society. In that sense, music as programming content is characterized by strong communication capacities and its programming function and effects are connected with various segments of the society, from historical and social conditions to culture and art.

Empirical and statistical analysis conducted, and connected with musical contents produced by Music production of RTB (RTS) with complete musical content transmitted in their programs, confirmed the importance of the music production of public service, recognized as part of the active media offer. The research analyzes two periods. In the first, there are three historical periods in the activity of Radio Beograd: from 1965 till 1968, from 1985 till 1988 and from 2005 till 2008. The selection is based on research knowledge that in these periods happened important changes in the programming concept of Radio Belgrade, and they are characterized with various socio-political connotations that consequently

influenced the programs. The second one presents Music production RTB (RTS) within the defined time segments.

Through analysis of the data related to the quality of music programs of its own production related to complete programming content, it is proved that the works of national culture take over half of the total content produced and that this trend is permanent in all analyzed periods of time. At the same time, public interpretations, recordings and live transmissions of performances of artistic ensembles represented national music creations which presented unity in subject, style and idea in the sense of promoting national creativity and making a balance between the world and national cultural tradition.

Based on the results of the empirical research, as well as historic investigations which included history of Radio Beograd, and chronological overview, from the beginning till today, of the activity of ensembles of Music production RTS, the research concludes that the ensembles can be defined as strategically important for the goal of promoting public presentations of cultural heritage, which in different historical periods had different perceptions. In that sense Music production, its products and works of its ensembles are defined as particularities of the public service which contribute to thematizing of music program. They are positioned as potential key moderators of the program in general, whose more important use means change of the perception of the media itself in relation to its involvement in the programming activities. This process contributes to the change in perception of its role from the organizational part of the public service responsible for music production to one of the dominating moderators of cultural contents in the programs. That way Music production takes on itself an educational role, one of the most important ones in the public service and positions itself as an important cultural institution with the goal of advancing music culture. This responsibility points to the necessity to modify management of public service in the sense of planning, organizing, influencing and controlling organizational goals with the goal to achieve more constructive involvement of the activities of Music production within public service. All this indicates the conclusion that improvement of management of public service improves the modality of shaping of cultural contents and therefore forming of cultural conscience of the general public. In that process, where music has important place, Music production is positioned as referential moderator of the cultural programs that have one of the strategic roles in the functions of public service.

Keywords: public service, Radio-television Serbia, Radio Beograd, Music production, culture, national culture.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
1.1. IZBOR TEME.....	1
1.2. PREDMET RADA.....	2
1.3. CILJ RADA.....	5
1.4. POJMOVNO-HIPOTETIČKI I TEORIJSKI OKVIR RADA.....	7
1.4.1. Pojmovni okvir rada.....	7
1.4.2. Polazne hipoteze.....	13
1.5. METODOLOGIJA IZRADE RADA.....	16
2. MUZIKA KAO FAKTOR KONSTITUISANJA I MODELOVANJA NACIONALNE KULTURE	21
2.1. KULTURA I KULTURNI IDENTITET.....	21
2.2. NACIJA, NACIONALNI IDENTITET I NACIONALNA KULTURA.....	24
2.2.1. Nacija.....	24
2.2.2. Nacionalni identitet.....	28
2.2.3. Nacionalna kultura.....	31
2.2.4. Muzika kao deo nacionalne kulture i identiteta.....	34
2.2.4.1. Srpska istorija muzike i njen odnos prema nacionalnoj kulturi i identitetu.....	39
2.3. KOMUNIKACIJSKI KAPACITETI MUZIKE.....	49
2.3.1. Znak kao sredstvo komunikacije.....	52
2.4. JAVNI SERVIS.....	56
2.4.1. Uloga sadržaja iz kulture i muzike u programima javnog servisa.....	56
3. ULOGA PROGRAMA RADIO BEOGRADA U KONTEKSTU MODERNIZACIJE SRPSKOG DRUŠTVA OD 1929-1941. GODINE.....	62
3.1. RADIO BEOGRAD – MEDIJSKA PARADIGMA EKSPANZIJE MODERNOG DRUŠTVA 20. VEKA.....	64
3.1.1. Promocija kulture na programima Radio Beograda.....	71
3.1.1.1. Muzika na programu Radio Beograda u funkciji društvene modernizacije.....	73

4. ORGANIZACIJA PRODUKCIJE I EMITOVANJA MUZIČKIH PROGRAMA RADIO BEOGRADA OD 1929-2014. GODINE.....	81
4.1. ORGANIZACIJA MUZIČKOG ODELJENJA RADIO BEOGRADA OD 1929. DO 1963. GODINE.....	81
4.1.1. Period između dva svetska rata – od 1929. do 1941. godine.....	83
4.1.1.1. Konceptija muzičkog programa u periodu od 1929. do 1941. godine.....	85
4.1.2. Muzički program tokom drugog svetskog rata – od 1941. do 1944. godine...	89
4.1.2.1. Konceptija muzičkog programa u periodu od 1941. do 1944. godine.....	91
4.1.3. Posleratni period razvoja Muzičkog odeljenja Radio Beograda – od 1944. do 1963. godine.....	94
4.1.3.1. Konceptija muzičkog programa u periodu od 1944. do 1963. godine.....	96
4.2. ORGANIZACIONA STRUKTURA MUZIČKE PRODUKCIJE RTS OD 1963. DO 2014. GODINE.....	99
4.2.1. Kadrovsko strukturiranje Muzičke produkcije.....	102
4.2.2. Korelacija Muzičke produkcije i konstitutivnih programa Radio Beograda..	104
5. UMETNIČKI ANSAMBLI MUZIČKE PRODUKCIJE RTS OD OSNIVANJA DO 2014. GODINE.....	111
5.1. OSNIVANJE UMETNIČKIH ANSAMBALA RADIO BEOGRADA U PERIODU OD 1929. DO 1944. GODINE.....	112
5.1.1. Kamerna i simfonijska muzika.....	113
5.1.2. Horska muzika.....	118
5.1.3. Zabavna muzika.....	120
5.1.4. Narodna muzika.....	122
5.2. RAZVOJ UMETNIČKIH ANSAMBALA U PERIODU OD 1944. DO 1990. GODINE.....	125
5.2.1. Simfonijski orkestar.....	125
5.2.2. Mešoviti hor.....	130
5.2.3. Džez i zabavni ansambli.....	136
5.2.4. Ansambli narodne muzike.....	142
5.2.5. Dečji ansambli.....	145
5.3. MODIFIKOVANJE STRATEGIJE RAZVOJA UMETNIČKIH ANSAMBALA U PERIODU OD 1990. DO 2014. GODINE.....	150
5.3.1. Simfonijski orkestar.....	151
5.3.2. Mešoviti hor.....	157
5.3.3. Džez orkestar.....	161

5.3.4. Ansambli narodne muzike.....	165
5.3.5. Dečji ansambli.....	168
6. ISTRAŽIVANJE: MESTO MUZIČKE PRODUKCIJE RTB I RTS U MODELOVANJU MUZIČKOG PROGRAMA RADIO BEOGRADA – ISTRAŽIVAČKI PERIODI 1965-1968, 1985-1988, 2005-2008. GODINA.....	178
6.1. DEFINISANJE CELOVITOG PROGRAMSKOG KONCEPTA RADIO BEOGRADA - PERIOD OD 1965-1968. GODINE.....	182
6.1.1. Društveno-politički ambijent šezdesetih godina 20. veka.....	183
6.1.1.1. Zabavna muzika.....	184
6.1.1.2. Narodna muzika.....	185
6.1.1.3. Umetnička muzika.....	187
6.1.2. Delatnost Muzičke produkcije RTB u periodu od 1965. do 1968. godine...	188
6.2. REDEFINISANJE PROGRAMSKOG KONCEPTA RADIO BEOGRADA - PERIOD OD 1985. DO 1988. GODINA.....	192
6.2.1. Društveno-politički ambijent osamdesetih godina 20. veka.....	192
6.2.1.1. Zabavna muzika.....	195
6.2.1.2. Narodna muzika.....	196
6.2.1.3. Umetnička muzika.....	198
6.2.2. Delatnost Muzičke produkcije RTB u periodu od 1985. do 1988. godine...	200
6.3. RADIO BEOGRAD KAO DEO JAVNOG MEDIJSKOG SERVISA - PERIOD OD 2005. DO 2008. GODINE.....	206
6.3.1. Društveno-politički ambijent prve decenije 21. veka.....	206
6.3.1.1. Zabavna muzika.....	211
6.3.1.2. Narodna muzika.....	213
6.3.1.3. Umetnička muzika.....	214
6.3.2. Delatnost Muzičke produkcije RTS u periodu od 2005. do 2008. godine.....	216
6.4. ZAKLJUČNI STAVOVI ISTRAŽIVANJA.....	219
7. ZAKLJUČAK.....	227
7.1. ZASTUPLJENOST DELATNOSTI ANSAMBALA MUZIČKE PRODUKCIJE RTS U PROGRAMIMA RADIO BEOGRADA.....	228
7.2. FUNKCIJA ANSAMBALA MUZIČKE PRODUKCIJE RTS U OČUVANJU I PREZENTACIJI NACIONALNE KULTURE.....	231

7.3. FUNKCIONALNA ULOGA MUZIKE I MUZIČKE PRODUKCIJE U OČUVANJU NACIONALNE KULTURE.....	234
7.3.1. Naučni i teorijski doprinos teze.....	234
7. 3. 2. Doprinos empirijskog istraživanja.....	239
7.4. PRAKTIČNI DOPRINOS DOKTORSKE TEZE.....	246
 LITERATURA.....	 250
 PRILOZI.....	 263
TABELE 1 - 1965-1968. GODINA PREGLED EMITOVANE MUZIKE PO PROGRAMIMA.....	263
TABELE 1 - 1985-1988. GODINA PREGLED EMITOVANE MUZIKE PO PROGRAMIMA.....	265
TABELE 1 - 2005-2008. GODINA PREGLED EMITOVANE MUZIKE PO PROGRAMIMA.....	267
TABELE 2 - 1965-1968. GODINA OSNOVNE VRSTE EMISIJA.....	269
TABELE 2 - 1985-1988. GODINA OSNOVNE VRSTE EMISIJA.....	271
TABELE 2 - 2005-2008. GODINA OSNOVNE VRSTE EMISIJA	273
TABELE 3 - 1965-1968. GODINA ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE.....	275
TABELE 3 - 1985-1988. GODINA ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE.....	279
TABELE 3 - 2005-2008. GODINA ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE.....	283
TABELE 4 - 1965-1968. GODINA UKUPAN ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE	287
TABELE 4 - 1985-1988. GODINA UKUPAN ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE	289
TABELE 4 - 2005-2008. GODINA UKUPAN ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE	291

TABELE 5 - 1965-1968. GODINA POREKLO PRODUKCIJE MUZIČKIH PRILOGA.....	293
TABELE 5 - 1985-1988. GODINA POREKLO PRODUKCIJE MUZIČKIH PRILOGA.....	295
TABELE 5 - 2005-2008. GODINA POREKLO PRODUKCIJE MUZIČKIH PRILOGA.....	297
TABELE 6 - 1965-1968. GODINA ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE SNIMAKA MUZIČKE PRODUKCIJE.....	294
TABELE 6 - 1985-1988. GODINA ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE SNIMAKA MUZIČKE PRODUKCIJE.....	300
TABELE 6 - 2005-2008. GODINE ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE SNIMAKA MUZIČKE PRODUKCIJE.....	301

1. UVOD

1.1. IZBOR TEME

Kolika je uloga medija u formiranju muzičkog ukusa publike? Ko su nosioci muzičkog programa, ko ga proizvodi i na koji način se promoviše kroz medije? Kroz koje segmente programa elektronski mediji deluju u cilju očuvanja nacionalne muzičke tradicije? Mogući odgovori na ova pitanja otvorili su interesantnu temu čija širina nije vezana samo za sagledavanje programske politike različitih medijskih kuća i njihovo programsko strukturiranje, već su omogućili razmatranje kulturološke uloge muzičkih sadržaja u formiranju ukusa, kulturnih potreba, vrednosnog sistema današnjih slušalaca i gledalaca, odnosno publike elektronskih medija, posebno radija.

Pomenuti problem je najinteresantnije bilo sagledati kroz delovanje i delatnost javnog servisa i posebno Muzičke produkcije RTS¹, koja funkcioniše kao zaseban segment u njenoj organizacionoj i produkcionalnoj strukturi, sa primarnom ulogom organizacije rada ansambala koji su specijalizovani za određene muzičke žanrove, proizvodnju (snimanje i uživo izvođenje) muzičkih sadržaja koji svoju upotrebnu vrednost dobijaju kroz plasman u programima medijske kuće kojoj pripadaju. Zajednička uloga javnog servisa i Muzičke produkcije RTS, kao njenog sastavnog dela, nije samo u javnoj prezentaciji muzičkih sadržaja koji se mogu oceniti kao visokokvalitetni, bez obzira o kom muzičkom žanru je reč, već i u očuvanju muzike kao nacionalne vrednosti i dela kulturne baštine. Danas se, međutim, možemo i pitati u kojoj meri su projekti Muzičke produkcije RTS zaista aktivan sadržaj ukupnog muzičkog programa javnog servisa, kolika je njihova iskorišćenost u medijskoj promociji, reprezentaciji i očuvanju nacionalne kulture i konačno u kojoj meri su iskorišćene umetničke i profesionalne mogućnosti muzičkih ansambala koji deluju u njenim okvirima i istovremeno čine njen umetnički i produkcioni potencijal?

Sva ova pitanja važna su i iz aspekta očuvanja nacionalne muzičke kulture, koja se ne odnosi samo na javnu prezentaciju ovih dela, već i na njihovo arhiviranje, fizičko čuvanje, a time i čuvanje od zaborava. Istovremeno postavlja se pitanje u kojoj meri u međuzavisnosti stoji količina arhiviranog materijala i njegova prezentacija javnosti, i da li kreatori programa javnog servisa ove oblike sopstvene muzičke produkcije prepoznaju kao relevantne činioce svojih sadržaja. U ovom radu analizirano je delovanje različitih ansambala Muzičke

¹ U radu će biti korišćena skraćenica RTS za Radio-televiziju Srbije (prim. A.P).

produkcije RTB,² odnosno RTS,³ čije su aktivnosti vezane za produkciju muzike različitih žanrova, a akcenat je stavljen na sagledavanje proizvodnje i očuvanja domaće muzičke tradicije.

Uvidom u literaturu iznenađuje činjenica da do sada nije napisan ni jedan rad koji bi na sveobuhvatan način sagledao međuzavisnost odnosa između različitih organizacionih segmenata javnog servisa, tačnije onih koji se primarno bave planiranjem i emitovanjem odnosno produkcijom muzičkih sadržaja. Pojedinačni radovi o Muzičkoj produkciji (uglavnom diplomski radovi studenata Fakulteta dramskih umetnosti na Katedri za menadžment i produkciju pozorišta, radija i kulture) sagledavaju delatnost i ulogu pojedinačnih ansambala u organizacionom sistemu Muzičke produkcije, bez temeljne analize same produkcije u pogledu afirmacije javnog servisa, kao činioca očuvanja nacionalnih vrednosti u oblasti muzičke umetnosti.

Ovim radom popunjava se praznina koja postoji u literaturi, a koja rasvetljava jednu od najznačajnijih uloga javnog servisa, a to je emitovanje kvalitetnog programa namenjenog širokoj nacionalnoj publici i afirmacija nacionalne kulture. Takođe, rad predstavlja osnovu za dalja istraživanja, koja bi u kontekstu teme, koja se bavi afirmacijom i očuvanjem nacionalne kulture na programima javnog servisa, involvirala i sagledavanje sadržaja programa televizije koja je deo javnog medijskog servisa Srbije.

1.2. PREDMET RADA

Predmet rada i ovog istraživanja je sagledavanje različitih modaliteta kroz koje se produkcija muzičkih sadržaja u okviru javnog servisa, a u okviru specijalizovane programske jedinice – Muzičke produkcije, plasira na njegovim radijskim programima i utiče na očuvanje i promociju nacionalne kulture. Ova organizaciona jedinica javnog servisa deluje na ozbiljnom kulturološkom zadatku, koji nije vezan samo za savremeni trenutak, već je značajan i u pogledu kvalitativnog i kvantitativnog proširenja muzičkog fonda, koji se čuva u Zvučnom arhivu Radio Beograda.

Predmet rada je kompleksan. Obzirom da bi ovako široko koncipirana tema prevazilazila okvire doktorske disertacije, jer kontekstualizuje sadržaje programa Radio Beograda, Televizije Beograd, delatnost Zvučnog arhiva i proizvodnju nosača zvuka - PGP

² Muzička produkcija je tokom istorije menjala naziv u zavisnosti od naziva medijske kuće kojoj je pripadala. Od osnivanje 1963, pa do 1992, njen zvanični naziv je bio Muzička produkcija Radio-televizije Beograd (RTB). U radu će za Radio televiziju Beograd biti korišćena skraćenica RTB (prim. A.P).

³ Misli se na javne koncertne nastupe, snimanje za potrebe Televizije i snimanje i arhiviranje muzike za potrebe Zvučnog arhiva (prim. A.P).

RTS, a istraživanje bi usmerila na više različitih strana, diskurs proučavanja je fokusiran na programe Radio Beograda - Prvi program, Drugi program, Treći program, Beograd 202 i muzički program Stereorama, kao i na Zvučni arhiv.⁴ Njihovom analizom utvrđeni su različiti modeli afirmacije nacionalne kulture, u okviru kojih je delovanje Muzičke produkcije RTS prepoznato kao primarni produkcionni segment sadržaja zasnovanih na nacionalnoj tradiciji. Njeni muzički ansambli ovu funkciju obavljaju kroz proces trajnog arhiviranja muzičkog materijala, repertoarski modelovanog u funkciji programa Radija, i kroz javnu afirmaciju na koncertnim podijumima, koja je putem direktnih i odloženih prenosa, kroz program, takođe dostupna radijskoj publici.

Konceptualno se može reći da je predmet rada složen i obuhvata analizu dva fenomena: fenomen javnog servisa i Muzičku produkciju kao njegov organizaciono-produkcionni segment, da bi se kroz njihovo integrativno delovanje utvrdili kapaciteti na planu očuvanja i promocije nacionalne kulture.⁵

U obradi predmeta istraživanja polazi se od definicije uloge Muzičke produkcije u okviru javnog servisa preuzete iz *Statuta Javne medijske ustanove Radio Televizije Srbije*.⁶ Ovim aktom Muzička produkcija je profilisana kao produkcionni segment javnog servisa, koji svojim delatnostima učestvuje u pružanju javnih usluga. One podrazumevaju izvođenje i snimanje simfonijske i horske, vokalno-instrumentalne, narodne, zabavne i džez muzike stranih i domaćih autora, posebno nacionalne muzičke baštine i savremenih dela srpskih autora i izvođača.⁷ U kontekstu pomenutog, rad se oslanja i na zaključke koji u određivanju strukture javnog servisa ukazuju na celishodnost potrebe za postojanjem samostalnog segmenta (Muzičke produkcije) u čijim okvirima će se producirati muzički sadržaji, čija je bazna uloga da podržava domaće stvaralaštvo i za potrebe programa javnih servisa snima trajne snimke koji „obogaćuju fonoteke i tonske dokumentacije, koje su same po sebi nacionalno blago“.⁸ Prikupljeni podaci ukazuju da javni servis generalno i u skladu sa

⁴ Zvučni arhiv je tokom istorije ove kuće više puta modifikovao je svoje ime. Prvobitni naziv bio je Diskoteka, potom Fonoteka, a danas nosi naziv Zvučni arhiv (prim. A.P).

⁵ Sopstvena produkcija je definisana Zakonom o elektronskim medijima iz 2014. godine. Prema članu 70 emiter je obavezan da od ukupnog godišnjeg vremena emitovanog programa emituje najmanje 25% programa sopstvene produkcije. Iako se ovaj član odnosi na ukupni program, on bi trebalo da se primenjuje i na sopstvenu proizvodnju muzike. *Zakon o elektronskim medijima*, 2014, član 70, 33, <http://www.parlament.gov.rs/upload/archive/files/cir/pdf/zakoni/2014/2512-14.pdf>

⁶ *Statut Javne medijske ustanove Radio Televizije Srbije*, 2015. <http://www.rts.rs/upload/storyBoxFileData/2014/12/03/6264133/statut.pdf>

⁷ *Statut Javne medijske ustanove Radio Televizije Srbije*, član 16, 2015, [9.http://www.rts.rs/upload/storyBoxFileData/2014/12/03/6264133/statut.pdf](http://www.rts.rs/upload/storyBoxFileData/2014/12/03/6264133/statut.pdf)

⁸ Rade Veljanovski, *Javni RTV servis u službi građana*, Clío, Beograd, 2005, 29.

misijom svog postojanja, emituje sadržaje koji služe javnom interesu⁹ i da zadovoljava komunikacione potrebe građana.¹⁰ Prikupljeni podaci su istraživanje usmerili i na tumačenje muzike kao komunikacionog sredstva koje daje identitet javnom servisu. Potporu ovom sagledavanju dali su teorijski radovi Miroljuba Radojkovića i Tome Đorđevića posebno njihova definicija komunikacije, koja implicira da je u pitanju „proces razmene znakova i simbola“,¹¹ što navodi na razmišljanje na koje se sve načine muzika, kao specifičan jezik medija, može uspešno koristiti i kao instrument za podsticanje razvoja medijske pismenosti i kulture auditorijuma.

U delu rada u kome smo se bavili analizom nastanka i razvoja Muzičke produkcije RTB, odnosno RTS, osnovu je činila dostupna literatura¹² i Dokumentacija Muzičke produkcije RTS. Na osnovu podataka precizirano je nekoliko ključnih faza u razvoju Radio Beograda, tokom kojih je na različite načine definisana uloga i funkcija kako muzike generalno, tako i muzičkih ansambala i ukupne muzičke produkcije. Ansambli su prepoznati i pozicionirani kao osnovni nosioci nacionalne muzičke kulture kako kroz njenu prezentaciju na programima, tako i kroz obezbeđenje prisustva u javnim, koncertnim prostorima, odnosno organizaciju procesa čuvanja i arhiviranja. Takođe, delovanje Muzičke produkcije je detektovano kao ključno u modelovanju muzičkih sadržaja koji su integrisani u komplementarne programe koje emituje Radio Beograd kao deo javnog servisa (Prvi, Drugi, Treći program, Beograd 202 i program Stereorama).

Tokom različitih faza razvoja Radio Beograda, rukovodstvo, menadžment i muzički urednici su imali poseban i različit odnos prema očuvanju nacionalne muzičke kulture. Sam razvoj se odvijao sinhrono sa modernizacijom srpskog društva, koja je bila uslovljena i društveno-političkim i ekonomskim prilikama, kao proces koji Predrag J. Marković prepoznaje kao „karakteristiku razvijenih društvenih struktura“.¹³ Ova tema otvorila je i pitanje u kojoj meri je i razvoj radija i radio tehnike uticao na modernizaciju, i kakav je bio odnos slušalaca toga doba prema inovacijama. Procesi u društvu nedvosmisleno su imali svoj odraz i na delovanje državne radio stanice, odnosno na programsku koncepciju Radio Beograda, kroz koju se, takođe, može pratiti modifikovanje značenja sintagme „nacionalna kultura“. U tom kontekstu pretpostavljano je da je i muzika na programu radija, kao jedan od

⁹ Marko Miletić, „Medijski javni servisi u Srbiji – stranputice i putevi“, *Godišnjak Fakulteta za kulturu i medije*, br. 6, god. VI, 2014, 292.

¹⁰ Rade Veljanovski, op. cit, 21.

¹¹ Miroljub Radojković, Toma Đorđević, *Osnove komunikologije*, FPN, Beograd, 2001, 22.

¹² Darinka Simić Mitrović, *Da capo all infinito...*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 1988.

¹³ Predrag J. Marković, *Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda 1918-1941*, Filozofski fakultet u Beogradu, magistarski rad, 1990, rukopis.

glavnih nosilaca nacionalne kulture, bila i jedan od generatora modernizacije i društva i medija.

Metodologija istraživanja je interdisciplinarna i pozicionirana u oblast studija medija, teorije komunikacija, teorije kulture, sociologije, semantike, muzikologije i etnomuzikologije, teorije nacije i identiteta.

1.3. CILJ RADA

Naučni cilj ovog rada je dokazati da delovanje muzičke produkcije u okviru medija koji pripada kategoriji javnog servisa, značajno učestvuje u kreiranju muzičkog programa kojim se stimuliše izgradnja nacionalnog identiteta, kao i da poseduje kapacitete da kognitivno utiče na kreiranje svesti publike o nacionalnoj kulturi. U tom smislu sagledana je i njihova interakcija kako u sadašnjem, tako i u istorijskom kontekstu. Fokus je stavljen na definisanje uloge sopstvene produkcije u modelovanju muzičkog programa, a analiza usmerena u pravcu definisanja kvantiteta emitovanog vremena muzike koja nosi osobenosti nacionalnog identiteta u odnosu na ostalu muziku.

Obzirom da su ansambli koji deluju pod okriljem Muzičke produkcije orijentisani ka različitim muzičkim žanrovima – umetnička, narodna, zabavna, džez i dečja muzika (Simfonijski orkestar, Mešoviti hor, Narodni orkestar, Narodni ansambl, Big bend, Dečji hor i Dečji hor „Kolibri“) u radu sam se ograničila na sagledavanje pitanja funkcionalne uloge Muzičke produkcije RTB, odnosno RTS u očuvanju nacionalne kulture i njene prezentacije u okviru programa Radio Beograda (Prvi program, Drugi program, Treći program, Stereorama, Beograd 202), zastupajući stav da je kvantitativno više muzike Muzičke produkcije emitovano u okviru programa Radija nego na Televiziji. Takođe, značajno je konstatovati da se Zvučni arhiv, u kome je sačuvana snimljena i trajno arhivirana muzika sopstvene produkcije, nalazi se u zgradi Radio Beograda. Upotrebna vrednost audio snimaka koji su u okviru njega sačuvani najfunkcionalnija je u programu radija, a činjenica da Arhiv predstavlja i najveću zvučnu zbirku muzike nacionalne tradicije i kulture u Srbiji, kvantitativno najviše snimljene od strane ansambala Muzičke produkcije, implicira da značaj sopstvene produkcije u funkciji programa Radio Beograda upravo i treba sagledavati u kontekstu afirmacije nacionalne kulture.

Eksplorativno-deskriptivni cilj rada je bio da utvrdi na koji način je uspostavljena interakcija između Muzičke produkcije RTS i javnog servisa u prezentaciji nacionalne kulture i da istraži i ukaže na modele i relacije njihovog uzajamnog delovanja.

Operativni cilj rada je da obrazloži i dokaže svrsishodnost opstanka i razvoja Muzičke produkcije u okvirima medijskih sistema koji su organizovani kao javni servisi, što se često dovodi u pitanje, pa čak i u trenutku kada je uspostavljen javni servis kao nezavisni samostalni pravni subjekt, čiji je jedan od osnovnih oblika delatnosti „ostvarivanje javnog interesa iz oblasti kulture namenjene svim delovima društva“.¹⁴

U radu se izdvaja više pojedinačnih ciljeva. Posmatran je dosadašnji razvojni put Muzičke produkcije kao produkcionog segmenta javnog servisa, da bi se utvrdili i potvrdili njeni unutrašnji potencijali, sposobnosti prilagođavanja i održivog razvoja kao strategije koja nije statična kategorija, već proces koji uključuje raspoložive resurse, investicije i tehnološki napredak.¹⁵ Rezultat ovog posmatranja i analize trebalo bi da da odgovor na pitanje da li je delatnost produciranja muzičkih sadržaja koji su izvan komercijalnih okvira prevaziđena ili ima perspektivu, i da li je u međuzavistnosti sa društvenim okolnostima? U funkciji pomenutog, na osnovu istraživanja, određuje se i značaj programa Radio Beograda u pogledu promovisanja i popularisanja nacionalne kulture.

Analizom četiri koncertne sezone, odnosno godine, iz tri različita perioda (šezdesete, osamdesete godine 20. veka i dvehiljadite godine) utvrđen je u minutima kvantitet muzičkih sadržaja različitih žanrova kao i odnos nacionalnog muzičkog repertoara i ostalog materijala koji je arhiviran i izvođen. Ova analiza je, ujedno, predstavila i obim umetničkog delovanja ansambala, koji je obuhvatio koncertne nastupe, javne nastupe za potrebe programa Radija i Televizije, snimanje i arhiviranje muzike. Takođe ona je ukazala na svest rukovodećeg menadžmenta Muzičke produkcije u oblikovanju repertoarske politike u pravcu afirmacije kulturnog nasleđa.

Rad je odgovorio i na pitanje kolika je odgovornost Muzičke produkcije RTS i javnog servisa u očuvanju nacionalne kulture, nadovezujući se na zaključak Radeta Veljanovskog da je društvena briga „o nečemu što je od opšteg značaja istovremeno i jedna od najvažnijih ilustracija karaktera javnog servisa“¹⁶ u navedenim oblastima – kulturna politika, muzika, medijski javni servis. Rad se oslanja i nadograđuje teorijske stavove Veljanovskog, koji su diskurs istraživanja usmerili ka preispitivanju prioriteta koje Produkcija treba da ima u smislu oblikovanja sopstvene repertoarske politike, a u cilju negovanja i očuvanja nacionalne muzičke tradicije.

¹⁴ Zakon o javnim medijskim servisima, *Službeni glasnik RS*, br. 83/2014, http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_javnim_medijskim_servisima.html

¹⁵ Milorad Unković, Ninela Kordić, „Održivi razvoj i ekologija“, *Zbornik*, 10. međunarodni naučni skup „Sinergija“ 2012, 11.

¹⁶ Rade Veljanovski, op. cit, 56.

Teorijski ciljevi ovog rada bili su vezani i za upotpunjenje i proširenje postojećih komunikoloških teorija, kroz sagledavanje komunikacijskih kapaciteta muzike, na osnovu kojih je zaključeno da se muzika može definisati kao specifični, neverbalni, programski sadržaj koji daje autentičnost javnom servisu i pretvara ga u vrlo značajnog i društvenog komunikatora i važan komunikacioni kanal. Takođe, teorijski ciljevi su upotpunili i teorije medija, medijske pismenosti i kulture, kroz koje je afirmacija nacionalne kulture sagledavana kao koncept koji formira sistem estetskih vrednosti kod publike. One su ujedno bile i osnov za sagledavanje prezentacije i promocije kulture, sa ciljem stimulisanja percepcije javnog servisa kao svojevrsnog, autentičnog moderatora kulture. Ovim zaključcima doprinele su i korišćene sociološke teorije u kojima preovladava stav da se muzika može tretirati kao jedno od ključnih sredstava u prezentaciji nacionalne kulture. Pomenuto implicira da delovanje Muzičke produkcije RTS i njeno usmerenje ka negovanju i afirmaciji nacionalne tradicije, predstavlja primarni input u modelovanju specifičnosti muzičkog programa javnog servisa, po kojima se on izdvaja od drugih ne samo nacionalnih medija već i drugih javnih servisa.

1.4. POJMOVNO-HIPOTETIČKI I TEORIJSKI OKVIR RADA

1.4.1. Pojmovni okvir rada

Pojmovni okvir rada obuhvata osnovne pojmove koji su tretirani u radu. To su: Muzička produkcija RTS, javni servis, program, kultura, nacija, nacionalna kultura i nacionalni identitet.

Muzička produkcija RTS je proizvodni organizacioni segment javnog servisa koji je involviran u njegovu stratešku politiku, koja čini deo ukupne kulturne politike, obzirom da se muzika tretira kao sadržaj iz domena kulture. U okviru Produkcije deluje sedam umetničkih ansambala koji neguju različite žanrove muzike. To su: Simfonijski orkestar, Mešoviti hor, Dečji hor, Dečji hor „Kolibri“, Big bend, Narodni orkestar i Narodni ansambl. Produkcija svojim delovanjem zadovoljava kulturno-umetničke potrebe građana, utiče i na njihov stil života, ponašanja ili mišljenja. Poslovanje Muzičke produkcije definisano je *Statutom javnog servisa*, a obuhvata izvođenje i snimanje muzike različitih žanrova domaćih i inostranih stvaralaca; afirmaciju srpskih izvođača; organizovanje javnih priredbi i koncerata; javno izvođenje muzičkih i muzičko-scenskih dela; proizvodnju i prodaju nosača zvuka i slike; izdavačku delatnost; kao i, umnožavanje snimljenih zapisa.¹⁷

¹⁷ *Statut RDU RTS*, član 17, 2006, 10.
<http://www.rts.rs/upload/storyBoxFileData/2014/12/03/5652727/Statut%20RDU%20RTS.pdf>

Delovanje ansambala Produkcije značajno modeluje muzički program Radio Beograda, jer sopstvena produkcija muzike utiče na stvaranje specifičnog identiteta javnog servisa, zasnovanog na afirmaciji nacionalne kulture. Pomenuta saznanja predstavljaju temelj na kome počiva istraživanje. Ono je zasnovano na istorijskoj analizi koja obuhvata posmatranje, diskusiju i komparativnu analizu istorijata Radio Beograda i osnivanja ansambala u njegovim okvirima, kao i formiranje Muzičke produkcije.

Javni servis je definisan kao „neprofitna, nezavisna radio-televizijska organizacija, osnovana u ime opšte javnosti i finansirana iz javnih prihoda, koja raznovrsnim, uravnoteženim, visokokvalitetnim programima zadovoljava potrebe najvećeg mogućeg broja građana, odnosno najšire javnosti, nepristrasno i bez diskriminacije“.¹⁸ Njegovo delovanje regulisano je zakonskim normativima prema kojima su nosioci radio-difuznog sistema u obavezi da obezbeđuju programsku raznovrsnost zasnovanu na informativnim, obrazovnim, kulturnim i zabavnim sadržajima.¹⁹ U teorijama informacije javni servis je tretiran kao komunikaciono sredstvo koje omogućava razmenu informacija, ideja, mišljenja i stavova,²⁰ kroz koje se izražavaju kulturni identitet, kako naroda, tako i nacionalnih manjina i etničkih grupa.²¹ Zato se kao jedna od njegovih osnovnih funkcija navodi promocija nacionalne kulture.

Termin **program** označava „osnovni proizvod radio-difuzije koji se emituje u etar“.²² Njegovi sadržaji su od opšteg interesa i dele se na informativni, kulturni, umetnički, obrazovni, verski, naučni, dečji, zabavni, sportski i druge, kojima se obezbeđuje zadovoljavanje komunikacionih potreba građana.²³ Programi koji se proizvode i emituju u okviru javnog servisa treba da obezbede raznovrsnost i izbalansiranost sadržaja kojima se „podržavaju demokratske vrednosti savremenog društva, a naročito poštovanje ljudskih prava i kulturnog, nacionalnog, etničkog i političkog pluralizma ideja i mišljenja“.²⁴ U kontekstu teme, termin program determinisan je kao komunikacioni kanal, koji omogućava plasiranje sadržaja koje proizvodi Muzička produkcija, te omogućava ostvarivanje kontakta između muzike, kao pripremljenog i produciranog sadržaja, sa publikom.

¹⁸ Rade Veljanovski, op. cit, 28.

¹⁹ *Zakon o radio-difuziji*, član 78, 2002, 39. <http://www.kultura.gov.rs/docs/dokumenti/propisi-iz-oblasti-medija/zakon-o-radiodifuziji.pdf>

²⁰ Rade Veljanovski, op. cit, 14.

²¹ *Zakon o radio-difuziji*, član 78, 2002, 39. <http://www.kultura.gov.rs/docs/dokumenti/propisi-iz-oblasti-medija/zakon-o-radiodifuziji.pdf>

²² Nikola Maričić, *Profili radija*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 1994, 59.

²³ *Statut RDU RTS*, član 2, 2006, 2.

<http://www.rts.rs/upload/storyBoxFileData/2014/12/03/5652727/Statut%20RDU%20RTS.pdf>

²⁴ *Statut RDU RTS*, član 2, 2006, 2.

<http://www.rts.rs/upload/storyBoxFileData/2014/12/03/5652727/Statut%20RDU%20RTS.pdf>

Termin **kultura** vezan je za različite teorijske rasprave, a u kontekstu ovog rada baziran je na sociološkim teorijskim postavkama, koji je sagledavaju kao skup elemenata koji uključuju religiju, etnicitet, moralne vrednosti, običaje, načine života i slično,²⁵ a samim tim otvara mogućnost da se o njoj govori kao o nečemu što je samo po sebi specifično i tretira se kao specifikum jedne nacije. Prihvatajući stanovište Brajana Feja (Brian Fay) koji ukazuje da je kultura zasnovana na različitim karakteristikama,²⁶ za potrebe ovog rada sagledavana je kao specifikum jedne nacije i tretirana u kontekstu pluralističkih stavova Džona Greja (John Grey) koji je zagovarao prihvatanje maksimalnog multikulturalizma, kao vida traganja za mogućim odnosima saživota različitih kultura u okviru šire globalne zajednice.²⁷ Pomenuti stav je funkcionalan obzirom da tema rada obuhvata i analizu društveno-socijalnih zbivanja i njihovu refleksiju na državni radio, odnosno javni servis, u periodu postojanja Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije i Republike Srbije, čije je državno uređenje zasnovano na multinacionalnom, a time i multikulturalnom, konceptu. Zato je Grejev stav, kao početni, najprihvatljiviji kao uporište na osnovu koga se razmatra sama sintagma „nacionalna kultura“, koja je veoma diskutabilna u smislu sagledavanja subjekata koji su u okviru nje implementirani. U kontekstu pomenutog postavlja se pitanje u kojoj meri muzika može da bude nosilac tih specifičnosti kulture i u kojoj meri je u interakciji sa socijalno-političkim i ekonomskim tendencijama u društvu.²⁸

Pojam **nacija** označava zajednicu ljudi istog porekla, koji su zajedno proživeli politički i kulturni razvoj i koji su prožeti svešću o uzajamnoj pripadnosti i celovitosti u odnosu na drugu naciju. U radu je nacija sagledana u odnosu na kulturni identitet u čemu su polazište bili stavovi Hjuja Sitona Votsona (Hugh Seton-Watson) koji ga posmatra iz ugla prepoznatljivog kolektivnog identiteta,²⁹ koji je ekspanziju dobio tokom 19. veka, pojavom nacionalno-romantičarskih pokreta, koje je Erik Hobsbaum (Eric Hobsbaum)³⁰ definisao kao osnovu za razvoj i napredak nacija.

U političkim teorijama termin nacionalno je neraskidivo vezan sa „nacionalizmom“ koji po Hansu Ulrihu Veleru (Hans Ulrich Weler) označava sistem ideja, doktrina, slika sveta

²⁵ Iz knjige Brian Fay, *Contemporary Philosophy of Social Science*, Blackwell Publisher, Oxford, 1966, 50-71; Preveo Slobodan Divjak. U: Slobodan Divjak, *Nacija, kultura i građanstvo*, Javno preduzeće Službeni list SRJ, Beograd, 2002, 71.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid, 14.

²⁸ Ljubomir Maširević, „Mediji i i postmoderna stvarnost“, *Sociologija*, Vol. LII, 2010, br. 2, 128.

²⁹ Prema: Jovo Bakić, „Teorijsko-istraživački pristupi etničkoj vezanosti (*ethnicity*), nacionalizmu i naciji“, u: *Sociologija*, vol. XLVIII, br. 3, Beograd, Sociološko udruženje Srbije i Crne Gore i Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu 2006, 234.

³⁰ Erik Hobsbaum, *Nacije i nacionalizam od 1780 - program, mit, stvarnost*, Novi Liber, Zagreb, 1990, 28.

koja služi stvaranju, mobilizaciji i integraciji veće solidarne jedinice (zване nacija) i legitimaciji novovremene političke vladavine.³¹ Ovu interakciju Benedikt Anderson (Benedict Andersson) sagledava kao politički odnos, koji se može tumačiti u odnosu na sociološku i kulturološku određenost same nacije. Iako, u suštini, predstavlja izrazito politički termin, novija kulturno-istorijska škola ga tretira kao odrednicu koja treba da označi konstruktivni karakter nacije i sagledava kao ostvareni fleksibilni produkt moderne istorije.³² Kod ovakve interpretacije „pronalaženje tradicije“ je odigralo važnu ulogu u ostvarivanju njenog kontinuiteta, te je moguće pratiti i različite faze u razvoju nacionalizma i stvaranju nacije. U funkciji teme jesu teorije koje kulturu definišu kao nacionalnu karakteristiku. U tom smislu polazište su bili kritički osvrti na razvoj samoga društva Miroslava Hroha (Miroslav Hroch), koji je izdvajanje nacionalnog jezika, nacionalne umetnosti i nacionalne prošlosti označio kao prvu fazu u stvaranju nacionalizma. Na njih je ukazao kao na značajne komponente političkih pokreta koji su imali intenciju da mobilišu i velike masovne pokrete.³³ Time je pažnju skrenuo na međuzavisnost razvoja društva i kulture, pre svega umetnosti, čiji je segment - muzika - i predmet ovog rada. Državu koja je zasnovana na nacionalnoj kulturi, Ernest Gelner (Ernest Gelner) naziva nacionalnom državom koja je, po njegovom mišljenju, bila neophodan preduslov za funkcionisanje društva koje deluje u okviru modernih nacionalnih država. Prihvatanje Gelnerovih stavova podrazumeva zastupanje teze da je nacionalizam zapravo tvorac nacionalnog identiteta, a „nije buđenje nacija u kojem one dospevaju do samosvesti; nacionalizam izmišlja nacije tamo gde one ne postoje - ali mu kao oslonac zbilja trebaju neke već postojeće diferencirajuće naznake, čak i ako su one, kako smo ukazali, čisto negativne...“.³⁴ Međutim, u skladu sa predmetom ovog rada, Gelnerovo shvatanje je veoma diskutabilno i ne može se prihvatiti kao adekvatna smernica u posmatranju istorijskih tokova u kojima treba da definišemo šta je to nacionalna kultura i koji su to parametri koji usmeravaju našu pažnju u traganju za njom. Razloge za to pronalazimo u činjenici da njegovo viđenje stoji u retrogradnom odnosu sa onim što se u realnom, istorijskom, vremenu dešavalo u svakodnevnom životu u kome je čovek nosilac svakog pokreta, pa i istorijskog i kulturološkog.

Sam pojam nacije je, takođe, veoma širok. Karl V. Dojč (Karl W. Deutsch) naciju percipira kao „politički instrument društva“,³⁵ čime implicira da je uloga solidarne zajednice

³¹ Hans Ulrich Veler, *Nacionalizam, Istorija-forme-posledice*, „Svetovi“, Novi Sad, 2002, 15.

³² Ibid, 45.

³³ Ibid, 51.

³⁴ Gelner (1964, 168). Uporedi sa: Antoni D. Smit, *Nacionalni identitet, XX vek*, Beograd, 1998, 115.

³⁵ Karl W. Deutsch, *Nationalism and Its Alternatives*, New York, Basic Books, 1969, 69.

ovakvog tipa jedan od pokretačkih modela različitih socioloških promena koje mogu da utiču i na političku i na ekonomsku sliku same države. Za razliku od njega, stav Simona Vajla (Simone Weil) pozicionira naciju unutar geografskog prostora, tretirajući je kao „teritorijalni agregat“ jedne države.³⁶ Suprotno od njega misli Frederik Herc (Frederick Herz) koji polazi sa stanovišta da nacija produkuje državu,³⁷ čime određuje da država ne postoji bez nacije.

Nacionalna kultura je kompleksna sintagma koja je neodvojivo povezana sa definisanjem termina „nacionalno“. Polazište za njeno određivanje bila nam je sociološka teorija Etjena Balibara (Etienne Balibar) koji nacionalnu kulturu označava kao najopštiji element u kojem se identifikuje identitet i ukazuje na potrebu da se ona definiše i „kulturološki“.³⁸ Prema njegovoj teoriji kulturni identitet predstavlja posebnost različitih „grupa“ ili „nacija“, koja onemogućava globalno uniformno mišljenje i nameće multikulturalizam kao model kulturoloških sagledavanja. Istovremeno ovakav pristup podstiče istraživanje u pravcu sagledavanja mogućih modusa saživota različitih kultura u okviru šire globalne zajednice,³⁹ te insistira da se ljudi vežu za vlastitu kulturu, stupaju u interakciju sa drugim kulturama i da se do određene mere heterogenizuju, ne gubeći osobeni karakter.⁴⁰ Pomenuti kulturni pluralizam otvara prostor da se iz drugih kultura asimiliraju one komponente koje imaju mogući saživot sa primarnom kulturom, koje Vil Kimlicka (Will Kymlicka) naziva „proširivanje individualne slobode“.⁴¹ Na osnovu pomenutog, a u kontekstu ovog rada sintagma „nacionalna kultura“ se koristi dvojako: kao odrednica kojom se definiše multikulturalni koncept u okviru jedne zajednice, i kao odrednica koja određuje kulturu jedne nacije.⁴² U tom kontekstu interesantno je sagledati u kojoj meri je ideja „jugoslovenstva“ u umetnosti, a time i u muzici, bila reprezent nacionalne kulture i u kojoj meri je potreba za aktuelizacijom savremenog domaćeg zvuka bila svestan iskorak ka ispoljavanju nacionalnih idioma. Ova problematika analitički je sagledana kroz istraživanje u ovom radu, a teorijski

³⁶ Simone Weil, *The Need for Roots*, London, Routledge & Kegan Paul, 1952, 95.

³⁷ Frederick Hertz, *Nationality in History and Politics*, London, Routledge & Kegan Paul, 1944, 7.

³⁸ Etjen Balibar, „Kultura i identitet“ (Culture and Identity (Working Notes), iz zbornika: *The identity in Question (Pitanje identiteta)*, Routledge, New York i London, 1995. U: Slobodan Divjak, op. cit, 50.

³⁹ Ibid, 16.

⁴⁰ Ibid, 22.

⁴¹ Will Kimlicka, *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*, Clarendon Press, Oxford, 1995, 269.

⁴² Ovakav pristup opravdan je činjenicom da su u istraživanje uključena tri različita perioda delovanja Muzičke produkcije, u okviru kojih je došlo do modifikovanja državnog sistema. Prva dva perioda obuhvataju vreme Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, a treći Republike Srbije (prim. A.P).

razmatrana iz istorijskog konteksta koji ju je aktuelizovao još tridesetih godina 20. veka, kroz polemičku raspravu dvojice kompozitora, Milenka Živkovića i Vojislava Vučkovića.⁴³

Definisanje kulture i nacionalne kulture inicira i pitanje tumačenja termina **identitet**. U sociološkim teorijama pomenuti termini su najčešće predstavljeni kao ekvivalenti, i kao takvi su prihvaćeni i u ovom radu. Daglas Kelner (Douglas Kellner) ga prepoznaje kao svojstvo fleksibilnog modernog sveta⁴⁴ i ukazuje da je definisanje identiteta konceptualno višedimenzionalno. Ukoliko ga sagledavamo u okvirima jedne autohtone nacije neophodno je da ga prepoznamo kao nacionalni identitet. Međutim, u kontekstu teme čiji je diskurs usmeren u pravcu sagledavanja multikulturalnog koncepta, pitanje nacionalnog identiteta mora se tumačiti kroz konstruktivne stavove Antoni D. Smita (Anthony D. Smith), koji nacionalni identitet posmatra kao kolektivnu kulturnu pojavu i definiše ga kroz njegova bitna obeležja, kao što su istorijska teritorija, odnosno domovina, zajednički mitovi i istorijska sećanja, zajednička masovna kultura, javna kultura, zajednička zakonska prava i dužnosti svih pripadnika nacije i zajednička ekonomija.⁴⁵ Ova definicija, otkriva složenu prirodu nacionalnog identiteta, jer se nacija oslanja na elemente drugih vrsta kolektivnih identiteta, čime se objašnjavaju i mogućnosti kombinovanja nacionalnih identiteta sa drugim tipovima identiteta - klasni, verski ili etnički, što zajedno vodi ka formiranju mišljenja o kulturnom identitetu i doprinosi dodatnom definisanju sintagme „nacionalna kultura“.

Muzika čini integralni deo procesa izgradnje kulturnih identiteta, kako na individualnom tako i na kolektivnom nivou. U njenom sagledavanju polazište u radu bio je odnos muzike i nacionalne kulture kojim se bave filozofske, muzikološke i sociološke teorije, posebno one čija su oblast interesovanja tzv. „moderna društva“, koje Žan Kombarije (Jean Combarieu) vidi kao produkt različitih društvenih promena.⁴⁶ U tom procesu posebno je bila značajna pojava nacionalizma koji je prema mišljenju Leonarda Mejera (Leonard B. Meyer) politički pravac koji je fokusiran na naciju i koji je bio podstrek ka okretanju nacionalnoj tradiciji uopšte, a time i muzici. Pomenuto je otvorilo i pitanje da li muzika može da bude nosilac kulture? Na ovo razmišljanje naveo je stav Alana Merijema (Alan Merriam) koji je zaključio da je muziku jedino i moguće sagledavati u kontekstu društva i njegove kulture.⁴⁷ Diskurs posmatranja usmerile su i teorije Patrika Viliijamsa (Patrick Williams), koji je kulturu

⁴³ Pomenuta polemička rasprava vodila se na stranicama časopisa *Zvuk*, 1934. godine. Aleksandra Paladin, *Kompozitor Milenko Živković – kompozitor, muzički pisac i kritičar – kristalizacija vremena*, magistarski rad, rukopis, 2006, 344-351.

⁴⁴ Daglas Kelner, *Medijska kultura*, Clio, Beograd, 2004, 81.

⁴⁵ Antoni D. Smit, op. cit, 20.

⁴⁶ Jean Combarieu, *Historie de la musique*, 3 Vols, Paris, 1913, u: Miloš Ilić, *Sociologija kulture i umetnosti*, Institut društvenih nauka, Beograd 1966, 47.

⁴⁷ Alan P. Merriam, *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964, 27.

sagledavao u interakciji sa drugim subkulturama,⁴⁸ što je impliciralo potrebu da se muzika sagleda i definiše kao imanentna osobenost nacionalne kulture.

1.4.2. Polazne hipoteze

Osnovna hipoteza ovog istraživanja je da muzika koja je producirana u okvirima Muzičke produkcije RTS i koja se plasira kroz programe javnog servisa jeste jedan od najznačajnijih programskih eksponenata nacionalne kulture. Pomenuto implicira da je diskurs repertoarske politike sopstvene muzičke produkcije usmeren ka ostvarivanju jedne od osnovnih karakteristika javnih radiodifuznih servisa - brige za nacionalni identitet i kulturu, odnosno da je značajno usmeren ka delima nacionalnog repertoara. Ansambli Produkcije se pozicioniraju kao strateški značajni u cilju promocije i javne prezentacije nacionalnog kulturnog nasleđa. To je strateški značajno i u kontekstu iskorišćavanja uticaja medija u cilju edukacije i formiranja kulturnih navika koje na specifičan način modeluju i publiku javnog servisa.

Prenošenje kulturne baštine sa generacije na generaciju predstavlja jednu od tri društvene funkcije medija uopšte, na koje ukazuje i Harold Lasvel (Harold Lasswell),⁴⁹ nazivajući ovaj proces „transmisijom kulturnog nasleđa”.⁵⁰ Ova sintagma ne odnosi se samo na prenošenje konkretnih informacija, već ima dublju konotaciju i označava i čuvanje informacija koje svedoče o jednom društvu, a time i o njegovoj kulturi. Proces transmisije ima uticaj i na formiranje ukupne medijske politike koja se zasniva na osmišljenim aktivnostima u pravcu definisanja plana kratkoročnih i dugoročnih akcija koje imaju tendenciju razvoja i kulture i umetnosti.⁵¹ U tom kontekstu se javni servis može tretirati kao svojevrsni kulturni artefakt, odnosno „proizvođač kulturnih dešavanja i promena”.⁵² On je u kulturni život involviran kao izveštač o „celini zbivanja u kulturi, potom time što vrednuje ideje, dela i kulturna ostvarenja i tako što i sam organizuje kulturni život, što „pravi” događaje...”⁵³ Domaća teorijska misao javni servis prepoznaje kao značajnu istraživačku temu „procenjenu

⁴⁸ Patrick J. Williams, *Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music and the Internet*. In: *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 35, N° 2, Sage Publications, 2006, 174.

⁴⁹ Prema: Miroљub Radojković, Branimir Stojković, *Informaciono komunikacioni sistemi*, Clio, Beograd, 2009, 182.

⁵⁰ Ibid, 184.

⁵¹ Vesna Đukić, „Uvodne napomene priređivača: razvoj kulturne politike“, *Kultura*, 15, http://zaprokul.org.rs/pretraga/130_1.pdf.

⁵² Irina Milutinović, „Uloga radiodifuzne regulative u oblikovanju novije istorije srpske kulture (1944–1990)”, *Megatrend revija*, Vol. 11, No 1, Beograd, 2014, 102.

⁵³ Milivoje Pavlović, „Zvučna slika stoleća koje dolazi“, u: *Dežurno uho epohe*, Radio-televizija Srbije, 2000, 9.

kriterijumima relevantnosti za nacionalnu kulturu”.⁵⁴ Prepušta mu odgovornost za približavanje kulture pojedincu, porodici i socijalnoj grupi putem popularizacije i negovanja određenih formi i standarda.⁵⁵ Na taj način uspostavlja se tzv. kulturni kontakt koji, kako primećuju Miroljub Radojković i Branimir Stojković, može biti „kratkotrajan i dugotrajan, a po intenzitetu površan ili dubinski”.⁵⁶ Kombinacijom se dobijaju modeli koji imaju različite posledice na korisnike kulturnih sadržaja: kratkotrajni i površinski kontakt gotovo da nema efekta, dok dugotrajan i dubinski može da ostavi značajan trag na percepciju same umetnosti.

U funkciji percipiranja nacionalne kulture kao medijskog sadržaja od velikog značaja je i medijska pismenost auditorijuma, na koju Džejms Poter (James Potter) ukazuje kao na „sposobnost razumevanja, kritičkog i analitičkog usvajanja medijskih sadržaja”.⁵⁷ Obzirom da je u pitanju kompleksan fenomen, on istovremeno determiniše javni servis kao posrednika pri usvajanju kulturnih, ali i drugih sadržaja koji značajno oblikuju samu kulturu. U tom kontekstu medijska pismenost je izuzetno značajna u prepoznavanju komercijalizacije kulture koja može da ima svoje pozitivne i negativne strane. Ukoliko je reč o tzv. upotrebi prepoznatljivih kulturnih sadržaja koncept komercijalizacije je profesionalno, ali i estetski prihvatljiv. Međutim, ako je kultura devalvirana instrumentima masovnog društva („kreiranje proizvoda sa najmanjim zajedničkim imeniteljem koji neće odbijati široku publiku i koji će privući maksimalan broj potrošača”)⁵⁸ efekat komercijalizacije ulazi u sopstvenu suprotnost. Pomenuto potvrđuje, kako primećuje Dragan Koković, da kada je kultura u pitanju ne postoji jasan stav kako ona treba da izgleda „jer se ona interpretira kao skup potrošačkih vrednosti”,⁵⁹ a ne kao sistem vrednosti koji nešto daje. Da bi bila interpretirana na ovakav način neophodno je da se imanentno deluje i na formiranje medijske kulture, čija je primarna uloga davanje legitimiteta kulturnim vrednostima⁶⁰ i Daglas Kelner je tumači kao „dominantnu silu u oblasti kulture, socijalizacije, politike i društvenog života”.⁶¹ Pomenuti stavovi stoje u korelaciji sa definisanim funkcijama javnog servisa koje ga usmeravaju u pravcu prezentacije i promocije kulture, kao i stimulisanja njenih estetskih vrednosti.

U cilju elaboracije i dokazivanja osnovne hipoteze formulisane su i pomoćne hipoteze od kojih ističemo:

⁵⁴Irina Milutinović, op. cit, 103.

⁵⁵Mira Kun, „Sredstva masovnih komunikacija i njihova uloga u kulturi“, u: *RTV - Teorija i praksa*, 14, proleće, 1979, 207.

⁵⁶Prema: Miroljub Radojković, Branimir Stojković, op. cit, 12.

⁵⁷Džejms Poter, *Medijska pismenost*, Clio, Beograd, 2012, 12.

⁵⁸Daglas Kelner, op. cit, 27.

⁵⁹Dragan Koković, „Kultura u krizi i kriza kulture: slučaj Srbije“, *Kultura*, br. 140, Beograd, 2013, 295.

⁶⁰Daglas Kelner, op. cit, 95.

⁶¹Ibid, 27.

Pomoćna hipoteza 1: Delovanje javnog servisa i Muzičke produkcije predstavlja paradigmu društveno-političkih, socijalnih i ekonomskih procesa koji modeluju samo društvo. Odnos javnog servisa i Produkcije uslovljen je inovacijama koje su involvirane u različite segmente društva i kroz njega se može pratiti i odnos prema nacionalnoj kulturi.

Odnos kulture i društva je kompleksan, na šta ukazuju različita tumačenja, grupisana u tri modela. Prvom pripadaju teoretičari koji kulturu doživljavaju kao autohtonu pojavu na koju društvo nema uticaja. Neophodno je podsetiti na istraživanje Leslija Vajta (Leslie White) koji je zastupao evolucionistički pristup prema kome je kultura fenomen sam za sebe i ima visok stepen autonomije u odnosu na društvo. Drugi model srećemo u radovima teoretičara koji dokazuju da je kultura deo društva i da je neraskidivo povezana sa pojedincem. U tom kontekstu izdvaja se stav Ralfa Lintona (Ralph Linton) koji definiše čitav kompleks različitih elemenata (ideje, navike, učenja, itd.), koji čine kulturu određene zajednice, i predstavljaju njihovu kolektivnu svest. Treći model je pragmatičan. Upućuje na proučavanje postojećih teorija kulture i društva.⁶²

U skladu sa postavljenom hipotezom funkcionalna su sva tri modela, jer daju mogućnost tumačenja različitih konteksta nacionalne kulture. Prvi model je funkcionalan u odnosu na samu umetnost koja u kreativnom procesu nastaje kao imanentna potreba umetnika da se izrazi kroz umetničko delo. U tom kontekstu spoljni uticaji su irelevantni. Drugi model predstavlja interakciju kulture i njenog okruženja, kroz iskustva i prostor u okviru koga se i manifestuje njena pojavnost. Treći model ima naučni diskurs i podrazumeva intelektualno sublimiranje različitih stavova u kontekstu aktuelizovanja određenih pitanja u vezi sa temom.

Međutim, samo pitanje kulture, a time i nacionalne kulture, i njeno javno plasiranje bez obzira na model sagledavanja je složeno i podrazumeva redefiniciju kulturnih identiteta, ekspanziju multikulturalnosti i interkulturalizma, kao i dehijerarhizaciju kultura i afirmaciju vrednosti pojedinačnih nacionalnih, etničkih i drugih kultura.⁶³ Istovremeno ono ukazuje i na zavisnost proizvodnje muzike od ekonomske proizvodnje upošte. „Nije značajno samo da društvo izdvaja za kulturu, važniji je problem društvenog sistema kako da usvoji rezultate kulture”,⁶⁴ primećuje Koković, čime pokreće i pitanje posledica na svest i mentalitet ljudi u društvima koja nemaju definisan stav o mogućnostima percepcije kulturnih sadržaja. Time se i sama kultura dovodi u kontekst modernizacije koja se može prepoznati u različitim

⁶² Prema: Zoran Avramović, *Kultura*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2006, 9.

⁶³ Cvetičanin, B, Švob-Đokić, N. i Jelić, J., „Kultura i novi međunarodni ekonomski poredak“, Beograd: Jugoslovenska komisija za saradnju sa Uneskom. Prema: Dragan Koković, „Kultura u krizi i kriza kulture: slučaj Srbije“, *Kultura*, br. 140, Beograd, 2013, 296-297.

⁶⁴ Ibid, 296.

kategorijama društva. Kroz ovaj proces mogu se pratiti promene tradicionalnih regulativa u odnosu na imperitive savremenog razvoja.

Pomoćna hipoteza 2: Muzika kao umetnički i produkcijski sadržaj pa i sredstvo komunikacije. Nosilac je specifičnosti kulture svake nacije i preuzima realizaciju različitih funkcija kulture, a mediji, posebno javni servis, imaju značajnu ulogu u njenom afirmisanju, čime imanentno deluju i na planu prezentacije nacionalne kulture.

Komunikacija je jedna od najznačajnijih funkcija kulture. To je razlog zbog koga se ona u teorijama često definiše predmetom kulture, a novija razmatranja tumače je kao „način na koji se kultura širi i postaje stalna i delotvorna”.⁶⁵ U kontekstu hipoteze, muziku možemo sagledati kao tip neverbalne komunikacije. Obzirom da je pozicionirana kao nosilac specifičnosti kulture svake nacije i preuzima različite funkcije kulture, značajno je posmatranje uloge interakcije njenih informacija kroz normative komuniciranja. Pomenuto se odnosi na sredstva kojima se muzika izražava. U domenu same muzičke umetnosti sredstva izražavanja jesu stil, kompoziciono-tehnička svojstva, žanr, orkestracija, tempo, metar, itd, dok sociološke rasprave muziku percipiraju kao sredstvo za konkretizaciju i materijalizaciju vrednosti, za masovno komuniciranje pa čak i za vođenje politike,⁶⁶ čime se implicira njeno sociološko i političko svojstvo. Muzika istovremeno predstavlja svojevrsnu sliku kreativnih osobnosti nacije, koje se formiraju pod uticajima različitih faktora, i oslobađaju kreativni potencijal ljudi.⁶⁷ Na taj način muzika se percipira kao spektar različitih osobnosti jednog društva, a izražena je komunikativnim sredstvima same umetnosti. Pomenuto implicira da muziku možemo tretirati kao specifičnu informaciju, koja ima značajno mesto u percepciji ukupnog programa, posebno ako je reč o kompleksnom medijskom sistemu kakav je javni servis. Odluku da se pomoćna hipoteza zasniva na pomenutom stavu, potkrepio je i zaključak Rolenda Lorimera (Rouland Lorimer) koji konstatuje da su efekti medija uslovljeni socijalnim i kulturnim faktorima koji posreduju između auditorijuma i informacija,⁶⁸ što potvrđuje da muzika ima jednu od ključnih funkcija koje mediji ostvaruju.

1.5. METODOLOGIJA IZRADE RADA

U teorijskom istraživanju korišćeno je desk istraživanje iz više naučnih oblasti: teorije medija, teorija masovnih komunikacija, socijalnih teorija, menadžmenta medija,

⁶⁵ Dragan Koković, *Pukotine kulture*, Pometej, Novi Sad, 2005, 261, 268.

⁶⁶ Miroljub Radojković, Branimir Stojković, op. cit, 15.

⁶⁷ Prema: Dragan Koković, *Pukotine kulture*, op. cit, 307.

⁶⁸ Prema: Rade Veljanovski, op. cit, 40.

menadžmenta kulture, teorije identiteta. Ono je sprovedeno kroz interdisciplinarni koncept koji je objedinio pomenute naučne oblasti.

Istraživanje koje je sprovedeno u cilju prikupljanja i obrade građe za izradu rada zasnovano je na opštoj dijalektičkoj metodi, opštim naučnim metodama i metodama sticanja znanja: indukciji, dedukciji, analizi, sintezi, specijalizaciji, generalizaciji, apstrakciji i genetičkoj metodi.

Istraživanje je koristilo metodologiju više naučnih disciplina i tehnika. Složenost problematike koja je proistekla iz teme uslovlila je i adekvatan metodološki pristup, počev od osmišljavanja istraživanja, njegovog koncepta i realizacije, preko prikupljanja podataka i njihove verifikacije, do sistematizacije i prezentovanja istraživačkih rezultata. Metode i tehnike korišćene su pojedinačno ili kombinovano.

U okviru istraživanja sprovedene su dve analize koje se međusobno dopunjuju. Prvom analizom izmereno je ukupno vreme emitovanja muzike na svim programima Radio Beograda (Prvi, Drugi, Treći program, Beograd 202 i muzički program Stereorama), da bi se potom specifikovao odnos muzike koja pripada nacionalnoj kulturi i ostalih muzičkih sadržaja. Rezultati su, istovremeno, pokazali i koliki je ukupan doprinos muzike sopstvene produkcije u modelovanju muzičkog programa Radija. Druga analiza imala je za cilj da utvrdi koliki je ukupan kvantitet muzike koja je od strane ansambala Muzičke produkcije uopšte snimljena i arhivirana. Uz pomoć analize utvrđen je odnos ukupnog vremena snimljene muzike koja ima kapacitete snaženja nacionalnog identiteta u odnosu na ostale muzičke sadržaje. Na osnovu dobijenih rezultata, utvrđen je procenat muzike sopstvene produkcije u programima Radio Beograda u odnosu na kvantitet ukupno snimljene muzike. Na osnovu dobijenih rezultata izvedeni su zaključci koji potvrđuju da delovanje ansambala Muzičke produkcije RTB, odnosno RTS, značajno modeluje muzički program Radio Beograda i da ima značajnu, a možda i primarnu ulogu u afirmaciji nacionalne kulture.

U procesu prikupljanja relevantnih podataka korišćene su empirijske metode istraživanja:

- proučavanje primarne građe iz referentnih oblasti
- naučno istraživanje
- metod posmatranja
- empirijsko istraživanje
- metod intervjua.

Empirijsko istraživanje je bilo sprovedeno u tri faze.

U prvoj fazi su sistematizovani podaci o ukupnom vremenu emitovanja muzike na programima Radio Beograda, kao i informacije o ukupnom kvantitetu snimljene muzike koju su snimili ansambli Muzičke produkcije RTB, odnosno RTS. Na osnovu ovih podataka vršena je analiza zasnovana na statističkim metodama, a korišćen je sistematski tip uzorka. Na osnovu prikupljenih podataka definisani su periodi-uzorci na kojima se bazirala analiza. Za potrebe istraživanja utvrđene su dve periodizacije, koje su analitički posmatrane. Prvom su obuhvaćena tri istorijska perioda u delovanju Radio Beograda: period od 1965-1968. godine, zatim od 1985-1988, i period od 2005-2008. godine. Odabrani su na osnovu istraživačkih saznanja da su se u okviru njih dešavale značajne promene u koncepciji programa Radio Beograda, a okarakterisale su ih i različite društveno-političke konotacije koje su, takođe, posledično uticale i na program. Drugom periodizacijom obuhvaćene su koncertne sezone Muzičke produkcije RTB, odnosno RTS, sa idejom da se upotpune argumenti za dokazivanje hipoteze i izvođenje zaključaka. Periodi-uzorci obuhvataju 1965/1966, 1966/1967, 1967/1968, zatim 1985/1986, 1986/1987, 1987/1988, i 2005/2006, 2006/2007, 2007/2008. godinu.

U drugoj fazi istraživanja definisani su parametri analiza. Prva analiza je stavila fokus na pet parametara:

- ukupno vreme emitovanja muzičkih sadržaja programa u odnosu na govorne segmente,
- ukupno vreme emitovanja muzičkih emisija u odnosu na ostale emisije,
- ukupno vreme emitovanja muzike po žanrovima (zabavna, narodna i umetnička muzika),
- ukupno vreme emitovanja domaće u odnosu na inostranu produkciju,
- ukupno vreme emitovanja muzike sopstvene produkcije u odnosu na ostalu produkciju.

Druga analiza bazirana je na dva parametra:

- ukupno vremene snimljene muzike ansambala Muzičke produkcije po žanrovima (zabavna, narodna i umetnička muzika)
- i ukupno vreme snimljene muzike ansambala Muzičke produkcije domaćih i inostranih autora.

U trećoj fazi korišćen je **metod intervjua** sa nekadašnjim direktorima Muzičke produkcije, dirigentima koji su radili sa ansamblima, šefovima ansambala, kompozitorima, muzičkim urednicima Radio-televizije Beograd i Radio-televizije Srbije, koji su modelovali repertoarsku politiku Muzičke produkcije. Od specifičnog značaja bila su i moja lična iskustva stečena u dvadesetogodišnjem radu na mestu muzičkog urednika na Prvom programu Radio Beograda, kroz različite radijske projekte, kroz muzičke projekte realizovane za potrebe programa i u bliskoj saradnji u različitim muzičkim, organizacionim i produkcionim segmentima u delovanju Muzičke produkcije Radio-televizije Srbije.

U obradi podataka korišćene su: teorijsko-analitička metoda, statističke metode, analitičko-deskriptivna, komparativna metoda, metod korelacije, metod sinteze, istorijski metod, metod predikcije, metod modelovanja i metod projekcije.

Obrada podataka zasnovana je na **teorijsko-analitičkoj metodi** kojoj su bili podvrgnuti svi parametri istraživanja. U okviru nje su bile uključene i **statističke metode**, pomoću kojih su na egzaktn način određene pravilnosti i zakonitosti pojava koje su u kontekstu teme.

Sređivanje i prezentacija rezultata istraživanja obavljeno je korišćenjem **analitičko-deskriptivnog metoda**, koji je pomogao pri plasiranju referentnih zaključaka koji su se ticali kvalitativnih i kvantitativnih sadržaja.

Obzirom da je veliki deo rada posvećen obradi podataka iz prošlosti, korišćen je **istorijski metod**, u cilju sakupljanja celovite slike o delovanju Muzičke produkcije RTB, odnosno RTS, i njenih ansambala, u funkciji prezentacije i očuvanja nacionalne muzičke tradicije. Obzirom da je u pitanju bila velika materija koja predstavlja istorijski fond, ovaj metod se nametnuo kao neminovnost u sistematizovanju istorijske hronologije.

Istorijat delovanja ansambala je podeljen na tri razvojna perioda. Prvi, od 1929-1944. godine, obuhvata vreme od početka kontinuiranog emitovanja Radio Beograda do završetka Drugog svetskog rata. U okviru njega praćeno je formiranje programske koncepcije i definisanje programskih potreba, koje su, između ostalog, inicirale i osnivanje ansambala. To je vreme u kome je Radio Beograd delovao kao državni medij Kraljevine Srba Hrvata i Slovenaca, odnosno Kraljevine Jugoslavije. Drugi period obuhvatio je okvire od završetka Drugog svetskog rata, 1944. godine do 1990, kada započinje nova etapa u političkom i društvenom životu zemlje. Ovo doba bilo je izuzetno afirmativno za razvoj radija, u kome se Muzička produkcija institucionalizovala kao produkcionim segment državne radio stanice, a njeno delovanje se na poseban način involviralo u program Radija. To je period Socijalističke

Federativne Republike Jugoslavije.⁶⁹ Treći period, od 1990-2014. godine, jeste vreme koje je okarakterisala potreba za radikalnijom komercijalizacijom Radija, koja je u tom pravcu usmerila delatnost i delovanje i ansambala Produkcije. Ovaj period započinje raspadom SFR Jugoslavije, koji je inicirao značajnu transformaciju države, koju od 2006. čini Srbija sa pokrajinama, i nosi naziv Republika Srbija.⁷⁰ U okviru navedene periodizacije, kroz formalne promene koncepcije država u okviru kojih deluje Radio Beograd, sagledana je i transformacija značenja sintagme „nacionalna kultura”.

Na osnovu **komparativne metode** detektovane su sličnosti i razlike u delovanju različitih ansambala Muzičke produkcije, koje su uslovljene muzičkom i žanrovskom raznolikošću. One su sagledane kroz ukupno vreme snimljenih dela nacionalne kulture u odnosu na ostalu arhiviranu muziku. Doneseni zaključci su zasnovani na statističkoj analizi, a ukazuju i na ukupno vreme prisutnosti muzike sopstvene produkcije u okviru programa Radio Beograda. Zaključci su izvedeni i na **metodi korelacije** koja je pratila statističke pojave koje uporedo rastu (pozitivna korelacija), kao i one kod kojih jedna upoređivana statistička veličina raste, druga pada (negativna korelacija). Za predstavljanje podataka korišćene su statističke tabele.

Takođe korišćen je i **metod sinteze** koji je bio neophodan kako bi se objedinili rezultati do kojih se došlo tokom istraživanja.

Zaključci izvedeni iz istorijskih sagledavanja bili su polazište za **metod predikcije** koji je implicirao percepciju mogućih postupaka i preduzimanja različitih preventivnih aktivnosti u cilju definisanja pouzdanih pretpostavki koje se odnose na budućnost. U tom smislu izuzetno je bio konstruktivan i **metod modelovanja** koji je predstavljao nadgradnju dobijenih zaključaka istraživanja, a na osnovu njega sam ponudila model funkcionalnijeg odnosa radijskih programa javnog servisa kao komunikacionih kanala putem kojih se vrši diseminacija proizvoda Muzičke produkcije. On je bio i jedan od polaznih inputa za **metod projekcije** kojim su definisane perspektive razvoja Muzičke produkcije u okviru javnog servisa.

⁶⁹ SFR Jugoslaviju su činile republike Srbija, Hrvatska, Slovenija, Bosna i Hercegovina, Makedonija i Crna Gora, i pokrajine Vojvodina i Kosovo i Metohija. *Enciklopedija Jugoslavije*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, VI, 1971, 510.

⁷⁰ Dana 8. novembra 2006. godine proglašen je u Narodnoj skupštini Republike Srbije, *Ustav Republike Srbije*. <http://www.ustavni.sud.rs/page/view/sr-Latn-CS/70-100028/ustav-republike-srbije>

2. MUZIKA KAO FAKTOR KONSTITUISANJA I MODELOVANJA NACIONALNE KULTURE

Muzička produkcija kao proizvodni i organizacioni segment javnog servisa predstavlja jedno od njegovih glavnih programskih uporišta. Svojim delovanjem i delatnošću snažno je uključena u modelovanje radio i televizijskog programa medija sa funkcijom javnog servisa i značajno utiče na formiranje njegovog kulturnog prosedea. Pozicionira se i kao moderator specifičnog identiteta javnog servisa, naročito u domenu prezentacije, afirmacije i arhiviranja dela nacionalne kulture koja pripadaju oblasti muzičke umetnosti. Obzirom da pripada javnom servisu koji treba da proizvodi programe najvišeg kvaliteta,⁷¹ u teorijskom smislu rad polazi od različitih oblasti, kao što su teorije nacionalizma i identiteta, sociologija, semantika, kultura, muzikologija etnomuzikologija, komunikacije i mediji.

2.1. KULTURA I KULTURNI IDENTITET

U kontekstu sagledavanja uloge javnog servisa u očuvanju nacionalne kulture značajno je ukazati na različita tumačenja samog termina „kultura” iz ugla teorijskih polazišta sociologije. U najširem smislu kulturu tretiramo kao „ukupnost svega što je stvoreno ili prilagođeno svesnom ili nesvesnom aktivnošću društva”,⁷² što obuhvata materijalna i duhovna dobra i njihovo modifikovanje, nadgrađivanje, usvajanje i čuvanje kroz istoriju, koje je, kako primećuje Koković u korelaciji sa „strukturom društva posredstvom društvenih pravila kojima je regulisano ponašanje njegovih pripadnika”.⁷³ Kultura je složena društvena pojava, koju Miloš Ilić posmatra kao „dinamičku sociološku kategoriju”.⁷⁴ Njen diskurs obuhvata kako kulturne konstante, tako i kulturne procese koji su neodvojivi od promena koje se dešavaju u društvu. Pomenuto implicira da implementiranje elemenata postojećih kulturnih modela i novih intencija koje dolaze sa sociološkim promenama dovodi do novih kulturnih kreacija koje Rože Bastid (Roger Bastide)⁷⁵ naziva reinterpretacija kulture. U sociološkoj literaturi ova pojava se još naziva reorijentacija, readaptacija, sinkretizacija, rekonstelacija, ali njena suština

⁷¹ Rade Veljanovski, op. cit, 11.

⁷² Sorokin ukazuje da se pomenuta definicija odnosi ne samo na društvo, već i na najmanje dva pojedinca. Uporediti sa: Pitirim Sorokin, *Društvena i kulturna dinamika*, Cid, Podgorica, 2002, 13.

⁷³ Dragan Koković, *Pukotine kulture*, op. cit, 36.

⁷⁴ Miloš Ilić, *Sociologija kulture i umetnosti*, Institut društvenih nauka, Beograd 1966, 28.

⁷⁵ Prema: Ibid, 31.

je ista – to je potreba da se postojeća kultura obogati novim kulturnim vrednostima; i obrnuto, to je potreba da se novoprimiteljna vrednost nadgradi sopstvenim vrednostima.⁷⁶

Sam termin „kultura” datira još iz antičkog doba, latinskog je korena i odnosi se na negovanje agrarnih kultura. Njegovi oblici *cultus* (u smislu gajenja, obrade polja) i *colere* (negovanje, gajenje, obrađivanje), vremenom su evoluirali i, kako primeđuje Sreten Petrović, dobili metaforički smisao koji ukazuje da se termin kultura preneo na „obrađivanje, kultivisanje duha”,⁷⁷ odnosno citirajući Cicerona⁷⁸ on je potencirao neophodnost kontinuiranog delovanja u pravcu obogaćivanja kulturne svesti svakog čoveka. Tokom srednjeg veka pojam se vezuje za religiozna značenja kulture kao „religijskog kulta”. Od 16. veka pojam kultura fiksira se za aktivnosti čoveka, a u 18. veku, Johan Herder (*Johann Gottfried Herder*) mu definiše isključivo socijalno i istorijsko određenje.⁷⁹ U tom kontekstu termin „kultura” sagledavamo kao kompleks činilaca koje je stvorio čovek, koje obuhvataju jezik, znanje, istoriju, verovanje, umetnost, religiju, mitologiju, običaje, moral, predmete, privredu, tehniku, kako zaključuje Zoran Avramović, „sveukupnost načina života određene zajednice”.⁸⁰ Na osnovu pomenutog može se konstatovati da kultura jeste pokretač celokupnog društvenog, političkog i materijalnog razvoja, što potvrdu ima u stavovima Franca Boasa (Franz Boas) koji ovakav koncept naziva „kulturni determinizam”.⁸¹ Iako pomenuti zaključak implicira da je u pitanju proces koji se spontano odvija, u praksi on je složen i, kako primeđuje Rasel Džekobi (Russel Jacoby), neodvojiv od ekonomske strukture društva, što znači da ga moramo posmatrati i u međuzavisnosti sa aktuelnim političkim tendencijama. Istovremeno on navodi na razmišljanje ko su nosioci kulture i kakav uticaj imaju na ovu društvenu sferu. Svakako da se u pronalaženju odgovora mora poći od pojedinca, kao nosioca individualnog obrasca kulture, i zajednice kojoj pripada, koja se u teorijama tretira kao tvorevina vrednosti i načina ponašanja koja ima značaj na pojedinca.⁸² Obzirom da se svaka zajednica razvija u odnosu na istorijske tekovine, ali kroz aktuelni trenutak, neophodno je da se definiše ko su nosioci kulture i da se utvrde kohezioni elementi koji omogućavaju da se

⁷⁶ Prema: Ibid.

⁷⁷ Sreten Petrović, *Kulturologija*, Čigoja, Beograd, 2005, 9.

⁷⁸ Ciceron, *Rasprave u Tuskulu*, druga knjiga, SKZ, Beograd, 58-59. Prema: Sreten Petrović, *Kulturologija*, Čigoja, Beograd, 2005, 9.

⁷⁹ Prema: Sreten Petrović, op. cit, 9.

⁸⁰ Zoran Avramović, op. cit, 11.

⁸¹ Sreten Petrović konstatuje: „Na osnovu te teorije, proizilazilo bi da je raspad „stare Jugoslavije” u mnogonacionalnoj zajednici, sa brojnim kulturnim i religijskim razlikama, ne toliko posledica lošeg ekonomskog života i stagnacije u privredi, koliko rezultat nepomirljivih *razlika kultura* i kulturnih antagonizama brojnih nacionalnih zajednica, različitih konfesionalnih grupa”. Sreten Petrović, op. cit, 14.

⁸² Prema: Dragan Koković, *Pukotine kulture*, op. cit, 24.

kultura tretira kao kompleks različitosti koji je nastao asimiliranjem tradicije i iskustava, sa savremenim socijalnim i političkim tendencijama.

Pomenuto determiniše da se sam koncept kulture može tretirati na različite načine, da se može prepoznati u različitim segmentima društva i da se odnosi na skup elemenata koji čine specifikum jedne zajednice društva, odnosno jedne nacije. Prema mišljenju Brajana Feja kulturu treba sagledavati kao kompleks zajedničkih uverenja koje ovaj teoretičar naziva „bazična verovanja”,⁸³ što znači da je neophodno tretirati je u društveno-istorijskom kontekstu, sagledavati njene efekte i načine njenog inkorporiranja u samo društvo. To je diskurs u kome su mediji, tokom 20. veka imali značajnu ulogu. Fej ga naziva „kulturalizacija”⁸⁴ i prepoznaje kao aktivno učenje o kulturi i modifikovanje asimiliranih stavova, što je kompatibilno sa nekim od osnovnih uloga javnog servisa koje se odnose na informisanje i edukaciju publike. Kulturalizaciju, u tom smislu, treba posmatrati kao društveni proces, koji ima dugoročnu ulogu u formiranju odnosa auditorijuma prema kulturi, na formiranje njegove kulturne svesti koja predstavlja jednu od fenotipskih karakteristika svakog pojedinca. Pomenuto se odvija kao proces prihvatanja kulture koja je zasnovana na različitim karakteristikama, na multikulturalizmu, na koji u svojim teorijama ukazuje Džon Grej tretirajući ga kao uspostavljanje relacija i saživota u različitim kulturnim tradicijama i identitetima. Pomenuto ima značajnu ulogu u etnički kompleksnim sredinama u okviru kojih svaki entitet ima pravo na sopstvenu kulturu, koje zajedno čine kulturne karakteristike globalne zajednice. Rut Benedikt (Ruth Benedict), ali i Alfred Luis Kreber (*Alfred Louis Kroeber*) pomenute različitosti nazivaju „kulturnim obrascima” i smatraju da je njihova uloga suštinska u definisanju međusobnih odnosa članova globalne zajednice.⁸⁵ Ona se ne uspostavlja samo u odnosu na toleranciju za druge kulture, već se definiše i kao proces razmene kulturnih vrednosti i iskustava. Na taj način se uspostavlja i zajednički standardi, koje Slobodan Divjak definiše kao „verziju učenja o vrednosnom pluralizmu”⁸⁶ koja treba da potcrta kompleksnost uspostavljanja vrednosnog sistema kada su u pitanju kulturološke različitosti. Problem se kristališe u činjenici da svaka zajednica ima sopstvene objektivne vrednosti i da ima sopstvene hijerarhijske sisteme vrednovanja, te je ideja o usvajanju globalnih standarda socijalno neprihvatljiva. U tom kontekstu Grejov stav ima osobenost da detektuje različitost i da je sa specifikumima drugih zajednica sagledava u istoj ravni. Iako bi

⁸³ Daglas Kelner, op. cit, 57.

⁸⁴ Iz knjige Brian Fay, *Contemporary Philosophy of Social Science*, Blackwell Publisher, Oxford, 1966, 50-71; Preveo Slobodan Divjak. U: Slobodan Divjak, op. cit, 82.

⁸⁵ Sreten Petrović, op. cit, 15-16.

⁸⁶ Slobodan Divjak, op. cit, 13.

se ovaj koncept mogao definisati i kao liberalan, on je bliži pluralističkom viđenju, koje je približnije savremenim društvima koja su u značajnoj većini zasnovana na različitim kulturnim tradicijama i identitetima. Zato ga možemo tretirati kao primaran u definisanju kulture koju determinišu različite nacije i identiteti.

2.2. NACIJA, NACIONALNI IDENTITET I NACIONALNA KULTURA

2.2.1. Nacija

U kontekstu teme ovog rada koji se bavi prezentacijom nacionalne kulture na programima javnog servisa neophodno je terminološki definisati pojam „nacije“, koji je kompleksan i višeznačan. Ovaj proces uključuje teorije iz različitih oblasti u okviru kojih se mogu uočiti različiti stavovi o tumačenju termina. Generalno, ne postoji konačna definicija kojom bi se njegovo značenje moglo uopštiti.

Polazište za teorijsko definisanje pojma jeste sama etimološka osnova reči „nacija” - *nasci* (lat.) znači „nacija”, i označava zajednicu ljudi istog porekla, koji su zajedno proživeli politički i kulturni razvoj i koji su prožeti svešću o uzajamnoj pripadnosti i celovitosti u odnosu na drugu naciju.⁸⁷ Ova definicija, međutim, ne određuje naciju kao jednu od najkompleksnijih društvenih pojava, i ne ukazuje na nju kao na transistorijsku pojavu koju je moguće naći u svim istorijskim epohama. Iako se u tom istorijskom postojanju često može govoriti o diskontinuitetu u trajanju jedne nacije, kredibilitet kontinuiteta sagledavamo sa stanovišta Hjuza Sitona Votsona koji prepoznatljivi kulturni identitet naziva „kolektivnim etničkim identitetom”⁸⁸ i tumači ga kao pojavu koja je veoma bliska nacionalizmu. Ovaj pravac javio se krajem 18. veka,⁸⁹ a tokom 19. veka inicirao je pojavu nacionalno-romantičarskih pokreta, zbog čega ga je Erik Hobsbaum nazvao vekom „izgradnje nacija”.⁹⁰ U mnogim zemljama to je bio period buđenja nacionalne svesti i pojave potrebe za oslobođenjem, ujedinjenjem i stvaranjem nacionalnih država. Pomenuto je imalo odraz i na društveno-političku situaciju tokom 20. veka, posebno među malim narodima koji su u tom periodu otkrivali sopstveni nacionalni identitet, koji je imao uticaj i na ekonomsku stvarnost, ali i na kulturu i obrazovanje. Pomenuto implicira vezu između nacije i nacionalizma u teorijskim razmišljanjima Benedikta Andersona, koja predstavljaju uporište ovog rada. Ovaj teoretičar njihov međudnos prepoznaje kao model interakcije u zamišljenoj političkoj

⁸⁷ Milan Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta, Beograd, 1986, 599.

⁸⁸ Prema: Jovo Bakić, op. cit, 234.

⁸⁹ Većina teorija nacija i nacionalizma polazi od stava da je za pojavu nacionalizma najznačajnija bila Francuska revolucija (1789). Prema: Zvonko Posavec, „Nacija i nacionalizam kao temeljni fenomen političkoga“, u: *Politička misao*, vol. XXXIII, br. 2-3, Zagreb, 1996, 226

⁹⁰ Erik Hobsbaum, op. cit, 28.

zajednici, koja je „istovremeno inherentno ograničena i suverena”.⁹¹ Time je ukazao na složenost pojma nacije u svim njenim segmentima⁹² i nemogućnost percepcije svih elemenata koji je u sociološkom i kulturološkom smislu određuju. Istovremeno je poentirao kulturni specifikum svake nacije kao jednu od osnovnih karakteristika, koja svoj najistaknutiji izraz dobija upravo u domenu nacionalne kulture, a ona svoju ekspanziju kroz nacionalizam.

U svom primarnom značenju, nacionalizam označava vezu između države, njenog ekonomskog razvoja i nacionalne ekonomije. Vremenom, on postaje sinonim za samoopredeljenje i samostalnu suverenu državu, odnosno omogućava multiplikaciju potencijalnih nacija, jezika i etniciteta, koje Hans Ulrich Veler definiše kao sistem ideja i doktrina na kojima su zasnovani formiranje, integracija i legitimacija nacije koja, za njega predstavlja osnovnu ćeliju veće solidarne jedinice,⁹³ što se može sublimirati zaključkom Ernesta Gelnera koji je pozicionira kao „grupu koja je povezana zajedničkom kulturom“, koja je svoju afirmaciju dobila kroz „buđenje i političko samopotvrđivanje nacije“.⁹⁴ U tom smislu on nacionalizam sa svojim tvorevinama - nacijom, standardizovanom nacionalnom kulturom i nacionalnom državom, vidi kao neophodan preduslov za funkcionisanje modernih teorijskih društava.

Pojam nacije je veoma širok i često u teorijskim raspravama ovaj termin postaje sinonim za politički suverenitet, koji inicira pitanje da li je nacija država ili nacija nije država. I jedno i drugo mišljenje ima svoje zagovornike, a danas su prevladavajući stavovi Karla V. Dojča koji naciju definiše kao „narod koji ima državu“, te ukazuje da je formiranje nacija „bilo politički instrument za nadnacionalnu integraciju društva“,⁹⁵ kao i Simona Vajla koji je tretira kao „teritorijalni agregat čiji delovi priznaju vlast iste države“⁹⁶ i Frederika Herca po kome „svaka država formira naciju, a svaki građanin je član nacije“.⁹⁷ Postavlja se pitanje zašto su pojedine solidarne zajednice dobile odrednicu nacije, a druge nisu i koji su kriterijumi bili praćeni u tom definisanju? Kada su u pitanju kriterijumi, spektar implementira različite komponente među kojima su jezik, etnicitet, tradicija, verovanja, teritorijalno određenje i drugo. Hobsbaum ukazuje da zapravo i ne postoji univerzalni modalitet po kome bi se mogla načiniti selekcija, već da je u pitanju potreba za samodefinisanjem nacionalnih elemenata i njihovim sagledavanjem u odnosu na druge nacije. Ovaj proces on prepoznaje kao

⁹¹ Benedikt Anderson, *Nacija: zamišljena zajednica*, Plato, Beograd, 1998, 17.

⁹² Ovde se misli na kulturu, istoriju, tradiciju, jezik, običaje, verovanja, itd (prim. A.P).

⁹³ Hans Ulrich Veler, op. cit, 15.

⁹⁴ Ernest Gelnert: *Nacija i nacionalizam*, Matica srpska, Novi Sad, 1997, 14.

⁹⁵ Karl W. Deutsch, op. cit, 69.

⁹⁶ Simone Weil, op. cit, 95.

⁹⁷ Frederick Hertz, op. cit, 7.

ekspanziju nacija i definiše ga kao „nacionalni separatizam“,⁹⁸ koji je najčešće povezan sa osnovnim pojmom „nacionalizam“. Pomenuto navodi na potrebu da razgraničimo i značenje termina „nacionalizam“, na njegov negativni i pozitivan kontekst. Negativni nacionalizam zasnovan je na promovisanju samo jedne nacije i potcenjivanju drugih, kao i na sprečavanju ispoljavanja obeležja drugih zajednica, što za posledicu može imati čak i različite oblike fizičkog istrebljenja. Pozitivan nacionalizam je baziran na negovanju socioloških i kulturnih vrednosti različitih nacija. On afirmativno deluje u cilju društvenog i kulturnog prosperiteta, kroz integraciju različitosti.⁹⁹ Savremene teorije ga vide kao reinterpretera tradicije koja predstavlja identifikaciju entiteta i kao njenog promotera. U oba konteksta nacionalizam se, kako zapaža Džon Brejli (John Breuilly) tretira kao oblik politike,¹⁰⁰ što ukazuje da je modeliran od strane države i aktuelne vlasti, odnosno da se razvija u međuzavisnosti sa njima. U tom smislu i „nacionalizam“ sagledavamo iz pozitivističkog ugla, kao proces u kome se definišu karakteristike kulturnih odlika određene zajednice, koji afirmativno potencira nacionalnu identifikaciju jednog društva i involvira je u njegove različite segmente. Istovremeno, koncept multikulturnog društva, kakva je bila nekadašnja Jugoslavija i kakva je današnja Republika Srbija, sagledavanje usmerava upravo u okvire istraživanja načina prezentacije i recepcije različitosti, te fokusiranje na njihove modalitete u javnoj afirmaciji u okviru kojih je značajno uočiti specifičnosti i uspostaviti relacije između pojedinačnih naciona. Prihvatajući Hobsbaumov stav po kome se „suštinsko središte kulture sastoji od tradicionalnih (tj. iz istorije izvedenih i selektovanih) ideja i s njima povezanih vrednosti“¹⁰¹ u istraživanju se uspostavlja veza sa prošlošću koja potvrđuje da je istorijski kontinuitet neophodan u sagledavanju nacionalnih elemenata u želji da se identifikuju nacionalni elementi.

Iako ove pojmove „nacionalizam“ i „nacija“ Veler definiše kao izrazito političke termine, novije kulturno-istorijske teorije u njima prepoznaju konstruktivni karakter nacije, na čijim je osnovama, između ostalih, produkovana i moderna istorija.¹⁰² Buđenje nacionalnih ideja, kako u političkom, dešavalo se i u kulturnom kontekstu u pravcu pronalaženja tradicije kao osnove koja je kulturi dala nacionalne osobenosti. Miroslav Hroh ukazuje da pojava interesovanja za nacionalne idiome suštinski nije imala političku konotaciju i da nije implicirala političke težnje, već da je predstavljala umetnički pokret ka „ponovnom otkrivanju

⁹⁸ Erik Hobsbaum, op. cit, 33.

⁹⁹ *Mala enciklopedija Prosvete*, opšta enciklopedija, četvrto izdanje, Prosveta, Beograd, 1986.

¹⁰⁰ John Breuilly, *Nationalism and the State*, The University of Chicago Press Books, Chicago, 1994, 404.

¹⁰¹ Alfred Kroeber, Clyde Kluckhoh, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Pres, Stanford, 1952, 181.

¹⁰² Hans Ulrich Veler, op. cit, 45.

naroda“.¹⁰³ To je dovelo i do značajnijeg pozicioniranja nacionalnog jezika, nacionalne umetnosti i nacionalne prošlosti što je dalo kreativnu intenciju modeliranju kulture na fundamentu koji je ponikao iz naroda. Iako je Hroh pomenuti proces označio kao prvu fazu u stvaranju nacionalizma, on ga je tretirao kao komponentu koja je mogla da instrumentalizuje samo društvo. Na taj način je ukazao na interakciju između razvoja društva i kulture, čiji je krajnji rezultat bilo konceptualno definisanje nacionalne kulture.¹⁰⁴ Ono nije bilo značajno samo u domenu percepcije stilskih karakteristika same umetnosti, već je imalo odraz i u sociološkim raspravama koje su se bavile pitanjima modernog društva. Ernest Gelner nacionalnu kulturu sagledava kao osnovu na kojoj se temelji društvo u modernoj nacionalnoj državi. Prihvatanje Gelnerovih stavova podrazumeva zastupanje teze da je nacionalizam zapravo tvorac nacionalnog identiteta, a „nije buđenje nacija u kojem one dospevaju do samosvesti; nacionalizam izmišlja nacije tamo gde one ne postoje - ali mu kao oslonac zbilja trebaju neke već postojeće diferencirajuće naznake, čak i ako su one, kako smo ukazali, čisto negativne...“.¹⁰⁵ Međutim, u skladu sa predmetom ovog rada, Gelnerovo shvatanje je veoma diskutabilno i ne može se prihvatiti kao adekvatna smernica u posmatranju istorijskih tokova u kojima treba da definišemo šta je to nacionalna kultura i koji su to parametri koji usmeravaju našu pažnju u traganju za njom. Razloge za to, u ovom trenutku, pronalazimo u činjenici da njegovo viđenje stoji u retrogradnom odnosu sa onim što se u realnom, istorijskom, vremenu dešavalo u svakodnevnom životu u kome je čovek nosilac svakog pokreta, pa i istorijskog i kulturološkog. Treba pomenuti da Gelner ne poriče postojanje i važnost prošlosti kao jednog od konstitutivnih elemenata stvaranja nacija, već smatra da kulturni kontinuitet nije suštinski važan, tj. da nacionalna prošlost nije od vitalnog značaja za život nacija.¹⁰⁶

Postojeća teorijska razmišljanja ukazala su na različita stanovišta koja utiču na definisanje pojma nacija, koji je u kontekstu ovog rada funkcionalan kao model na osnovu koga prepoznamo specifikume jedne socijalne zajednice, na osnovu kojih možemo da je poredimo sa drugim. Svakako da u tom procesu značajnu ulogu ima istorijski kontekst koji je značajan iz domena prepoznavanja kontinuuma određenih karakteristika, koji se u savremenom trenutku prepoznaje kao tradicija. Iako neke od navedenih teorija, pre svih Velerova, impliciraju da ovaj proces inicira nacionalizam kao politički pravac, iz ugla

¹⁰³ Erik Hobsbaum, op. cit, 115.

¹⁰⁴ Hans Ulrich Veler, op. cit, 51.

¹⁰⁵ Prema: Antoni D. Smit, op. cit, 115.

¹⁰⁶ Milan Subotić, „Imaju li nacije pupak? Gelner i Smit o nastanku nacija“, *Filozofija i društvo XXV*, 2014, Beograd, 180.

determinisanja osobnosti kulture jedne nacije tumačim ga kao umetnički pokret, u čemu uporište imam u stavovima Hroha i Gelnera, koji su zastupali mišljenje da su nacionalna kultura i njeno otkivanje sami po sebi bili podsticajni za pojavu nacionalizma. Izopštavajući kulturu iz političke konotacije može se preciznije govoriti o njenim umetničkim osobnostima u okviru kojih se, zapravo, i definišu elementi nacionalne kulture i kulturnog identiteta. U tom smislu percepcija nacije kao nosioca nacionalnog kulturnog modela negira mogućnost da je posmatramo iz konteksta bilo kakvih nacionalističkih sukoba, već da je sagledavamo u kontekstu saživota sa drugim socijalnim zajednicama i prožimanja njihovih umetničkih nacionalnih osobnosti. Na taj način otvara se mogućnost da govorimo i o multinacionalnom konceptu umetnosti i asimiliranju kulturnih tendencija različitih nacija.

2.2.2. Nacionalni identitet

Nacionalni identitet je kompleksan pojam, koji se ne može konkretno definisati. Postojeće definicije u zavisnosti su od konteksta i naučne discipline koja pokušava da ga objasni.¹⁰⁷ Determiniše ga više uzajamno povezanih komponenata, koje mogu biti teritorijalne, ekonomske, političke, etničke i kulturne. Sve one, iako se analitički mogu sagledavati kao zasebni identiteti, u globalnom smislu predstavljaju globalni nacionalni identitet.

Bez obzira na polazište iz koga se posmatra, nacionalni identitet je u međuzavisnosti sa pojmovima nacije i nacionalizma.¹⁰⁸ Kompleksnost njihovog međuođnosa je uočljiva već u pokušaju prepoznavanja inputa za podstrek afirmacije nacionalnog identiteta. Dok pojedine teorijske rasprave zastupaju stav da je nacionalizam kao politički pravac imao uticaj na buđenje ideje i doktrine koja je usmerena u pravcu autoemancipacije određene nacionalne svesti, u drugima je tumačen kao „produžetak ranije začetih etničkih kultura i zajednica, koje se na različite načine (preko vere, običaja, jezika i dr.) pretvaraju u nacije“.¹⁰⁹ Iako se pomenuti diskursi javljaju u različitim teorijskim postavkama, oni ne predstavljaju oponente, jer je nacionalizam kao ideologija inicirao okretanje društva prema naciji i njenim osobnostima i doveo do toga da specifikumi svake zajednice, kako primećuje Antoni D. Smit (Anthony D. Smith), postanu odrednice ne samo za pojedinačno, već i za kolektivno

¹⁰⁷ Jasna Milošević Đorđević, „Jedan pokušaj klasifikacije teorijskih razmatranja nacionalnog identiteta“, *Psihologija*, Vol. 36 (2), 2003, 137.

¹⁰⁸ Prema: Benedikt Anderson, op. cit, 15.

¹⁰⁹ Vladimir N. Cvetković, „Nacionalni identitet i (re)konstrukcija institucija u Srbiji (ideologije, obrazovanje, mediji), u: *Filozofija i društvo*, XIX-XX, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2001-2002, 53.

samodefinisanje,¹¹⁰ čija je uloga prepoznavanje individuuma u okviru nacije.¹¹¹ Razumevanje geneze jedne nacije, društvenih funkcija, razvoja države i prepoznavanje kolektivnog iskustva predstavljalo je osnov za nastanak nacionalnog identiteta. Zato se i u sagledavanju njegovih mogućih odrednica primećuju različite komponente, koje Jasna Milošević Đorđević deli na pet indikatora: objektivno-subjektivni, kategorizaciju, klasu, psihološke karakteristike i emocionalne komponente.¹¹² Njeno polazište je stav Antoni D. Smita koji među prvima ukazuje na razlike između „zapadnog” i „nezapadnog” modela nacije i nacionalnog identiteta. Po njegovim zapažanjima „zapadnom modelu”, koji još naziva i „građanski”, nacionalni identitet se definiše prema teritorijalnoj pripadnosti, koja podrazumeva i postojanje političke zajednice, zajedničkih političkih institucija i jednakost svih građana. Kod „nezapadnog” ili „etničkog modela” identiteta primat je dat tzv. „rodnoj kulturi”.¹¹³ U tom kontekstu nacionalni identitet se shvata kao kolektivni identitet i prenosi se kroz arhetipove, zajedničku istoriju, mitove, kulturu i jezik. Smitovo polazište blisko je zaključcima Benedikta Andersona koji u maternjem jeziku vidi suštinu nacionalnog identiteta,¹¹⁴ kao i Donalda L. Horovica (Donald L. Horowitz), koji čak ukazuje na finese jezika poput akcenta, imena, rečnika i gramatike, koje definiše kao „iskonske etničke odlike identiteta, bez kojih ne može da se formira osećaj kolektivnog identiteta”.¹¹⁵

Kategorizacija kao indikator nacionalnog identiteta značajna je za nastanak socijalnih identifikacija i funkcionalna je u tumačenjima multinacionalnih sredina. Tretirajući nacionalni identitet kao posebnu kategoriju, ona omogućava posmatranje interakcije između istih kategorija, u ovom slučaju nacija, koja se u složeno koncipiranom društvu odvija na više nivoa. Suprotno očekivanju, a utemeljeno i u mišljenju Frederika Barta (Frederick Bart), proces prožimanja različitih karakteristika ne dovodi do asimilacije, već „do još oštrijeg razvijanja nacionalnog identiteta”.¹¹⁶ Pomenuto potvrđuju i stanovišta i drugih autora koji konstatuju da se identiteti razvijaju kao kontrasti prema drugim nacijama, što implicira i postojanje klasnih razlika. Mnoge teorije izjednačavaju pojam „nacija” sa terminom

¹¹⁰ Antoni D. Smit, op. cit, 34.

¹¹¹ Vladimir N. Cvetković, op. cit, 52.

¹¹² Jasna Milošević Đorđević, op. cit, 132.

¹¹³ Antoni D. Smit, op. cit, 23.

¹¹⁴ Benedikt Anderson, op. cit, 44 i dalje.

¹¹⁵ Donald Horowitz, *Ethnic Groups in Conflict*, Berkley, University of California Press, 1998, 10, prema: <http://siteresources.worldbank.org/DEC/Resources/84797-1251813753820/6415739-1251813951236/horowitz.pdf>.

¹¹⁶ Frederik Bart, „Etničke grupe i njihove granice“, u: Filip Putinja, Žoslin Stref-Fenar, *Teorije o etnicitetu*, XX vek, Beograd, 1997, 216.

„klasa“.¹¹⁷ Među njima, Ernest Gelner čak ukazuje da nacionalni identitet nije prirodan već retrogradan oblik klasifikacije ljudi, jer je „nacionalizam prvenstveno jedan politički princip koji podrazumeva da političko i nacionalno jedinstvo treba da bude kongruentno“.¹¹⁸ Navedenom stavu blizak je i zaključak Stefana Stajnera (Stephen Steinberg), koji u političkom i socijalnom nivou jednog društva, vidi i njegov kulturni nivo, odnosno ukazuje da su kultura i njene vrednosti u međuzavisnosti od bogatstva jednog društva, što neoposredno ima odraz i na psihološke karakteristike pojedinaca koji ga čine. U tom smislu kao važan element identiteta treba u obzir uzeti i psihološke karakteristike jedne nacije¹¹⁹ koje su značajne u predikciji ponašanja pojedinaca i njihovog odnosa prema identitetu. U kontekstu ovih tumačenja su i emocionalne komponente koje mogu biti značajni indikator nacionalnog identiteta, jer se odnose na različite vidove emocionalnih predrasuda, koje često nisu racionalne. Međutim, i kao takve one postaju pokretačka moć nacionalnog identiteta, na koju Tomas Šef (Thomas Scheff) ukazuje kao na specifikum pre svega kulturnog identiteta.¹²⁰

Pomenuti stavovi potvrđuju da se nacionalni identitet može sagledati „kroz prizmu kolektivne ličnosti i njene osobene kulture“.¹²¹ U tom procesu samodefinisanja, kako smo naveli, relevantan broj indikatora učestvuje u lociranju karakteristika koje definišu sam identitet i stavljaju ga u psihološki, logički, politički i istorijski kontekst. Međutim, u kontekstu teme ovog rada značajno je i polazište Etjena Balibara koji nacionalnom identitetu daje kulturološki kontekst ukazuje da je „kultura distinktivni element koji omogućava da se izbegne mešanje nacije i države“¹²² i da se kroz nju mogu pratiti sve promene i inovacije nacionalnog identiteta. Njih Daglas Kelner (Douglas Kellner) prepoznaje kao svojstvo fleksibilnog modernog sveta¹²³ i ukazuje da je definisanje identiteta konceptualno višedimenzionalno, jer obuhvata različite konstruktivne elemente kulture, koji se ne odnose samo na domen umetnosti, već šireg terminološkog shvatanja ove odrednice koja se odnosi na različite kulturne pojave. Višedimenzionalnost se ogleda i u odnosu na polazište tumačenja. Ukoliko identitet sagledavamo u okvirima jedne autohtone nacije neophodno je da ga

¹¹⁷ Prema: Jasna Milošević Đorđević, op. cit, 135.

¹¹⁸ Ernest Gelner, *Nacije i nacionalizam*, Matica srpska, Novi Sad, 1983, 11.

¹¹⁹ G. Devereux, *Komplementaristička etnopsiho analiza*, August Cesarec, Zagreb, 1990; Golubović, Z. i sar: *Društveni karakter i društvene promene u svetlu nacionalnih sukoba*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 1995, u: Jasna Milošević Đorđević, op. cit, 135.

¹²⁰ Thomas Scheff, *Emotions and Identity: A Theory of Ethnic Nationalism*. U C. Calhoun, *Social Theory and the Politics of Identity*. Oxford, Blackwell, 1994., u: Jasna Milošević Đorđević, op. cit, 136.

¹²¹ Antoni D. Smit, op. cit, 34.

¹²² Etjen Balibar, *Kultura i identitet (Culture and Identity (Working Notes))*, iz zbornika: *The identity in Question (Pitanje identiteta)*, Routledge, New York i London, 1995. Preveo Slobodan Divjak. U: Slobodan Divjak, op. cit, 51.

¹²³ Daglas Kelner, op. cit, 81.

prepoznamo kao nacionalni identitet, kao specifikum zajednice koji ima imanentno svojstvo da je diferencira od drugih. Međutim, u kontekstu teme čiji je diskurs usmeren u pravcu sagledavanja multikulturalnog koncepta, pitanje kulturnog identiteta mora se tumačiti kroz konstruktivne stavove Antoni D. Smita, koji ga posmatra kao kolektivnu kulturnu pojavu i definiše kroz njegova bitna obeležja, kao što su istorijska teritorija, odnosno domovina, zajednički mitovi i istorijska sećanja, zajednička masovna kultura, javna kultura, zajednička zakonska prava i dužnosti svih pripadnika nacije i zajednička ekonomija.¹²⁴ Ova definicija otkriva složenu prirodu kulturnog identiteta, jer se nacija oslanja na elemente drugih vrsta kolektivnih identiteta, čime se objašnjavaju i mogućnosti kombinovanja nacionalnog identiteta sa drugim tipovima identiteta - klasnim, verskim ili etničkim, što zajedno vodi ka formiranju mišljenja o kulturnom identitetu i doprinosi dodatnom definisanju sintagme „nacionalna kultura“.

Postojeća teorijska razmišljanja ukazala su na različite komponente koje utiču na modelovanje identiteta. Postavlja se pitanje, međutim, kakva je uloga muzike u kreiranju identiteta. U razmatranju ove teme osnovno polazište jesu zaključci socioloških proučavanja Pitera Vejda (Peter Wade) koji je muziku prepoznao kao izuzetno značajnu u formiranju i predstavljanju nacionalnog identiteta¹²⁵ i ukazao da se kroz nju mogu identifikovati sva teorijska polazišta koja se bave pitanjem definisanja identiteta. U tom smislu muziku kao segment kulture jednog društva možemo prepoznati u njenim različitim razvojnim fazama, što znači da se ona može definisati i kao resurs tradicije i kao referenca modernosti kroz koju se mogu sagledati savremene kulturne tendencije.¹²⁶

2.2.3. Nacionalna kultura

Nacionalna kultura predstavlja deo kulture jednog društva. Fridrih Niče (Friedrich Nietzsche) kulturu definiše kao „jedinstvo umetničkih stilova jednog naroda“,¹²⁷ čime ukazuje na međusobnu povezanost kulture i naroda, i implicira mogućnost za razmišljanje o konceptima njihove međuzavisnosti. Pomenuto potvrđuje i stav Etjena Balibara koji nacionalnu kulturu determiniše kao posebnost grupa, naroda, nacija, društava i drugih zajednica, daje im specifičnosti, ukazuje na njih kao na najopštiji element na osnovu koga se

¹²⁴ Antoni D. Smit, op. cit, 20.

¹²⁵ Peter Wade, „Racial identity and nationalism: a theoretical view from Latin America”, *Ethnic and Racial Studies* Vol. 24 No. 5, September 2001, pp. 845.

¹²⁶ Ibid, 856.

¹²⁷ Miloš Ilić, op. cit, 9.

moгу prepoznati društvene i antropološke razlike.¹²⁸ To je polazište koje omogućava da nacionalnu kulturu tretiramo kao individuum i da je sagledavamo u korelaciji i komunikaciji različitih kultura. Ova relacija pozicionira se kao jedna od najznačajnijih kada je u pitanju kultura uopšte, jer omogućava uspostavljanje međudnosa između različitih kulturnih nasleđa i razvoja društva. Ona se prepoznaje kao sklop karakteristika koje imaju kolektivnu i istorijsku dimenziju i kao iskustvo koje ima i svoj individualitet. Takođe, problematizuje pravac sagledavanja mogućih modusa saživota različitih kultura u okviru šire globalne zajednice.¹²⁹ Ovaj koncept zasnovan je na ideji da je svaki čovek vezan za vlastitu kulturu i da stupa u interakciju sa drugim kulturama. Na taj način se stvara prosede koji obezbeđuje heterogenizaciju različitih nacionalnih kultura, pri kojoj ni jedna ne gubi svoje osnovne osobenosti.¹³⁰ Reč je o procesu koji se u sociološkom smislu spontano odvija, koji sociologija definiše kao kulturni pluralizam, a koji omogućava da se asimiliraju različite komponente iz drugih kultura za koje postoji pretpostavka da imaju mogućnost saživota sa primarnom kulturom. To je postupak čiji je rezultat nadgradnja nacionalne kulture koja se odvija kroz asimilaciju elemenata sa postojećom tradicijom, pri čemu se modifikuju i autentična kultura i nove intencije. Ovaj postupak Vil Kimlika naziva „proširivanjem individualne slobode“,¹³¹ što ne treba posmatrati u negativnom kontekstu, kao nametanje stranih kulturnih elemenata, već kao konceptualno prožimanje, pri kome primarna kultura ne gubi od svoje prepoznatljivosti. Pomenuto ukazuje da svaka nacionalna kultura predstavlja celinu čiji su nosioci pojedinci. Oni su istovremeno receptori kulturnih opcija koje dolaze sa strane, inicijatori procesa izbora novih elemenata iz drugih kultura koji se odvija uz poštovanje „kulturnih prava“ sopstvene kulture. Asimilacija novih elemenata kulture odvija se uz selekciju koja se ne vrši svesno, već je deo kolektivno nesvesnog procesa koji ne dozvoljava da primarna kultura izgubi svoju autentičnost. Ovo tumačenje ima i oponenta u kritičkom stavu Džeremija Valdrona (Jeremy Waldron) koji negira postojanje različitih nacionalnih kultura, već kulturu tretira kao jedinstveni kulturni okvir u kome se nalaze fragmenti različitih kultura. Njegovo polazište je bliže razjašnjenju prirodnog procesa pri kome dolazi do asimilacije novih elemenata sa primarnom kulturom, jer, kako sam primećuje, „pojedinaac ne bira između različitih opcija koje potiču iz različitih kulturnih izvora ili koje predstavljaju kombinacije različitih kulturnih fragmenata, već je sve to deo jedne globalne kulture“.

¹²⁸ Etjen Balibar, *Kultura i identitet (Culture and Identity (Working Notes))*, iz zbornika: *The identity in Question (Pitanje identiteta)*, Routledge, New York i London, 1995. Preveo Slobodan Divjak. U: op. cit. ,51.

¹²⁹ Ibid, 16.

¹³⁰ Ibid, 22.

¹³¹ Ibid.

Valdronova koncepcija kulture je, zapravo, otvorenija od Kimlikine, jer dovodi u pitanje sam koncept posebne kulture. Može se izvesti zaključak da njegov stav objašnjava spontanost prihvatanja kulturnih novina i različitosti tumačeći ih kroz koncept „bezbrojnih kulturnih fragmenata“ koji čine samu kulturu. Pomenuto znači da svaki novi element već jeste spontani deo kulture. Njegovo prepoznavanje kao novointegrisanog u postojeći kulturni model jeste osveščivanje već postojećih elemenata kulture. Zato se i na proces prihvatanja i asimilovanja novih kulturnih tendencija gleda kao na prirodni postupak, čija perspektiva ima samo pozitivnu konotaciju. Međutim, sagledano van koncepta njihovih teorija, Kimlikin i Valdronov stav nisu oponenti, već predstavljaju dva različita pogleda na isti problem, a to je funkcionisanje različitih nacionalnih kultura u okviru globalne kulture. Kimlikin pravac posmatranja usmeren je u pravcu nacionalna kultura – globalna kultura, pri čemu globalnu kulturu čine sve nacionalne kulture, dok Valdronovo polazište stoji u retrogradnom odnosu i odvija se u pravcu globalna kultura – nacionalna kultura. I jedno i drugo polazište je u potpunosti prihvatljivo, jer oba daju objašnjenja za različite odnose društva po pitanju prezentacije nacionalne kulture, koje se modifikuje u zavisnosti od aktuelnog političkog modela.

Navedeni stavovi pokazuju kompleksnost modelovanja nacionalne kulture, koja se odvija u saživotu sa uticajima koji dolaze sa strane. To je proces koji je karakterističan za multinacionalne sredine i objašnjava tzv. višeznačnost kulturnih modela, koje kao svoje prepoznaje više nacionalnih kultura. Pomenuti modeli su, zapravo, elementi koji su prihvaćeni iz nekih drugih kultura, koji su prošli period asimilacije i danas se prepoznaju kao autentične karakteristike sopstvene kulture. U saživotu sa kulturnim uticajima koji dolaze sa strane asimilacija elemenata drugih tradicija je uobičajeni proces koji obuhvata duži vremenski period.¹³² To ukazuje da je kultura promenljiva društvena pojava koju prate različiti kulturni uticaji, a koji utiču na njeno modelovanje. Koncept promena nije zasnovan samo na prijemu novih, već i na kontinuiranom rekonstruisanju postojećih elemenata koje dovodi do tzv. kulturnih inovacija. To znači da se svest o sopstvenoj kulturi može izgraditi samo u prožimanju različitih kulturnih oblika. U tom procesu veoma su važni akulturacija i enkulturacija, koji predstavljaju tipove odnosa između kultura. Akulturacija predstavlja prožimanje različitih kultura i njihovih elemenata, u kontekstu ovog rada, u okviru kultura

¹³² Asimilacija elemenata drugih kultura dešava se u okviru bar dve generacije, pri čemu jedna generacija prima nove uticaje, a druga ih već reprezentuje kao sopstvene. To je naročito uočljivo u zemljama koje su dugo vremena bile pod okupacijom ili u kolonijalnom odnosu sa nekom drugom zemljom. Ovaj proces često nije ni proces nametanja tuđe kulture, već stvaranje uslova za nemogućnost javnog prezentovanja primarne kulture (prim. A.P).

nacionalne zajednice unutar jedne države. Enkulturacija jeste odnos između različitih kultura koji ostvaruje pojedinac, koji je prenosilac kulturnih tvorevina i kulturne svesti iz jedne kulture u drugu.¹³³

Navedena teorijska zapažanja aktuelna su i u sagledavnju muzike kao sadržaja iz kulture koji ima nacionalna obeležja obzirom da ona pored afirmacije savremenih tendencija prvenstveno predstavlja promociju tradicije. Na osnovu Ničeove definicije možemo je sagledavati i kao sintezu različitih izražajnih stilova jedne nacije, što je funkcionalno u domenu definisanja čitavog spektra različitih komponenta koje samu tradiciju određuju. Međutim, kada je muzika u pitanju, kako primećuje Zofia Lisa (Zofija Lissa), nacionalnu kulturu, pa time i muziku kao njen sastavni deo, treba sagledavati kao „ukupnost kulturnih fenomena koji su se tokom istorije razvili u jednoj sredini”, a ne kao tradiciju koja, prema njenom mišljenju uključuje samo izvesne elemente”.¹³⁴ Ovaj stav potvrđuje i praksa, prema kojoj žanr narodne muzike definišemo kao tradiciju, a celokupno muzičko nasleđe jedne generacije označavamo kao nacionalnu kulturu. Ovakav zaključak determiniše činjenica da svaka nova generacija prihvata postojeće ili menja regulative tradicije u formiranju identiteta nacionalne kulture, koju je Vil Kimlika prepoznao kao potrebu jedne solidarne zajednice da ima slobodu u odnosu na izbor elemenata kulture, na osnovu koje možemo govoriti o različitim tendencijama (modi) u domenu slušanja i komponovanja muzike. Na primeru muzike pomenuto prepoznamo u dva postupka: tzv. „stilizaciju” folklora koja predstavlja proces transformisanja tradicije u umetnički jezik, pri čemu ona u potpunosti ostaje prepoznatljiva; i u procesu pri kome stvaraoци inspiraciju pronalaze u tradiciji, ali je ne citiraju u svojim delima, već komponuju u njenom duhu. I kod jednih i kod drugih tradicija predstavlja regulativu nacionalne kulture, i daje joj specifičnost na koju Balibar ukazuje kao na opšti element na osnovu kojeg možemo prepoznati društvene, a time i kulturne različitosti.

2.2.4. Muzika kao deo nacionalne kulture i identiteta

Istorijski kontekst muzike ukazuje da je i ona u svojim razvojnim fazama bila neodvojivo povezana sa nacijom i nacionalizmom i da se može tretirati kao doktrina u čijim okvirima se emancipovala nacionalna svest. U procesu koji teorijska misao definiše kao „kolektivno samodefinisanje“ prepoznatljivi su i navedeni indikatori kulturnog identiteta. Oni ukazuju da se i muzika može tumačiti kroz Smitovu kategorizaciju na „zapadni“ i „nezapadni model“ nacije i nacionalnog identiteta, koja je načinjena u odnosu na različito političko

¹³³ Zoran Avramović, op. cit, 23.

¹³⁴ Zofia Lissa, *Estetika glazbe (ogledi)*, Naprijed, Zagreb, 1977, 254.

shvatanje nacije u zapadnoj i istočnoj Evropi.¹³⁵ Ona se, modifikovana, može prepoznati u stanovištu muzikologa Gvida Adlera (Guido Adler) koji je muziku podelio na „zapadnu muzičku kulturu“ i „mladu kulturu slovenskih naroda“¹³⁶ govoreći o buđenju nacionalnih kultura i o nastanku nacionalnih škola kao procesu socijalno-političkog razvoja država u kome su one nastajale. U tom smislu možemo govoriti o muzičkom nacionalnom identitetu kao posebnoj kategoriji socijalne identifikacije, koja diferencira nacije na države kojima pripadaju ili na etnicitete u okviru multietničke zajednice.

Kada je muzika u pitanju takođe se može govoriti i o klasnoj diferencijaciji, koja se ne odvija samo na nivou bogatog i siromašnog društva, već i same nacije koja je klasno izdiferencirana.¹³⁷ U tom kontekstu narodna tradicija (folklor) se tretira kao kultura narodnih klasa, dok je profesionalno muzičko stvaralaštvo gotovo u svim epohama bilo potreba vladajućih klasa. U procesu enkulturacije, koji je svoj vrhunac dostigao u umetnosti, a time i u muzici, u 19. veku, dolazi do prožimanja pomenutih identiteta i do formiranja nacionalnog muzičkog identiteta. Svakako da ovaj proces nije bio u suprotnosti sa psihološkim karakteristikama nacija, na koje Izrail Nestjev (Izrail Nestjev) ukazuje kao na „kompleks svojstava intelektualnog i emocionalnog života“.¹³⁸ U njegovom tumačenju u obzir treba uzeti činjenicu da u okviru jedne nacije možemo govoriti o više modela psihičkog ponašanja, na koje Moris L. Farber (Maurice L. Farber) ukazuje kao na „promenljive komponente nacionalnog identiteta“.¹³⁹ U tom smislu definisanje muzike kao nosioca kulturnog identiteta, a na osnovu psiholoških karakteristika i emocionalnih komponenti, treba kritički posmatrati u kontekstu istorijske postojanosti same nacije, kao i osobenosti njenog klasnog društva.

Na osnovu pomenutog možemo konstatovati da je definisanje muzike kao nosioca kulturnog identiteta kompleksno i da podrazumeva asimilovanje različitih komponenti koje su relevantne u kontekstu sagledavanja elemenata koji omogućavaju da je tretiramo kao jedan od značajnih artefakta u detektovanju nacionalnog identiteta. Muziku, kao i druge umetnosti, međutim, problematizuju i druga pitanja koja se odnose na definisanje stilskih karakteristika nacionalnog identiteta, što je tema kojom se bave brojne muzikološke i estetičke teorijske rasprave. Međutim, polazište svake od njih jeste konstatacija da se muzika kao socijalna i

¹³⁵ Antoni D. Smit, op. cit, 26.

¹³⁶ Guido Adler, *Der Stil in der Music*, Berlin, 1919, u: Zofia Lissa, *Estetika glazbe (ogledi)*, Naprijed, Zagreb, 1977, 216.

¹³⁷ Zofia Lissa, op. cit, 222.

¹³⁸ Izrail Nestjev, *O nacionalnoj specifičnosti u glazbi – Teoretski i kritički ogledi*, Moskva, 1954, 70, u: Zofia Lissa, op. cit, 220.

¹³⁹ Maurice L. Farber, „The Problem of National Character. A Methodological Analysis“, *The Journal of Social Psychology*, New York, 1950, 307-316.

umetnička kategorija, svojim osobenostima može smatrati jednim od konstruktivnih elemenata u stratifikovanju nacionalnog identiteta.

Muzika čini integralni deo procesa izgradnje nacionalnih identiteta, kako na individualnom tako i na kolektivnom nivou. Zato je i odnos muzike i nacionalne kulture pitanje kojim se bave teorijske, filozofske, muzikološke i sociološke teorije. Mogućnost sociološkog pristupa muzičkoj umetnosti omogućava istorijski kontekst, obzirom na činjenicu da je pojava nacionalizma bila uslovljena društvenim i političkim konotacijama, koje su svoj odraz imale i na kulturu. Nova, kako ih Žan Kombarije naziva „moderna društva“, koja su nastala usled društvenih i političkih promena, bila su podsticajna za razvoj kulture, a time i muzike, koja se razvijala u zakašnjenju u odnosu na „socijalnu evoluciju”.¹⁴⁰

Epoha romantizma (19. vek) je bio prvi period u kome se primećuje imanentno interesovanje umetnika za nacionalnu tradiciju. To je bilo vreme kada je u Evropi došlo do buđenja nacionalne svesti, u smislu čega je muzika postala jedan od sinonima novih umetničkih tendencija. Prema mišljenju Leonarda Mejera (Leonard B. Meyer) nacionalizam kao politički pravac koji je bio fokusiran na naciju bio je podstrek za upotrebu folklornih elemenata u umetničkoj muzici. U istoj meri bio je važan i romantičarski stav da je narodna muzika bila „spontani procvat prirodne pesme”,¹⁴¹ što je značilo da je interesovanje za nacionalnu umetnost u umetničkom smislu preznačilo dotadašnje shvatanje folklor, stilizacijom mu promenilo koncept i omogućilo novu percepciju u okviru umetničke muzike. Zato se u definisanju muzike kao elementa nacionalne kulture ne gleda samo na poreklo kompozitora, već na njegovu imanentnu povezanost sa umetnošću naroda kojem je direktno ili indirektno pripadao.¹⁴²

Međutim, upotreba narodnih melodija nije bila jedina interakcija sa umetnošću koja je ponikla u narodu. Ona je podrazumevala i okretanje temama koje su dolazile iz naroda, inicirala interesovanje za narodnu književnost, mitove, verovanja i drugo. Otkrivanje postojanja narodne umetnosti promenilo je diskurs interesovanja kompozitora. Ona nije bila samo predmet etnopsiholoških proučavanja, već je postala osnovni koncept umetničkih stilizovanja i oblikovanja tradicije. Okretanje nacionalnom muzičkom stvaralaštvu nije bila samo karakteristika romantizma. U muzici je prepoznajemo i u prethodnim epohama. U klasicizmu (18. vek) javile su se prve inicijative za sakupljanje i beleženje narodnih melodija. To je epoha u kojoj su kompozitori počeli slobodno da se inspirišu muzičkom tradicijom.

¹⁴⁰ Jean Combarieu, *Historie de la musique*, 3 Vols, Paris, 1913, u: Miloš Ilić, op. cit, 47.

¹⁴¹ Leonard B. Meyer, *Style and Music - Theory, History and Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996.

¹⁴² Prema: *Enciklopedijski leksikon „Mozaik znanja“*, Intepress, Beograd, 1972, 397.

Ovaj proces akulturacije bio je zasnovan na specifičnom prožimanju nacionalne muzike sa izražajnim sredstvima klasike, pri čemu autori nisu vodili računa o unutrašnjem potencijalu muzičkog materijala koji ih je inspirisao. Početkom 19. veka interesovanje za narodnu tradiciju bilo je izraz političkih idealizacija nacionalnog idioma nasuprot univerzalnoj kulturi, kao stranjoj. To je period u kome se formiraju i tzv. nacionalne škole u zemljama koje do tada nisu imale značajniju ulogu u razvoju muzičke kulture,¹⁴³ a imale su sačuvanu veoma bogatu i staru folklornu tradiciju – u slovenskim i skandinavskim zemljama, Španiji i drugim. U 20. veku, taj odnos se menjao na taj način što mu se često prilazilo sa neskrivenom intelektualnom ironijom i svesnim odbacivanjem kao intencijom prethodne epohe.

Muzika kao segment nacionalne kulture nije bila vezana samo za umetničku muziku i interesovanje kompozitora za narodnu tradiciju. Ona je u okviru nacionalne kulture egzistirala i u svom primarnom obliku, kao muzička tradicija koja je ponikla iz naroda, koja se u muzičkoj terminologiji definiše terminom „muzički folklor”. Ovaj pojam stručna literatura sagledava kao „proizvod usmene tradicije, koji oblikuju: kontinuitet, koji povezuje sadašnjost i prošlost; variranje, koje nastaje od stvaralačkog impulsa pojedinca ili grupe; i selekcija, koju vrši zajednica, određujući jedan oblik ili više oblika u kojima muzika traje”.¹⁴⁴ Muzički folklor je, zapravo, input za nastanak svih osvarenja koja danas sagledavamo kao nacionalnu kulturu, bez obzira da li se radi o citatnosti, slobodnoj stilizaciji ili inspiraciji folklornom tradicijom.

Kada je reč o zabavnoj muzici, kompozicije inspirisane nacionalnom tradicijom javljaju se tek polovinom 20. veka, počevši od šezdesetih godina dvadesetog veka, kada dolazi i do promene u shvatanju samog koncepta kulture.¹⁴⁵ Tretirana do tada kao zatvoreni koncept koji omogućava da se kulture međusobno porede, muzika je u novim teorijskim postavkama percipirana kao vrsta progressa. Loran Ober (Lauren Aubert) je opisuje kao popularnu muziku u koju su inkorporirana iskustva različitih kultura, čime je na nju ukazao kao na vid muzičkog hibrida koji je proistekao iz urbanog i tehnološki razvijenog društva. Pomenuti hibrid se u okviru zabavne muzike javio u kontekstu različitih stilova (pop, rok,

¹⁴³ Zemlje koje su kroz muzičku istoriju imale dominantnu ulogu u razvoju muzičke umetnosti bile su Nemačka, Italija i Francuska. Ričard Taruskin (Richard Taruskin) ih naziva „dominantnim kulturama“, i konstatuje da se kompozitori u 19. veku „klasifikuju u četiri kategorije: Italijani, Nemci, Francuzi i nacionalisti”. Richard Taruskin, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 17, ed. by Stanley Sadie, Macmillan Publisher, London, New York, 2001, 689-706.

¹⁴⁴ *Muzička enciklopedija*, I, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1971, 592.

¹⁴⁵ Nigel Rapport, Joanna Overing, „Culture“, u: *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*. Routledge, London, 2000, 95.

džez, itd), a devedesetih godina 20. veka čak inicirao pojavu novih žanrova – etno i tzv. *world music*.¹⁴⁶

Sagledavanje muzike kao segmenta nacionalne kulture otvara i pitanje u kojoj meri ova umetnost može da bude nosilac kulture i u kojoj meri je ona u interakciji sa socijalno-političkim i ekonomskim tendencijama u društvu. Kao polazište u tumačenjima korišćen je stav Alana Merijema (Alan Merriam) prema kojem je „muzika neodvojivi deo kulture i društva”,¹⁴⁷ što znači da je moguće sagledavati je u različitim kontekstima. U okviru političkog konteksta muzika je najčešće tematizovana kao model za percepciju nacionalnog kulture. U tom smislu, prema mišljenju Patrika Viliijamsa (Patrick Williams), ona je svoju funkciju imala u društvenoj interakciji sa drugim subkulturama,¹⁴⁸ naročito onima koje nose odrednice nacionalnog idioma.¹⁴⁹ Pomenuto implicira da je muzika važna kulturna sfera u kojoj se identiteti afirmišu, problematizuju, razgrađuju i rekonstruišu, koja u isti mah pokreće pitanja etničkog zaleđa, rodnog identiteta i diskriminacije, političke motivacije, klasne pripadnosti i svesti i kulturnog nacionalizma.¹⁵⁰ U kontekstu pomenutog interesantno je stanovište Teodora Adorna (Theodor Adorno), koji je ukazao da muzika kao nosilac nacionalne kulture može da ima dva oblika: u prvom, ona je zasnovana na narodnoj tradiciji i kao takva ima odrednicu „nacionalne kulture”; u drugom, domen „nacionalnog” ne podrazumeva imanentnu upotrebu narodne tradicije, već se odnosi na kontinuitet u negovanju bilo koje univerzalne tradicije jedne nacije.¹⁵¹ Taj kontinuum negovanja univerzalne kulture Adorno vidi kao oponenta nacionalnim školama 19. veka, a njegov stav implicira zaključak da muzika pored nacionalne nosi i univerzalnu konkretnost, koja omogućava da se sama nacionalna kultura percipira kao složeni kompleks koji determinišu različite socijalne okolnosti.

¹⁴⁶ Prema: Marija Ristivojević, „Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta”, u: Etnološko-antropološke sveske, 13, 2009, 122. <http://www.anthroserbia.org/>

¹⁴⁷ Alan P. Merriam, *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964, 27.

¹⁴⁸ Patrick J. Williams, *Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet*. In: *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 35, N° 2, Sage Publications, 2006, 174.

¹⁴⁹ „Subkultura“ je termin koji označava oblike i manifestacije kulture koji su specifični za pojedine društvene grupe“. „Tako pored kulture uopšte, čiji je nosilac čovečanstvo u celini, mi možemo razlikovati i određene nacionalne, klasne, profesionalne kulture, kao i niz drugih kulturnih specifičnosti čiji su nosioci pojedini delovi čovečanstva ili društvenih celina. Miloš Ilić, *Sociologija kulture i umetnosti*, Institut društvenih nauka, Beograd 1966, 14.

¹⁵⁰ John Connel, Chris Gibson, *Sound tracks: Popular Music, Identity and Place*, Routledge, London 2002, 1.

¹⁵¹ Adorno svoju tezu objašnjava na primeru održavanja tradicije tzv. „bečkog klasicizma” koja počinje u 18. veku, sa delovanjem kompozitora Jozefa Hajdna (Joseph Haydn), Volfganga Amadeusa Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart) i Ludviga van Betovena (Ludwig van Beethoven), nastavlja se opusom Gustava Malera (Gustav Mahler) u 19. veku, i dovodi do tzv. „nove bečke škole” koja se pojavila u 20 veku, kojoj pripadaju Arnold Šenberg (Arnold Schönberg), Anton Vebern (Anton Webern) i Alban Berg (Alban Berg). Prema: Mario Kopic, *Muzika i nacionalizam*, <http://pescanik.net/muzika-i-nacionalizam/>

Teorijska pozicija sa koje muziku kao nosioca nacionalne kulture sagledava francuski etnomuzikolog Loran Ober pokazuje da se ova umetnost „ne može odrediti kao bezopasna“, jer u velikoj meri utiče na oblikovanje društva, odnosno kulture i identiteta.¹⁵² Pomenuto potvrđuje da je muzika fenomenološki veoma složena i da nije u interakciji samo sa socijalno-političkim i ekonomskim tendencijama u društvu, već da može biti i njihovo sredstvo. Državne himne, vojne koračnice, navijačke pesme, pesme posvećene različitim praznicima samo su neki od primera funkcionalne uloge muzike u društvu čija je uloga da bude kohezioni element unutar jedne zajednice. Istorija i muzička istorija svedoče o brojnim primerima političke upotrebe nacionalne muzičke kulture u različite svrhe. Adolf Hitler (Adolf Hitler) je, tridesetih godina 20. veka, koristio muziku Riharda Vagnera (Richard Wagner), jednog od najznačajnijih predstavnika nemačkog romantizma, kako bi prikazao moć nemačkog naroda, a time doprineo većoj podršci javnosti fašističkom nacionalizmu. Kompozitori, predstavnici nacionalnog stila u muzici različitih epoha, koriste muzičku tradiciju kako bi potcrtali aktuelne političke nacionalne tendencije. U negovanju kulturne politike često se imenuju „kulturni ambasadori“ koji predstavljaju svoju zemlju u svetu. Kreiraju se novi muzički stilovi u okviru postojećih žanrova čija je uloga formiranje odnosa prema tradiciji, a time i prema zemlji i naciji.¹⁵³ To je posebno bilo uočljivo na primeru nacionalnih rok tradicija čija je uloga bila okretanje čitave generacije konzumenata od tzv. „muzike bunta“, kako je rok muzika nazivana, ka nacionalnim vrednostima i kulturi.

Pomenuti primeri pokazuju da je muzika, kao deo kulture, imala značajnu ulogu u različitim oblicima percepcije nacionalne kulture i da je njen razvoj bio uslovljen različitim tendencijama u društvu. Ovaj zaključak potvrđuje njenu sociološku kompleksnost koja je uslovlila da je ne možemo sagledavati samo kao umetnost, već u imanentnoj korelaciji sa političkim, a time i ekonomskim i društvenim okolnostima koje nedvosmisleno utiču na njeno modelovanje.

2.2.4.1. Srpska istorija muzike i njen odnos prema nacionalnoj kulturi i identitetu

Odnos srpske muzike prema nacionalnoj kulturi¹⁵⁴ jeste kompleksno pitanje kojim se bave muzikologija i etnomuzikologija. Postojeća teorijska razmatranja usmerena su u pravcu izučavanja različitih istorijskih i socioloških faktora koji su uticali na modelovanje same narodne kulture. Sociolozi i socijal-psiholozi uglavnom se slažu da su mnoga ljudska

¹⁵² Alan P. Merriam, op. cit, 27.

¹⁵³ Prema: John Connel, Chris Gibson, op. cit, 2.

¹⁵⁴ U kontekstu ovog rada sintagma „nacionalna kultura“ odnosi se na narodnu muzičku tradiciju, pri čemu je termin „narodna“ ekvivalent pojmu „nacionalna“ (prim. A.P).

ponašanja nastala pre kao rezultat društvenih uticaja nego kao produkt instinktivnih bioloških faktora,¹⁵⁵ što implicira da je i razvoj nacionalne kulture bio uslovljen društvenim procesima.

Kultura i mentalitet jednog naroda determinišu nacionalnu kulturu, a time i muziku. Sam proces proučavanja elemenata nacionalnog u muzici, kako primećuje muzikolog Artur Farvel (Arthur Farwell), jeste složen posao, koji otežava činjenica da se interesovanje za narodnu kulturu, u različitim zemljama, nije odvijalo sukcesivno, već je uslovljeno različitim društveno-političkim intencijama.¹⁵⁶ Do perioda romantizma (19. vek) kompozitori su uglavnom instinktivno osećali da je neophodno oslanjati se na narodnu kulturu. U 19. veku, sa pojavom svesne umetničke percepcije nacionalne muzičke umetnosti, postalo je jasno da svaki narod ima svoju tradiciju koja određuje nacionalnu specifičnost.

Pitanje nacionalne kulture i formiranja umetničkog jezika u srpskoj muzičkoj istoriji započinje, polovinom 19. veka, u vreme kada evropski romantizam već dostiže svoje vrhunce. Nacionalni pravac u srpskoj muzici započinje delovanjem prvih školovanih kompozitora u srpskoj muzici, Kornelija Stankovića i Stevana Stojanovića Mokranjca. Danas je opšte prihvaćen stav o njihovom značaju na potonji razvoj muzičke misli, koji je započeo gotovo pedeset godina kasnije u odnosu na Evropu. Taj zakasneli korak sa muzičkom istorijom nije se osećao samo na planu kompozitorske prakse, već i u domenu teorijske muzičke misli, koja je svoje predstavnike u srpskoj muzici dobila tek u 20. veku, i to iz redova kompozitora, koji su se školovali ili doškolovali u Evropi.

Kao i ceo 20. vek, i period između dva svetska rata obeležila su ukrštanja različitih umetničkih pravaca i nekoliko generacija kompozitora u Srbiji. Stilski i žanrovski pluralizam,¹⁵⁷ pretapanje i preklapanje stilova bile su osnovne karakteristike ovog doba. On je bio rezultat složenih procesa modernizacije celokupnog društva,¹⁵⁸ a samim tim i muzičke umetnosti.¹⁵⁹ U estetskom smislu ovakav diskurs muzičkog jezika bio je posledica

¹⁵⁵ Uporediti sa: Ana Matović, „Odras etnopsihologije u delima Miloja Milojevića“, u: *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog*, Zbornik radova, FMU, Beograd, 1986, 288.

¹⁵⁶ Arthur Farwell, Nationalism in Music, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, edited by Oskar Thompson, London 1946, 1235.

¹⁵⁷ Stilski pluralizam ogledao se u domenu istovremenog pojavljivanja kompozicija koje su bile pod uticajem romantizma i novih stilskih tendencija koje su se javile početkom 20. veka. Žanrovski pluralizam je, suštinski, karakteristika svih epoha. Odnosi se na istovremeno pojavljivanje muzike koja je pripadala različitim žanrovima umetničke muzike, pri čemu se misli na solističku, kamernu, simfonijsku i vokalno-instrumentalnu muziku (prim. A.P).

¹⁵⁸ Pod „modernizacijom društva“ ovde se podrazumeva tehnološka modernizacija koja je doprinela razvoju različitih tehnologija koje su doprinele efektivnijoj razmeni informacija u domenu različitih muzičkih žanrova. Tu se pre svega misli na razvoj radija, na proizvodnju gramofona i produkciju gramofonskih ploča (prim. A.P).

¹⁵⁹ Uporediti sa: Biljana Milanović, „Proučavanje srpske muzike između dva svetska rata; od teorijsko-metodološkog pluralizma do integralne muzičke istorije“, *Muzikologija*, br. 1, Muzikološki institut SANU, Beograd, 2001, 60.

diskontinuiranog razvoja srpske muzike u odnosu na postojeće velike muzike kulture. U istorijskom smislu pluralizam je bio i produkt sinteze postojeće produktivne prakse srpske muzike i novih umetničkih pravaca koji su se pojavili u svetu, čiji je umetnički jezik u to doba, u izražajnom i kompoziciono-tehničkom smislu, bio znatno moderniji u odnosu na 19. vek.¹⁶⁰

U stvaralačkom smislu u periodu između dva svetska rata javljaju se dve struje, nacionalna i avangardna. Ideologija muzički nacionalnog, koju je inaugurisao Kornelije Stanković, prisutna je i u ovom periodu, u kome još uvek živi i stvara Josif Marinković, jedan od najznačajnijih predstavnika srpskog romantičarskog pravca u muzici.¹⁶¹ U to vreme komponuju i Stanislav Binički i Petar Krstić, čija su dela predstavljala sponu sa generacijom autora čiji je stilski jezik bio bliži savremenim evropskim tokovima toga doba - Petrom Konjovićem, Stevanom Hristićem i Milojem Milojevićem. Za opuse pomenutih kompozitora zajednička karakteristika je bilo upravo okretanje nacionalnoj tradiciji, koja je na različite načine implementirana u njihov umetnički jezik. Ona je prepoznatljiva i kod kompozitora koji su na srpsku stvaralačku scenu stupili tridesetih godina 20. veka, među kojima su bili Jovan Bandur, Marko Tajčević, Mihailo Vukdragović, Milenko Živković i Predrag Milošević. Ove autore definišemo kao predstavnike nacionalnog ili delimično nacionalnog stila toga doba. Međutim, u opusima Konjovića i Milojevića pronalazimo i dela modernijeg izraza, koja su nagovestila tzv. „prašku grupu“ kompozitora,¹⁶² kojoj pripadaju Vojislav Vučković, Ljubica Marić, Dragutin Čolić, Milan Ristić. Pomenuti autori su u srpsku muziku implementirali moderne evropske stvaralačke tendencije toga doba (ekspresionizam, četvrttonska muzika), za razliku od grupe umerenih modernista kojoj pripadaju Stanojlo Rajičić i Mihovil Logar, čija dela stoje na prekretnici između modernista i predstavnika nacionalnog stila.

Ovaj uvid u stilske tendencije muzike srpskih kompozitora na početku 20. veka neophodan je kako bi se objasnio i pluralizam ideja koji se u to doba javio i u muzičkoj kritici, člancima i teorijskim raspravama koje su obeležile ovaj period. To je bilo vreme u kome se prvi put javno pisalo o nacionalnom muzičkom stilu, te su se istovremeno pojavile i suprotnosti u razmišljanjima, koje su dovele i do žučnih pisanih rasprava koje su vođene na stranicama muzičkih časopisa tog vremena.

¹⁶⁰ Već krajem 19. veka u Evropi se javlja impresionizam, a početkom 20. veka ekspresionizam, kao i nove tehnike komponovanja, poput dodekafonije i atonalne muzike koje su dovele do nove, modernije zvučnosti muzike (prim. A.P).

¹⁶¹ Josif Marinković je umro 1931. godine (prim. A.P).

¹⁶² Ime „praška grupa“ kompozitori su dobili po gradu Pragu u kome su studirali (prim. A.P).

Kao i u evropskoj muzičkoj tradiciji, nove umetničke tendencije bile su podstaknute impulsima koji su dolazili iz drugih umetnosti. Presudnu ulogu u razvijanju modernih tumačenja umetnosti kod nas, pre svega nauke o književnosti, imali su pozitivizam Jovana Skerlića i istorijski materijalizam Svetozara Markovića, koji su se kao posebni načini razmišljanja konstituisali u drugoj polovini 19. veka. Kasnije se javljaju novi pravci, impresionizam i ekspresionizam.

Nauka o književnosti predstavljala je jednu od polaznih osnova za razvijanje filozofskih i opštih teorijsko-naučnih razmišljanja o muzici, na kojima je zasnovana estetika muzike. U zapadnoevropskoj kulturi uočljiva je dominacija nauke o književnosti u odnosu na nauku u drugim umetnostima, to je posledica bliskosti između književne umetničke prakse i diskursa o književnosti. Međutim, u istoj meri je blizak i odnos književnosti, teorije književnosti i estetike muzike, na osnovu čega je bilo moguće zaključiti da su postojala istorijska kretanja unutar književnog pisma koja su omogućila pisanje o muzici.

Pitanje modernosti u muzici otvaralo je i razmatranja o terminima „modernizam“ i „avangarda“, koji su bili vezani za internacionalna pitanja perioda do Drugog svetskog rata. Bilo je to vreme koje su obeležili sukobi između modernista i tzv. tradicionalista. Sagledavajući ovaj problem neohodno je pojam „modernisti“ shvatiti u smislu internacionalnog aktuelnog (savremenog) modernizma, a pojam „tradicionalisti“ u smislu nacionalnog romantičarskog ili pozitivističkog modernizma s kraja 19. i početka 20. veka. Diskursi o ovim pitanjima obuhvatili su i kritiku modernizma pred Drugi svetski rat.¹⁶³

Kao i stvaralaštvo i srpska muzička misao između dva svetska rata, bilo da se radi o muzičkoj kritici, esejistici, bilo o istorijskim napisima i polemikama, tematizovana je na autore čiji je diskurs bio usmeren u pravcu moderističkih tendencija, i muzičke pisce koji su podržavali negovanje nacionalnih intencija u umetnosti. Za razliku od 19. i početka 20. veka kada su se pisanjem o muzici pretežno bavili ugledni ljudi drugih profila, poput istoričara i pravnika,¹⁶⁴ dvadesetih godina prošlog veka pisana muzička reč prelazi u ruke muzičkih profesionalaca. Pored njih o muzici su pisali književnici i estetičari, koji su, obzirom da nisu bili sputani kolegijalnim obzirima, često otvorenije iznosili svoje stavove i oslikavali muzički duh doba u kome su živeli.

Pojedine teme pojavile su se kao zajedničke u književnoj, likovnoj i muzičkoj umetnosti. To se, pre svega odnosilo na tradicionalno nasleđe 19. veka, koje je u periodu

¹⁶³ Uporediti sa: Miško Šuvaković, „Estetika muzike 20. veka u Srbiji“, *Zvuk*, br. 14, SOKOJ, Beograd, MIC, 1999, 87.

¹⁶⁴ Roksanda Pejović, *Muzička kritika i esejistika u Beogradu (1914-1941)*, FMU, Beograd, 1999, 8.

između dva svetska rata živelo u idejnim preokupacijama pojedinih umetnika. U muzici se to odnosilo na korišćenje srpskih narodnih melodija u muzičkim delima, oslobođenih folklorističke i umetnički neoplemenjene upotrebe narodnog melosa. Novi muzički jezik zasnovan na ovakvoj tradiciji zagovarao je nacionalni stil, čije je karakteristike trebalo tražiti u izrazu epohe romantizma i u njenoj sintezi sa impresionističkim muzičkim jezikom.

Tema nacionalnog stila bila je konstanta u napisima toga vremena. Ona se odnosila na široki spektar aktivnosti koje su bile neposredno vezane za sam stvaralački proces, a koji je podrazumevao komponovanje na osnovu folklornih zapisa i prikupljanje narodnih melodija. Takođe, pitanje muzički nacionalnog bilo je vezano i za članke o narodnoj muzici, te su se pojavile i prve teorije o komponovanju inspirisanom narodnim melosom.¹⁶⁵ „Nacionalni“, „srpski“ i „jugoslovenski“ stil izazvali su brojne diskusije muzičara, čak su pokretane i ankete kako bi što više kompozitora javno iskazalo svoje mišljenje o ovoj stvari.¹⁶⁶

Kompozitori Petar Konjović i Miloje Milojević pripadali su prvoj generaciji autora koji su ukazali na značaj nacionalnog stila u srpskoj muzici.

Konjović je zastupao mišljenje da je umetnost, ukoliko je okarakterisana kao nacionalna, morala biti oslobođena bilo kakve tendencije da to unapred bude.¹⁶⁷ „Nacionalnost“ nije tretirao kao podsećanje na etničku sredinu, već kao materiju koja je bitna za samo ishodište dela. U tom smislu ukazivao je da zapravo nema nacionalne umetnosti, i da delo ne treba ograničavati na umetničko ili ne, u odnosu na folklorni identitet koji neko poseduje, a neko ne. Za njega je u muzičkom delu pre svega bila bitna saživljenost sa folklorom, kao psihološka i logična, izražajna manifestacija kreativnosti umetničkog duha.

Za razliku od njega, Miloja Milojevića je posebno interesovao problem nacionalne muzičke kulture u okvirima muzike 20. veka. To je ujedno bila i tema koja prožima sve njegove studije o narodnoj muzici,¹⁶⁸ a posebno ga je interesovalo proučavanje nadovezivanja savremene srpske muzike toga doba na tradiciju, jer je, po njegovom mišljenju, to bio put ka stvaranju istinski nacionalne kulture. Milojevićevi stavovi su se poklapali sa stanovištima Zoltana Kodalja (Zoltan Kodály), mađarskog kompozitora, koji je, u vezi sa mađarskom muzikom, zabeležio da se veliki narodi, sa viševekovnom muzičkom kulturom na

¹⁶⁵ Upredi sa: Ibid, 11.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Petar Konjović, „Muzički folklor, njegova vrednost i čistota“, u: *Ogledi o muzici*, Srpska književna zadruka, Beograd, 1965, 61.

¹⁶⁸ Muzički folklor, njegova kulturno muzička važnost, *Muzičke studije i članci*, I, Beograd, 1921; *Narodna muzika Južne Srbije*, Beograd, 1928; Nekoje odlike muzičkog folkloru Južne Srbije, *Zbornik radova na III kongresu slovenskih geografa i etnografa u Jugoslaviji*, Beograd 1932; Umetnička obrada naših narodnih melodija pomoću modernih tehničkih sredstava, *Muzičke studije i članci*, II, Beograd 1933; Za tragom narodne melodije našeg Juga, *ibid*; O nacionalizmu u muzičkoj umetnosti, *Slavenska muzika*, Beograd, 1939.

profesionalnom planu, mogu nadovezati na velikane svoje muzičke baštine koji su već sublimirali bit narodnog muzičkog izraza, i dalje izgrađivati nacionalni muzički stil, bez direktnog oslanjanja na narodnu muziku. Za male narode koji imaju kratku i gotovo nikakvu muzičku istoriju, jedini način za stvaranje nacionalnog stila predstavlja oslanjanje na baštinu folklor.¹⁶⁹ U tom smislu treba pomenuti da su upravo srpska kultura, pa i muzička tradicija iz kojih je Milojević ponikao, usmerile njegove ideje, odnosno formirale njegovu ličnost. Bio je propagator kompozitorskog stvaralaštva u nacionalnom, odnosno srpskom duhu, zapravo stvaralaštva koje otkriva jugoslovensko, balkansko i slovensko poreklo kompozitora i bio je borac za afirmaciju srpske i jugoslovenske muzike zasnovane na podlozi nacionalno orijentisanog srpskog romantizma.¹⁷⁰

Pisani trag o muzici između dva svetska rata, obeležio je znatan broj imena, ali poseban akcenat treba staviti na dva autora, čiji je sukob mišljenja na najbolji način oslikao tendencije umetničkog vremena u kome su živeli. To su kompozitori Milenko Živković i Vojislav Vučković.

Milenko Živković bio je jedan od prvih zagovornika nacionalnog stila, koji je u svoju pisanu reč duboko utkao svoje stavove i svoja viđenja savremene srpske muzike. U njima prepoznajemo i njegov stvaralački credo zasnovan na nacionalnoj inspiraciji, za kojom je tragao u svim segmentima mnogostrane delatnosti srpskih i evropskih muzičara. Kao zagovornik nacionalnog muzičkog jezika on je dela koja su nastala kao produkt tadašnje stvaralačke prakse podvrgao oštroj kritici, praveći selekciju u odnosu na sopstveni pojam nacionalnog muzičkog identiteta. U tom smislu otvorio je i pitanja koja su imala dodirnih tačaka sa problematikom socijalne umetnosti.

Problematika socijalne umetnosti, koja se u srpskom građanskom društvu pojavila početkom tridesetih godina prošlog veka, navodila je na različita promišljanja zasnovana na osnovnim stvaralačkim stavovima kompozitora-muzičkih pisaca. Pitanje buđenja interesovanja prema problematici socijalno angažovane umetnosti, u društvu koje je karakterisao pluralizam ideja, bilo je otvoreno nastankom muzičkog časopisa *Zvuk*.¹⁷¹ U uvodniku za prvi broj već je bila uočljiva jasna ideja o potrebi diskutovanja o problematici

¹⁶⁹ Zoltan Kodály, *New Music for Old*, Composers on Music, An Anthology of Composers Writing from Palestrina to Copland, edited by Sam Morgenstern, New York, 1956, 438.

¹⁷⁰ Uporediti sa: Roksanda Pejović, „Tradicije 19. veka u napisima Miloja Milojevića“, u: *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog*, zbornik radova, FMU, Beograd, 1986, 271.

¹⁷¹ Ovaj časopis počeo je da izlazi u Beogradu 1932. godine.

socijalne umetnosti,¹⁷² a time je bilo otvoreno pitanje koje je u srpsku pisanu muzičku reč donelo brojne polemike. Akteri jedne od njih bili su Milenko Živković i Vojislav Vučković.

U svakom segmentu svoje mnogostrane delatnosti Milenko Živković je forsirao i zagovarao nacionalni identitet muzičke umetnosti kao jedinu i trajnu vrednost. Prema njegovom mišljenju ovakav uzor omogućavao joj je nadovezivanje na dotadašnju tradiciju, a istovremeno je predstavljao i njenu nadgradnju kao logičnu posledicu muzičkog razvoja. Zastupajući nacionalni identitet muzičke umetnosti, Živković je propagirao vraćanje osnovama kao početku nove umetnosti. Ta nova umetnost, po njegovom mišljenju nije trebalo da bude zasnovana na strujanjima koja su se u to vreme javila u evropskoj, pa i srpskoj muzici, a definisao ih je kao „laboratorijski eksperiment“.¹⁷³ Njenu osnovu prepoznao je u tradiciji romantičarskih nacionalnih škola 19. veka, koje su težište stvaralačke prakse našle u narodnoj umetnosti. Poniranje u muzičku suštinu koju čine melodija, harmonija, ritam i forma, za njega je značilo stvoriti dobru bazu na kojoj će se, savremenim izražajnim sredstvima, izgraditi srpska muzika toga doba.¹⁷⁴

Kod njegovog oponenta, Vučkovića, tokom četvrte decenije prošlog veka pronalazimo dihotomiju stavova, koja se nije odnosila samo na teorijsku misao, već i na lični stvaralački postupak. Ideološki, on je već tada bio orijentisan krajnje levo. Na osnovu levičarskih ideja on je u ovoj fazi teoretskog i kompozitorskog rada težio da ostvari jednakost između te ideologije i odgovarajućih muzičko izražajnih sredstava. Stavljajući muziku u službu socijalnog momenta, Vučković je pronašao i teorijsko opravdanje primene modernih muzičko-izražajnih sredstava.

Pored toga što je imao stvaralački otpor prema narodnoj melodiji, za Vučkovića je vraćanje osnovama predstavljalo i negiranje dotadašnje tradicije, muzičkog razvoja, pa time i same kulture. Muziku je doživljavao kao umetnost koja je zavisila od kulturnog razvoja društva,¹⁷⁵ a njegovo poimanje umetnosti bilo je neposredno inicirano političko-socijalnim i filozofskim idejama, koje su se u to doba pojavile u Evropi. Pisao je da muzika mora da bude odraz konkretnih odnosa u društvu i da mora da postane njegova stilizacija, što predstavlja suprotnost njegovim ranije navedenim tvrdnjama na osnovu kojih se oštro suprotstavio Živkoviću.

¹⁷² Sonja Marinković, *Muzički nacionalno u srpskoj muzici prve polovine 20. veka*, doktorska disertacija, rukopis, FMU, Beograd, 1992, 92.

¹⁷³ Milenko Živković, „Vraćanje osnovama“, *Zvuk*, br. 3, Beograd, 1934, 107.

¹⁷⁴ Milenko Živković, *ibid*, 106.

¹⁷⁵ Vojislav Vučković, „Muzički fašizam i njegovi eksponenti kod nas“, *Zvuk*, br. 4, Beograd, 1934,

Takođe se može preispitati i Vučkovićeov stav prema samoj ideji vraćanja osnovama. Poznato je da je ova Živkovićeova misao bila usmerena na domen razmišljanja o socijalizaciji umetnosti. Bila je to težnja da se umetnost vrati narodu, čime bi se omogućilo i njeno inkorporiranje u njegov duhovni i etnički život.¹⁷⁶ Začuđujuće je, međutim, u kojoj meri je Vučković ovu ideju pojednostavio, shvatajući je kao „polaznje iz početka“ i Živkovićeovo negiranje dotadašnje tradicije i razvoja srpske muzike. Danas kada imamo uvid u Živkovićeov stvaralački opus i kada ga definišemo kao umetnika nacionalnog smera, moramo prvenstveno imati u vidu izražajnu estetiku njegovih partitura, a naročito onih koje su nastale početkom četvrte decenije prošloga veka. Njegov kompozitorski jezik nije nacionalan u onoj meri u kojoj nije bio u sukobu sa tadašnjim savremenim načinom kompozitorskog izražavanja. Ne sme se zaboraviti da je i Živković, kao i stvaraoci „praške grupe“, bio na školovanju u inostranstvu, te da je iz evropske perspektive imao uvid u tadašnje stanje u stvaralačkoj praksi. Sa ovih pozicija on nikako nije mogao propagirati vraćanje u izražajni svet Stevana Mokranjca, već naprotiv, progresivnu liniju razvoja koja se u svakom slučaju nalazila na Mokranjčevom putu. To svakako nije bio muzički „fašizam“ kako ga je nazvao Vučković,¹⁷⁷ nego provereno iskustvo, koje je kao takvo bilo dobrodošlo u mladoj srpskoj kulturnoj sredini.

Iz ove perspektive za Živkovića je korišćenje savremenih tehnika komponovanja toga doba bilo nelogično i neprihvatljivo, jer u muziku na našim prostorima nije došlo kao posledica kontinuiranog razvoja, već kao sredstvo propagande koja je dolazila iz Evrope. Da li mu to treba zameriti i predstaviti ga kao nedovoljno obaveštenog? Sigurno da ne. Sagledano iz današnje perspektive, kada se i sam fenomen informisanosti dovodi u pitanje, moramo govoriti i o mogućnostima jedne sredine da prihvati nešto što je bilo produkt njenog kontinuiranog progressa, odnosno da prihvati nametnute produkte znatno razvijenijih kulturnih sredina. Znamo da su dijalektički materijalizam kao filozofska ideja i novi umetnički pokret - nadrealizam, koji su se u srpskoj muzici pojavili tridesetih godina 20. veka, predstavljali vidove intelektualnog otpora, poput ekspresionizma i njemu sličnih pravaca, koji su se još početkom prošloga veka pojavili u Evropi. Da li je i uolikoj meri taj novi intelektualizam bio blizak srpskoj građanskoj sredini u vreme kada se pojavio? Čini se da nije. Istorija je već pokazala da dijalektički materijalizam koji je bio marksistička ideologija, nije doveo do očekivanog progressa društva. Zato danas moramo biti pažljivi kad govorimo o filozofsko-političkim idejama koje su prodirale u sve segmente društvenog delovanja, te umetnost

¹⁷⁶ Milenko Živković, op. cit, 107.

¹⁷⁷ Vojislav Vučković, op. cit, 135.

koristile kao svojevrsno sredstvo propagande.¹⁷⁸ U prilog mojim stavovima govori i sama činjenica da je egzaltiranost grupe „praških autora“ ostala samo u domenu ličnih interesovanja za nove stilove i tehnike komponovanja, te da nije naišla na razumevanja čak ni većine muzičkih kritičara toga doba. Donošenje novih „progresivnih“ ideja u kulturnu sredinu sa tada tek stogodišnjom muzičkom istorijom, koja je krenula od romantičarskog izraza i preskočila sve ono što je evropska kulturna tradicija gradila tokom nekoliko vekova, predstavljalo je svojevrsni kulturni šok koji nije bio lako prihvatljiv. Čini se i da su autori-modernisti vrlo brzo i sami došli do ovakvih zaključaka, tako da su bili prinuđeni da se na sebi svojstven način prilagode postojećem umetničkom razvoju. To potvrđuje i evolucija njihovih stavova.

Osim polemike na osnovu koje danas možemo govoriti o različitim stremljenjima koja su obeležila četvrtu deceniju 20. veka, burna prepiska između Živkovića i Vučkovića nije donela ništa značajnije. Suprotstavljeni stavovi ove dvojice kompozitora nisu promenili ni stav tadašnje muzičke kritike koja je već imala izgrađen odnos prema novim i starim idejama, a koje su se u to vreme preplitale u muzici. Sigurno je da nisu uticali ni na muzički ukus tadašnje publike. Iz savremene perspektive, polemika između Milenka Živkovića i Vojislava Vučkovića doživljava se kao „stvaralački sukob“ dvojice autora koji su se nalazili na različitim strujanjima u srpskoj muzici tridesetih godina prošlog veka. Kada uporedimo njihove ideje kao pokušaj objektivnog sagledavanja različitih mišljenja, moramo imati u vidu šta se za osamdeset godina, koliko nas od njih deli, desilo ne samo u društvu, već i u muzičkoj umetnosti uopšte. Istorija je pokazala da su dela koja su bila inicirana vanumetničkim uticajima ostala na margini, kao deo jednog vremena koje je prošlo. Samo ona ostvarenja koja su imala duboko umetnički pokretački smisao postala su baza daljeg kulturnog i umetničkog razvoja. Zvučni jezik Milenka Živkovića i umetnički jezik Vojislava Vučkovića danas su već segmenti tradicije na koju se nadovezao potonji razvoj muzičke umetnosti.

Iako ova rasprava predstavlja sliku različitih stavova o kontekstu umetnosti jednog vremena, ona i nedvosmisleno potvrđuje da je koncept nacionalne kulture kao nosioca kulturnog specifikuma jedne nacije bio aktuelan i u periodu u kome je nacionalna romantičarska ideologija već predstavljala deo istorijske prošlosti. No, bez obzira na to, ona ukazuje da je razmišljanje srpskih kompozitora o nacionalnoj kulturi bilo funkcionalno u kontekstu opšte prihvaćenih tumačenja kulture. To se, pre svih, odnosi na Ničeovu definiciju prema kojoj je kultura skup različitih stilova koji su proistekli iz naroda, a potom i na Balibarovo stanovište da je nacionalna kultura reprezent društvenih i antropoloških razlika.

¹⁷⁸ *Muzika kao sredstvo propagande* je naslov doktorske disertacije Vojislava Vučkovića. Tim povodom dodeljena mu je titula doktora filozofije za muzičke nauke (2. marta 1934. godine) (prim. A.P).

Međutim, ona je relevantna i u funkciji sagledavanja odnosa srpskog društva prema umetnosti toga doba i implicira razmišljanje o međuzavisnosti kulture i društva.

Videli smo već, u sociološkim teorijskim raspravama, da je kultura fenomen koji se razvija u korelaciji sa socijalnim tendencijama. Za pravilno shvatanje mesta i uloge sociologije umetnosti nepochodno je imati u vidu uticaje društva na umetnost, i obrnuto: u kojoj meri je sama umetnost uticala na društvo. Pitanja koja se tim povodom otvaraju vezana su za ciljnu grupu kojoj je sama umetnost namenjena. Razmišljanja na temu - ko su konzumenti umetnosti i kakva je njihova kulturna, klasna i politička svest, vezana su za sociologiju umetnosti, koja definiše odnose između dela i umetnika, umetnika-pojedinca i vremena u kome on stvara, kao i odnos umetničkog stvaranja prema celokupnoj kulturno-političkoj situaciji u kojoj se ono dešava. Karakter umetnosti bio je određen u odnosu na društvo, na svrhu i sopstvenu suštinu. Time su, naravno otvorena pitanja koja se odnose na vrednovanje same umetnosti, u ovom slučaju muzike, a koja nije uvek bila analogna sa javnim vrednovanjem.

Na osnovama sociologije umetnosti nastala je i polemika između Milenka Živkovića i Vojislava Vučkovića, koji su se nalazili na različitim ideološkim stranama. Kroz Vučkovićeve napise jasno se uočavala stalna težnja da se dijalektičko-materijalističke teorijske postavke u potpunosti primene na muziku. Za razliku od Vučkovića, Živković je socijalizaciji umetnosti prišao sa stanovišta nacionalnih ideja koje su se javile u romantizmu.¹⁷⁹ U vezi sa istom temom danas možemo postaviti i pitanje: u kojoj meri je srpsko građansko društvo tridesetih godina prošlog veka bilo otvoreno za nove ideje, koje je kroz svoje napise proklamovao Vučković? Da li je dijalektički materijalizam baš u tolikoj meri predstavljao avangardni prosperitet za samo društvo kakav se smatralo da treba da učini i u umetnosti? I dijalektički materijalizam i romantičarski nacionalizam kao političke ideje do danas su pretrpeli mnoge kritike. Nacionalni muzički pravac koji se javio u muzici 19. veka evidentno je ostavio traga i na srpsku muzičku umetnost. Bilo je to svojevrsno buđenje naroda ka traženju sopstvenog identiteta, u prvom redu nacionalnog, a samim tim i duhovnog? Šta je u tom smislu doneo dijalektički materijalizam? Prvenstveno negiranje onoga što je nacionalno. Time je „nova umetnost“ došla u konflikt sa dotadašnjim estetskim principima, u istoj meri u kojoj su nove filozofske tendencije predstavljale suprotnost u odnosu na građansko društvo četvrte decenije prošlog veka.

¹⁷⁹ Sonja Marinković, op. cit, 123.

Druga polovina 20. veka u srpskoj muzičkoj istoriji, a u odnosu na produktivnu praksu, ponovo je autore podelila na one koji su u sebi zadržali elemente nacionalnog muzičkog pravca, i one druge, koji su stvarali isključivo u duhu novih stvaralačkih tendencija, koje su paralelno egzistirale u Evropi. I jedni i drugi, međutim, u suštini su bili stvaraoci modernog umetničkog izražavanja, koje je delila samo unutarnja stvaralačka inspiracija. Za razliku od perioda između dva svetska rata, kada su kompozitori bili nosioci pisane muzičke misli, posle Drugog svetskog rata razvija se muzikologija, kao nauka o muzici, a muzikolozi su postali naučnici čija je uloga bila da prate srpski muzički život. Hvatajući se u koštac sa novim vremenom, te pokušavajući da od zaborava sačuvaju prošlost, oni se nisu bavili pojedinačnim pitanjima koja su interesovala muzičke pisce ranijeg vremena, već su njihova interesovanja prepoznavali u opusima svojih savremenika, te ih pratili kao vid muzičke tradicije. Iz tog razloga u novijoj muzikološkoj literaturi ne pronalazimo tekstove koji se bave pitanjem nacionalne kulture, osim u slučajevima kada je sfera istraživanja imala dodirnih tačaka sa pomenutom problematikom.

Iako polemika između Živkovića i Vučkovića predstavlja primer različitih društvenih i političkih polazišta u sagledavanju odnosa prema nacionalnim elementima u umetnosti (muzici), ona istovremeno implicira dva različita koncepta u tumačenju nacionalne kulture. Dok je Živković njenu suštinu video u tradiciji kao kulturološkom kontekstu same nacije, čime je njegovo teorijsko polazište blisko Balibarovim zaključcima, Vučkovićevi stavovi su bliži postavci Rasela Džekobija, koji je ukazao na međuzavisnost nacionalne kulture sa aktuelnim političkim tendencijama. Obzirom da oba polazišta ne negiraju tradiciju, već da je na dva različita načina doživljavaju kao osnovu za dalji progres kulture, a samim tim i društva i nacije, možemo ih prepoznati kao dva modela na osnovu kojih se modelira nacionalna kultura: jedan, na bazi same tradicije, a drugi na selekciji njenih elemenata koja se vrši kroz proces razvoja samog društva. Ova dva koncepta, koja na osnovu Kelnerovih zapažanja tumačimo kao svojstva modernog sveta, potvrđuju složenost definisanja nacionalne kulture, i ukazuju na potrebu da se u njenom definisanju u obzir moraju uzeti različiti konstruktivni elementi u čijem se prožimanju tek može govoriti o osobenostima kulture jedne nacije.

2.3. KOMUNIKACIJSKI KAPACITETI MUZIKE

U cilju rasvetljavanja pitanja komunikacijskih kapaciteta muzike, polazno stanovište mogu biti definisani modeli komunikacije, koje su teoretičari izdvojili kao segmente

komunikologije.¹⁸⁰ To su: 1) govorno komuniciranje, 2) interpersonalno komuniciranje i komuniciranje u malim grupama, 3) masovno komuniciranje (mediji) i 4) organizacijsko komuniciranje (reklame i odnosi s javnošću). Iako su pomenuti tipovi modela vezani za komunikologiju kao nauku i odnose se na objašnjavanje određenih fenomena iz domena komunikacije, neosporno je da su svi oni, istovremeno, i modeli komunikacije koji se kao tipovi mogu izdvojiti i u programima radija, koji je kao medij ključan za ovaj rad. Takođe, navedeni segmenti potvrđuju tezu da je komunikacija interdisciplinarni proces koji, kako primećuje Tomić, uključuje niz različitih disciplina koje su u centru čovekovog interesovanja prema sebi i prema društvu.¹⁸¹ U kontekstu teme značajno je istražiti na koji način mediji ostvaruju komunikacijske potrebe. Za domen medija (radija) interesantno je stanovište Majersa i Majersa (Meyers & Meyers)¹⁸² koji komunikaciju shvataju kao interaktivne odnose u društvu, koje prate iz ugla samog procesa komunikacije u okviru koga definišu šest odlika:

- 1) komunikacija je sveobuhvatna i predstavlja centralni fenomen kulture;
- 2) komunikacija je neprekidna, nikada ne prestaje i ne može joj se odrediti ni početak ni kraj;
- 3) komunikacija je zasnovana na razmeni značenja;
- 4) komunikacija sadrži predvidljive ili konvencionalne elemente;
- 5) komunikacija se javlja u više nivoa (između dve individue, između individue i grupe, između dve ili više grupa itd);
- 6) komunikacija se odvija među jednakim i nejednakim.

Da li nam navedene odlike daju za pravo da muziku u medijima tretiramo kao sredstvo komunikacije? Čini se da je odgovor na ovo pitanje hronološki dislociran, ako se ima u vidu istorijsko pojavljivanje muzike i medija, koje u vremenskom toku dislocira ogromna vremenska distanca. Iz tog ugla jasno je da je muzika, mnogo pre medija postala sredstvo komunikacije, i da je savremeno društvo, u kome su se mediji konstituisali, iskoristilo iskustva koja je muzika sama o sebi do tada već imala. Pitanje se može postaviti samo u smislu da li posmatrajući karakteristike muzike možemo utvrditi navedene odlike komunikacije? Analiza ukazuje na pozitivan odgovor. Po svojim odlikama ona je sama po sebi segment kulture (prva odlika). Zatim, konsekventno je prisutna od samih početaka

¹⁸⁰ Zorica Tomić, *Komunikologija*, drugo izdanje, Čigoja štampa, Beograd, 2003, 13.

¹⁸¹ Ibid, 12.

¹⁸² Meyers i Meyers, *The Dynamic of Human Communication*, Mc Graw Hill, 1985. Prema: Ibid, 27.

ljudske civilizacije, prati njenu evoluciju, a takođe, implementirana je u svakodnevni deo života savremenog društva (druga odlika). Razmena značenja muzike odvija se u svim domenima njene javne prezentacije (koncertna dvorana, mediji, javni skupovi, naučni skupovi, itd) (treća odlika) na osnovu koje možemo govoriti i o njenom razvoju, promenama, odlikama, tendencijama, što daje uvid u ukupan diskurs njenog razvoja (četvrta odlika), ali i o međuodnosima između komunikatora i recipijenta, koji mogu biti slični ili totalno različiti (peta i šesta odlika).

Sagledane odlike procesa komunikacije mogu se tumačiti i o kao svojevrsni sistemi vrednosti, koje Režis Debre (*Régis Debray*)¹⁸³ definiše kao na kulturne obrasce, koji imaju značajnu funkciju u komunikaciji. Obzirom da muziku prepoznamo kroz svih šest karakteristika, možemo zaključiti da je ona značajan element komunikacije, da učestvuje u procesu razmene informacija, znakova i simbola.¹⁸⁴ Istovremeno ona se pozicionira kao jedan od legitimnih konstruktivnih elemenata kulturnog identiteta, koji Branimir Stojković pozicionira kao prvi, definišući deset domena identiteta koji „zajedno čine mrežu relevantnu za razumevanje međukulturnog sporazumevanja“.¹⁸⁵ U sintezi civilizacijskog i kulturnog identiteta on prepoznaje tzv. „kulturni kanon“ koji čini osnovu svakog nacionalnog identiteta. Pomenuto implicira da u multikulturalnom društvu postoji više takvih kanona čijom inkluzijom se formira nacionalna kultura jedne države.

U kontekstu ovog rada postavlja se i pitanje kakvi su komunikacijski kapaciteti muzike. Opravdanost sagledavanja njene uloge u ovom kontekstu može se pronaći u nivoima komunikacije koji datiraju još iz vremena prvobitnih civilizacija, kada su se formirali različiti rituali, koji nisu predstavljali samo kategoriju kulture, već i vid komunikacije. U tom smislu sam termin „ritual“ možemo tretirati višeznačno - kao tradiciju koja datira iz pradavnih epoha, kao stečeno isustvo i kao nesvesno iskustvo koje nosimo u sebi. Iako su različiti „rituali“ sastavni deo naših života (od tradicionalnih - porodičnih, na primer, do novostečenih) čini se da ritualnu funkciju muzike takođe moramo staviti u već pomenuti evolucionjski progres civilizacije. Muzička istorija nas uči da su još lovački povici, ratnički poklici i tugovanke predstavljali natalni krik muzike.¹⁸⁶ Ako ga označimo kao njen prapočetak onda možemo

¹⁸³ Prema: Rade Veljanovski, op. cit, 31.

¹⁸⁴ Prema: Miroljub Radojković, Toma Đorđević, op. cit, 22.

¹⁸⁵ Branimir Stojković domene identiteta definiše na osnovu liste koju je načinila Stela Ting Tumi (Stela Ting-Toomey), na kojoj se nalaze kulturni, etnički, rodni, personalni, identitet uloge, racionalni, identitet dostojanstva i identitet proistekao iz simboličke interakcije, i dodaje im još dva: civilizacijski i zavičajni. Branimir Stojković, „Mreže identiteta“, *Godišnjak FPN*, II deo: Novinarstvo, komunikologija, kulturologija, 2009, 355.

¹⁸⁶ U kontekstu pomenutog interesantan je komentar kompozitora Slobodana Atanackovića koji je, u objašnjenju za svoju kompoziciju *Oj* (2003), između ostalog napisao: „'Oj' je vapaj, 'oj' je krik, 'oj' je poklič, 'oj'

zaključiti da je već tada ostvaren temeljni princip koji je postao baza istorijskog toka muzike kao sredstva komunikacije, koja se ne odvija samo na nivou uspostavljanja odnosa između onih koji komuniciraju, već se sama komunikacija transformiše u istorijski kontekst u kome mi sami možemo da komuniciramo sa sopstvenom tradicijom. U tom kontekstu segment kulture koji nosi odrednicu „nacionalno“ sasvim sigurno možemo označiti kao sredstvo komunikacije koje nas povezuje sa istorijskom i kulturnom prošlošću, u kome je vreme samo puki medijum događaja koji se u njemu odvijaju.¹⁸⁷

O komunikološkim kapacitetima muzike govore i pojedine sociološke teorije. Ernest Gelner je među prvima izneo stav da muzika predstavlja jedno od ključnih sredstava u prezentaciji nacionalne kulture. Istovremeno on je ukazao da ovakav utisak može biti i varljiv,¹⁸⁸ jer je publika koja nema mogućnost za korišćenje masovnih medija, po njegovom mišljenju, bila netaknuta nacionalizmom. Čini se, međutim, da je ovakav stav sasvim pogrešan način posmatranja, jer se prodornost bilo kog medija odvija progresijom koja se odigrava po modelu jedan-ka-mnogima. Taj model, kada se realizuje, sam za sebe automatski formira novi model jedan-ka-mnogima. To znači da se, putem najrazličitijih mogućnosti komunikacije, informacija prenosi od jednog ka grupi, a zatim svaki član grupe postaje potencijalni prenosilac nekoj novoj grupi. U ovakvom procesu Karl V. Dojč vidi značaj razvijene komunikacije kao sastavnog dela procesa modernizacije, u okviru koga su nacionalni elementi tretirani „u sklopu opšte i kulturno-tehničke modernizacije“.¹⁸⁹ Ovde se otvara i pitanje masovnog društva i njegove kulture, pa samim tim i masovne komunikacije. To je fenomen koji istovremeno uključuje i masovnu produkciju i masovnu recepciju, a naročito je značajan u domenu radija kao medija, za koji je Arman Lan (Armand Lanou) rekao da koristi znatno složeniji jezik od uporednog značenja jezika međuljudske svakodnevne komunikacije.¹⁹⁰

2.3.1. Znak kao sredstvo komunikacije

Definisanje komunikoloških kapaciteta muzike podrazumeva i sagledavanje značenja koje ona nosi, a uključuje aktuelne pojmove koji su relevantni u kontekstu teme ovog rada. „Znak“ kao determinanta sematike uvek je, kako ukazuju Radojković i Đorđević, zasnovan na

je dozivanje iz tmine pojanje, 'oj' je tugovanje, 'oj' je spona među narodina, 'oj' je nit koja povezuje vekove. I ljudi i zveri imaju svoje 'oj' pojanje. 'Oj' je poruka o našem postojanju. 'Oj' ima magičnu snagu koju emitujemo u zvezdane prostore očekujući odgovor“. Autorov komentar uz delo, rukopis, Beograd, 2003.

¹⁸⁷ Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, Knjževna zajednica, Novi Sad, 1992, 108.

¹⁸⁸ Uporedi sa: Ernest Gelner, op. cit, 177.

¹⁸⁹ Hans Ulrich Veler, op. cit, 58.

¹⁹⁰ Uporedi sa: dr Petar Ljubojev, *Masovne komunikacije*, Pozornica dramskih umetnosti, Novi Sad, 1996, 131.

komunikativnom iskustvu i predstavlja „konceptualnu zamenu za njime denotiranu pojavu“.¹⁹¹ Pomenuto implicira da putem znaka možemo prepoznati poimanja i pojave, u čemu uporište imamo u stavu Čarlsa Sandersa Persa (Charles Sanders Peirce) koji konstatuje da „nemamo nikakvu moć da mislimo bez znakova“.¹⁹² U tom kontekstu semantičku komunikaciju možemo odrediti kao suštinsku u percepciji različitih spoznaja koje Radojković i Đorđević definišu kao „najelementarniji i najuniverzalniji oblik komunikacije ideja“.¹⁹³ Pomenuto otvara pitanje da li nacionalni identitet i muzika mogu dobiti i funkciju „znaka“? Polazište za ovo razmatranje jeste podatak da „znak“ za teoriju komunikacije predstavlja jednu od njenih najznačajnijih komponenti. U tom smislu bi bilo moguće staviti znak jednakosti između sredstava komunikacije i samog „znaka“. Iz ugla medija, ali i na osnovu teorija o komunikaciji i socioloških postavki pomenuta konstatacija je relevantna. Ako se komunikacija oslanja na različita iskustva društva i pripadnika tog društva, onda ona u sebi već sadrži specifični nacionalni identitet koji se u ovom kontekstu mora posmatrati u najširem smislu, jer je i sama komunikacija na svim nivoima u svakom društvu u potpunosti različita i autonomna, tj. nosi odlike samo jedne nacionalne kulture. Na osnovu pomenutog nacionalni identitet možemo definisati kao „znak“, koji mu daje specifikum po kome se razlikuje od drugih nacionalnih identiteta.¹⁹⁴ Ovu karakteristiku Balibar definiše i kao „posebnost“,¹⁹⁵ čime ga dovodi u relaciju sa semiotičkim tumačenjima samog znaka o kojima u svojim teorijama govori Čarls Moris (Charles Morris).¹⁹⁶ Pomenuti teoretičar ukazuje da svaki znak pripada jednom sistemu znakova, i da ne postoje „prividno izolovani znaci“,¹⁹⁷ na osnovu čega i nacionalni identitet možemo označiti kao „sistem znakova“. Fokusirajući se na istraživanja ovog teoretičara koji se bavio relacijom između znaka i subjekta, nacionalni identitet možemo prepoznati i kao designatum, odnosno ideju samog znaka. U tom smislu nosilac znaka postaje muzika, interpretant odrednica „nacionalno“ kao relacija, odnosno

¹⁹¹ Miroljub Radojković, Toma Đorđević, op. cit, 119.

¹⁹² Čarls Sanders Pers; *Izabrani spisi*, BIGZ, Beograd, 1993, 74.

¹⁹³ Miroljub Radojković, Toma Đorđević, op. cit, 124.

¹⁹⁴ Dragan Koković ukazuje da su odnosne odrednice nacionalnog identiteta, koje on naziva etnički, istorija, nacija, religija i kultura. Prema: Draga Koković, *Pukotine kulture*, op. cit, 290.

¹⁹⁵ Balibar ukazuje na nacionalni identitet kao na „posebnost „grupa“, naroda i društava, kao nešto što nam zabranjuje da ih stopimo u uniformnom mišljenju i praksi ili da naprosto izbrišemo „granice“ koje ih razdvajaju i zahvaljujući kojima postoji, bar tendencijski, korelacija između lingvističkih, religioznih srodstveničkih, estetičkih fakata i političkih fakata“. Prema: Etjen Balibar, *Kultura i identitet (Culture and Identity (Working Notes))*, iz zbornika: *The identity in Question (Pitanje identiteta)*, Routledge, New York i London, 1995. Preveo Slobodan Divjak. U: Slobodan Divjak, op. cit, 47.

¹⁹⁶ Čarls Moris definiše četiri osobenosti samog znaka (Z) – opažamo ga čulima, asociira na predmet na koji se odnosi, designatum (D) - predmet, stvar biće, ideja na koji se znak odnosi, interpretant (I) – relacija između znaka i označenog, sposobnost nosioca znaka da kod misaonih bića omogući zamenljivost; i interpretator (I) – subjekat koji upotrebljava i znak. Prema: Čarls Moris, *Osnovne teorije o znacima*, BIGZ, Beograd, 1975, 19.

¹⁹⁷ Ibid, 22.

osobenost designatuma i nosioca znaka, dok konzumenti kulture (publika) dobijaju funkciju interpretatora. Navedeno implicira zaključak da nacionalni identitet kao skup različitih vrsta kolektivnih identiteta, koji su sami po sebi znakovi, možemo tretirati kao „znak“, koji sublimira različite osobenosti koje mu daju prepoznatljivost.

Interesantno je sagledati u kojoj funkciji se u kontekstu prepoznavanja nacionalnog identiteta kao „znaka“ nalaze mediji, obzirom da je funkcija samog medija neposredno vezana za određenu društvenu zajednicu (ciljnu grupu) i da je kao takva u neposrednoj korelaciji sa njom. Takođe, ovde se postavlja i pitanje koji je to „znak“ kojim će biti određen „identitet“? Poznato je da svaki „znak“ mora da ima svoju prepoznatljivost na-prvi-pogled i da se samo u tom obliku može percipirati u svakodnevnom životu. Za Balibara kultura je polazište kojim se određuje identitet. Za Morisa „znak“ može da funkcioniše samo ako ga recipijent doživljava kao „znak“. U tom smislu sasvim je opravdano tvrditi da muzika kao segment kulture može da postane „znak“¹⁹⁸, a samim tim ona postaje i sredstvo komunikacije. Na osnovu pomenutog mogu zaključiti da i nacionalni identitet, kao skup znakova, možemo definisati kao sredstvo komunikacije, koje svoje opravdanje ima i u sociološkim stanovištima, a kroz medije dobija svoj poseban kulturološki izraz. On se ne ogleda samo kroz segmente umetnosti kao domena kulture, već je prepoznatljiv u najširem smislu same reči „kultura“.

Kada govorimo o muzici, sa aspekta semantike, notu moramo definisati kao „znak“, što implicira da muzičku kompoziciju možemo tretirati kao skup znakova koji prerastaju u poruku koja nosi značenje. Iako se u ovom tumačenju oslanjamo na teorijske stavove Edvarda Sapira (Edward Sapir) i Ferdinanda de Sosira (Ferdinand de Saussure),¹⁹⁹ koji se bave pitanjima lingvistike i jezik definišu kao sistem simbola koji ima funkciju generalnog koda, moramo konstatovati i oprečne zaključke, koji muziku pozicioniraju kao ontološki „znak“, koji je sam po sebi konstruktivan. Vladimir Jankelevič (Vladimir Jankélévitch) ukazuje da je pristup muzici iz lingvističkog ugla sasvim neprimeren, jer konceptualno ne odgovara njenoj percepciji.²⁰⁰ Pomenuto ukazuje da muzika zapravo nema funkciju pragmatikih poruka putem kojih je moguće komunicirati,²⁰¹ već da ona predstavlja svojevrsni metajezik koji se ne percipira putem nota, već auditivnim opažajima. Ovaj zaključak predstavlja uporište koje nam omogućava da samu muziku označimo kao komunikacijski „znak“, pri čemu njeni segmenti

¹⁹⁸ Veoma je značajno napraviti razliku između termina „znak“ i „simbol“, jer znak u pojedinim slučajevima može postati simbol. U kontekstu ovog rada njihovo značenje je različito. „Znak“ je pojam koji označava karakteristiku po kojoj prepoznamo identitet nekog od segmenata kulture (muzika, književnost, slikarstvo, itd), dok bi se reč „simbol“ u ovom slučaju odnosila na podsegmente znaka (slovni ili notni zapis, dramaturgija, dinamika, itd) (prim. A.P)

¹⁹⁹ Prema: Miroljub Radojković, Toma Đorđević, op. cit, 152.

²⁰⁰ Uopredi sa: Ivan Foht, *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980, 258.

²⁰¹ Miroljub Radojković, Toma Đorđević, op. cit, 152.

(stil, žanr, muzičke karakteristike, interpretacija, itd) postaju svojevrsni podsegmenti tog „znaka“ ili „mikro znaci“ (termin A.P). Oni se mogu odraziti u domenu globalnog prepoznavanja gde je „mikro znak“ segment globalne kulture, i u domenu lokalnog prepoznavanja u kome je „mikro-znak“ deo etničnosti i kulturalnosti samo jedne sredine. Pomenuta zapažanja uporište imaju u teorijskim saznanjima Čarlsa Sandersa Persa u vezi sa tzv. „misli-znacima“²⁰² koje ovaj autor definiše kroz tri osnovne reference koje ih određuju i ukazuju da su oni interpretacija misli i saznanja, zatim objekta koji je ekvivalentan pomenutim saznanjima i spoznaja koje ostvaruju vezu sa objektom. U tom smislu muzika ima konotaciju događaja²⁰³ koji traje u vremenu, u okviru koga se njeni segmenti tumače kao objekti primarnog saznanja, koji su u imanentnoj međuzavisnosti sa njom. Iz tog razloga ih i možemo označiti kao „mikro znake“, jer pomenuti segmenti determinišu samu suštinu muzike kao komunikacijskog znaka i omogućavaju joj prepoznatljivost tzv. „reprezentativnom funkcijom“ koju Pers označava kao „materijalni kvalitet znaka“.²⁰⁴ Opravdanost ovakvog zaključivanja može se potkrepiti zaključcima do kojih su došli autori koji se bave teorijom značenja. Jedan od najznačajnijih je Suzan Langer (Sussane Langer) koja je među prvima ukazala na teoriju simbola i pokušala da bliže objasni sam pojam „simbol“. Njena razmatranja nadovezuju se na tumačenja Ludviga Vitgenštajna (Ludwig Wittgenstein), Alfreda Vajtheda (Alfred Whitehead) i već pomenutog Čarlsa Morisa,²⁰⁵ koji su se bavili umetnošću uopšte, dok je Langer svoja istraživanja fokusirala na muziku. Za nju je „simbol“ bio znak koji je objašnjavao određeni pojam, odnosno bio je neposredna asocijacija na njega. Na osnovu ove definicije i termin „simbol“ možemo tretirati kao komunikacijski „znak“ koji je proizvod semantičke logike koja sama po sebi istražuje određena značenja. Međutim, čini se da „simbol“ ima, zapravo, i dvodimenzionalno značenje. Njega možemo tretirati kao „znak“, ali se on istovremeno može odnositi i na „mikro-znak“. Obzirom da se Suzan Langer nije bavila komunikacijskim znacima muzike, već da ih je sagledavala iz domena razumevanja muzike, njene stavove možemo prihvatiti samo kao uporišta za korišćenje termina „znak“ i „mikro-znak“. Koju funkciju, u ovakvom kontekstu, ima nacionalni muzički identitet? Dosadašnja iskustva ukazuju da je on „simbol“ – „mikro znak“ lokalnog tipa. Međutim, novija etnomuzikološka istraživanja koja se bave definisanjem muzike koja je zasnovana na kulturnom identitetu, impliciraju njegovu percepciju kao „mikro znaka“ globalne kulture. U prilog pomenutim stavovima govore i zaključci Dimitrija O. Golemovića koji se u svojim

²⁰² Čarls Sanders Pers, op. cit 3, 88.

²⁰³ Termin preuzet od Persa. Prema: Ibid, 89.

²⁰⁴ Ibid, 90.

²⁰⁵ Uporedi sa: Ivan Foht, op. cit, 198.

istraživanjima bavio definisanjem termina *world music*, koji ga je odredio kao žanr sa „tradicionalnom muzičkom osnovom“. Obzirom na njegovu žanrovsku heterogenost²⁰⁶ nacionalni identitet, kao baza ovog žanra, postaje „mikro znak“ putem koga se prenosi tradicionalna muzička regulativa u drugačije kontekste.²⁰⁷ Na taj način ostvaruje se njena komunikativnost sa najširim slojem publike, što ne doprinosi samo percepciji nacionalne kulture u okviru same nacije, već deluje u pravcu globalizacije, koju savremene sociološke teorije vide kao sintezu različitih identiteta.

2.4. JAVNI SERVIS

Javni servis, kao nacionalna radio-televizijska mreža koja je u funkciji građana, ima informativnu, zabavnu i obrazovnu-kulturnu funkciju, koja je obavezuje na emitovanje kvalitetnog programa namenjenog širokoj nacionalnoj publici. Reč je o sadržajima koji moraju da ispunjavaju najširi društveni interes i da doprinesu upotpunjavanju znanja i interesovanja svih građana pod jednakim uslovima.

U kontekstu teme koja sagledava ulogu sopstvene produkcije muzičkog programa u modelovanju programa javnog servisa polazište je jedan od zaključaka teorija informisanja prema kojem je javni servis tretiran kao komunikaciono sredstvo koje obezbeđuje razmenu informacija iz različitih oblasti, a input zaključak Dejvida Mek Kvina (David McQueen) da su elektronski mediji dužni da emituju „što više svega onog najboljeg iz svih oblasti ljudskog znanja, stremljenja i dostignuća“. ²⁰⁸ Javni servis kao informaciono-komunikacioni sistem čija je uloga, prema mišljenju Miroljuba Radojkovića i Branimira Stojkovića, da „globalni sistem snabdeva informacijama o sebi i okolini, povezuje delove sistema (ekonomski, politički, kulturni)“, ²⁰⁹ i obezbeđuje jednu od osnovnih potreba savremenog društva – potrebu za komuniciranjem. Na taj način javni medijski servis se pozicionira kao jedan od najznačajnijih faktora u procesu prikupljanja i emitovanja informacija koje pripadaju različitim oblastima, i predstavljaju okvir uspostavljanja relacije između informacija i njihovih recipijenata.

2.4.1. Uloga sadržaja iz kulture i muzike u programima javnog servisa

Kulturno-umetnička uloga javnog servisa ogleda u domenu afirmisanja i plasiranja kulturnih sadržaja i predstavlja jedan od indikatora ostvarivanja funkcije javnog servisa i kada

²⁰⁶ Kompozicije koje su definisane kao *world music* mogu pripadati žanrovima pop, rok, džez i etno muzike. Uporediti sa: Dimitrije O. Golemović, *Čovek kao muzičko biće*, XX vek, Beograd, 2006, 233.

²⁰⁷ Ibid, 236.

²⁰⁸ Dejvid Mek Kvin, *Televizija*, Clio, Beograd, 2000, 257.

²⁰⁹ Delove sistema Radojković i Stojković nazivaju „podsistemi“. Miroljub Radojković, Branimir Stojković, op. cit, 34.

je reč o kvalitetu i raznovrsnosti programa. Iako savremene teorije medija ukazuju na uslovljenost odnosa kulturnih sadržaja i njihovih korisnika, javni servis program oblikuje definišući standarde koji nisu izmanipulisani potrebama tržišta,²¹⁰ već su zasnovani na socijalnim i kulturnim vrednostima kojima omogućava da budu dostupni celokupnom auditorijumu. Oni čine tzv. „kulturni sistem“²¹¹ koji predstavlja kreativnu osnovu javnog servisa. Njihov odnos se, kako primećuje Daglas Kelner, ogleda u činjenici da kultura ne može da „postane društveni sadržaj ukoliko nije predmet komunikacije. Sa druge strane komunikacija je predmet kulture, to je način na koji se kultura širi i postaje stvarna i delotvorna“.²¹² Pomenuti stav ukazuje na značaj javnog servisa u plasiranju kulturnih sadržaja i njihovog približavanja najširoj publici, što kao proces oblikuje kulturnu svest auditorijuma. Istovremeno, pomenuto formira i kritički stav publike prema samoj kulturi, definiše normative na osnovu kojih se gradi kritičko stanovište, na koje Kelner ukazuje kao na neophodnost ka cilju da se uspostavi mogućnost za „izdvajanje specifičnih vrednosti i njihovu procenu u konkretnom kontekstu“.²¹³ U tom smislu značaj javnog servisa mogao bi se označiti i u domenu percepcije estetičkih vrednosti i definisanja normativa po kojima se one mogu kategorizovati u kontekstu kulture. Ovakav odnos medija i auditorijuma bi se mogao definisati kao uzajamno konstruktivan, zasnovan na saznajnim mogućnostima koje ne samo da formiraju ličnost, već utiču na njegov celokupni život. Odnosno, to je odnos koji ne samo da formira programski koncept, već oblikuje sliku javnog servisa koja ga u odnosu na druge pozicionira kao jedinstveni informaciono-komunikacioni sistem.

U zavisnosti od razvijenosti „kulturnog sistema“ može se govoriti o autonomnosti javnog servisa u produkcijskom smislu, jer se sa razvojem samostalne produkcije uspostavljaju uslovi da se razvija i tzv. industrija kulture, na koju se program može osloniti.²¹⁴ Zato je i jedna od karakteristika javnog servisa postojanje kreativno-proizvodnih kapaciteta za produkciju umetničkih sadržaja muzike – tzv. Muzičke produkcije, koja se sastoji od nekoliko ansambala koji izvode žanrovski različitu muziku i neguju dela domaćih i inostranih autora, snimaju trajne snimke za zvučne arhive, koje, kako konstatuje Veljanovski, predstavljaju

²¹⁰ Radojković i Stojković ukazuju na međuzavisnost kulturnih sistema i auditorijuma. „Ako masovna publika ima oskudne kulturne potrebe, onda će i ponuda programskih sadržaja biti profilisana na niskom kulturnom nivou“. Prema: Miroljub Radojković, Branimir Stojković, op. cit, 36.

²¹¹ Sintagma preuzeta prema: Miroljub Radojković, Branimir Stojković, op. cit, 35.

²¹² Daglas Kelner, op. cit, 62.

²¹³ Ibid, 158.

²¹⁴ Radojković i Stojković čak ukazuju i na neophodnost razvoja kulturnog sistema, i zaključuju: „U suprotnom, kupovinom inostranih medijskih proizvoda postaje se plenom kulturnog imperijalizma“. Miroljub Radojković, Branimir Stojković, op. cit, 35.

nacionalno blago u svim zemljama.²¹⁵ Prepoznavanje značaja samostalne produkcije i njeno pozicioniranje kao mogućeg elementa kulturne industrije ukazuje i na kulturni potencijal ovog segmenta javnog servisa koji na poseban način može da modelira njegov programski koncept, da ga diferencira od koncepata ostalih medija, te da ga učini jedinstvenim upravo u domenu prezentacije i afirmacije kulturnog identiteta. U tome i jeste jedna od najznačajnijih uloga radiodifuznih sistema i javnih servisa, čiji je diskurs, kako primećuje Veljanovski,²¹⁶ usmeren ka ostvarivanju komunikacionih potreba publike.

Navedeni zaključci i delovanje Muzičke produkcije RTS-a neodvojivo su povezani, jer imaju isti „znak“, a to je muzika. Ta povezanost ima svoje opravdanje u istorijskom kontestu funkcije muzike na programu Radio Beograda, u okviru koga je ona (muzika) takođe bila svojevrsni komunikacijski „znak“ za raspoznavanje ove radio stanice i prisutna je od prvog dana emitovanja. Njena zvučna specifičnost toga vremena bila je upravo narodna muzika, koja je trebalo da uspostavi prepoznatljivost samog programa, koji je od početka imao tendenciju da se širi, a konstituisan u periodu opšte civilizacijske modernizacije društva, vizionarski je težio za „znakom“ kao asocijativnim simbolom radio stanice. I danas, skoro ceo jedan vek kasnije jasna je uloga Produkcije u sistemu Javnog servisa. U tom smislu teorije i iz njih izvedeni zaključci omogućavaju mi da Muzičku produkciju i njenu funkciju sagledavam kao sredstvo komunikacije, koje omogućava razmenu informacija, ideja, mišljenja, stavova. Medijsko posredovanje određenih znakova koje Produkcija sa svojom programskom politikom treba da plasira, može se analizirati kao specifičan način komuniciranja u kome se afirmiše nacionalna kultura. Zato komunikologija, kao nauka o komuniciranju, i jeste bazična disciplina za ovo istraživanje, jer ona govori o formulisanju poruka i njihovom odašiljanju do svesnih bića koja imaju određene potrebe. U prilog pomenutom govori i teorija koju su izneli M. Prajs i M. Reboj²¹⁷ po kojoj je javni servis komunikacioni kanal civilnog društva i važan element javne sfere, i da je još „jedan način da se sagleda svrha javne radio-difuzije...da se kaže da je ona instrument civilnog društva, deo stvaranja javne sfere“. Ko su činiooci javne sfere i koja je uloga muzike u formiranju njenog načina razmišljanja, te iz pomenutog i kulturološkog odnosa prema nacionalnoj kulturi, u našem slučaju – prema muzici? U svakom slučaju ta uloga je velika, jer ona otvara pitanje nacionalnog identiteta, korišćenja jezika, negovanje sopstvene kulture, a sve to spada u osnovna ljudska prava.

²¹⁵ Veljanovski pored produkcije muzike pominje i televizijsku produkciju kreativno-proizvodne kapacitete javnog servisa, ali tu izostavlja produkciju radijskog programa iz oblasti kulture. Uporediti sa: Rade Veljanovski, op. cit, 28.

²¹⁶ Ibid, 54.

²¹⁷ M. Prajs, M. Reboj, *Radio-difuzija javnog servisa u tranziciji*, B92, Beograd, 2002, 290.

Iz pomenutog se može zaključiti da je medijska komunikacija u svakom svom vidu jedan od najznačajnijih oblika promovisanja nacionalne kulture. Ova obaveza je specifikum javnog servisa, te je njegova uloga neprocenjiva i u stvaranju kulturnog identiteta. U tom smislu već je utvrđeno stanovište o izuzetno velikom značaju Muzičke produkcije RTS-a u promovisanju i očuvanju nacionalne kulture, kao specifičnom izražajnom mediju koji svoj jezik - muziku - koristi u komunikaciji sa konzumentima, čime višestranu deluje u kulturološkom smislu.

Iz ugla savremenog trenutka, a u funkciji teme, interesantno je odgovoriti i na pitanje, koje je, 1979. godine, kompozitor Slobodan Atanacković,²¹⁸ tadašnji glavni urednik Muzičkog programa Radio Beograda postavio: da li je radio bastion koji mora nepokolebljivo da stoji na bedemima čuvanja suštine nacionalnog kulturnog delovanja? Čini se da bi odgovor na ovo pitanje bio pozitivan, čak i ako se apstrahuje činjenica da i sama država, ali i Radio Beograd danas funkcionišu u sasvim različitim državnim, odnosno, institucionalnim sistemima. Ta hronologija, koja se kroz istoriju Radio Beograda može pratiti od njenog osnivanja, a vezana je za formiranje nacionalnog ukusa (i kulturnog i tradicionalnog) interesantan je segment istraživanja, koji se, takođe, mora dotaći u sagledavanju uloge Muzičke produkcije u sistemu javnog servisa.

* * *

Postojeće teorije potvrđuju da nacionalnu kulturu oblikuje složeni kompleks činilaca, koji je definišu i modeliraju, ali istovremeno predstavljaju i svojstvo samo jedne nacije. Uporište ovom stavu konceptualno daju teorijske konstatacije Brajana Feja, na osnovu kojih se može zaključiti da u sagledavanju nacionalne kulture nije moguće precizirati globalne specifičnosti koje bi bile primenjive na svaku kulturu, jer je sama kultura složeni pojam koji determiniše kompleks zajedničkih elemenata jednog društva koje se razvija pod različitim uticajima. Svakako da nacija i njen nacionalni identitet predstavljaju specifikume koji utiču na modeliranje nacionalne kulture. Njihova interakcija, kako ukazuje Benedikt Anderson, podstaknuta političkim konotacijama (nacionalizmom) dovodi do intenzivnijeg interesovanja za samu tradiciju, koja se u društvenoj transformaciji modifikuje i postaje jedna od uporišnih baza na osnovu kojih možemo govoriti o kulturnim specifičnostima jedne nacije. Pomenuto implicira da se ovaj proces odvija u dva pravca: u jednom, nacija i nacionalni identitet

²¹⁸ Slobodan Atanacković, „Muzika na Radiju“, u: *Teorija i praksa*, 14, proleće, RTB, Beograd, 1979, 37.

formiraju nacionalnu kulturu; i obrnuto, nacionalna kultura predstavlja paradigmu nacije i nacionalnog identiteta, što ima uporište u teorijskim stavovima Adorna, koji je među prvima ukazao na interakciju između tradicije i nacionalne kulture.

Definisanje nacionalne kulture ima posebnu ulogu pri proučavanju multinacionalnih zajednica. U ovakvim društvima od izuzetne važnosti je prepoznavanje autohtone nacionalne kulture, te prilikom definisanja njihovog odnosa treba uzeti u obzir različitosti kao kulturološke specifikume koji omogućavaju da jedna nacionalna kultura opstane kao autohtona, a sa druge strane posmatrati elemente prožimanja koji ne zavise samo od kulturne otvorenosti jedne zajednice za asimilaciju novih elemenata, već i od drugih društvenih komponenti. U tom smislu u posmatranju međudnosa različitih nacionalnih kultura funkcionalan je stav Frederika Barta, koji je insistirao na potenciranju specifičnosti i različitosti kao osobenosti jedne nacionalne kulture, ali je istovremeno ukazao da ovakvo stanovište pre može dovesti do intenzivnijeg potenciranja pojedinačnih identiteta, nego do njihove asimilacije.

Na osnovu teorija koje se bave ovim problemom može se govoriti i o uticajima nacije i kulturnog identiteta u modeliranju muzike kao nosioca nacionalne kulture. Njihova interakcija se prepoznaje kao aktivni činilac u konstruisanju same kulture, što posebno dolazi do izražaja kada se radi o muzici koja je percipirana kao „tradicionalna”.²¹⁹ U tom smislu ona se tretira kao proizvod koji je neodvojivo povezan sa određenom društvenom zajednicom, odnosno, kako primećuje Džon Bleking (John Blacking), ona postaje „proizvod formalnog ili neformalnog ponašanja same nacije”.²²⁰ Pomenuto navodi na zaključak da su procesi stvaranja muzike, i tradicionalne i one koja pripada tzv. profesionalnoj kulturi, u značajnoj meri kulturno određeni, iz razloga što se i sama kultura formira pod intencijama društva, na šta u svojim teorijama ukazuju i Gelner i Stajenberg. Na osnovu toga može se istraživati u kojoj meri socijalno-političke i ekonomske tendencije utiču na muziku, koji je stepen njihove involviranosti u proces njenog nastanka i kojim intenzitetom utiču na sam stvaralački proces.

Iako i savremena muzikologija u istraživanjima podrazumeva sagledavanje uloge društvenih uticaja na samu muziku, ona kao nauka analizira muziku i van socijalno-političkih konotacija, odnosno percipira je kao umetnost koja nastaje kroz stvaralački proces. Ovakav ugao posmatranja omogućava da se proučavanje fokusira na elemente umetnosti, na sagledavanje stila, forme i definisanja estetičkih vrednosti u odnosu na epohu o kojoj se govori, i blizak je teorijama Balibara i Lise, koji muziku doživljavaju kao distingtivni

²¹⁹ Prema: Marija Ristivojević, op. cit, 118. <http://www.anthroserbia.org/>

²²⁰ Džon Bleking: *Pojam muzikalnosti*, Nolit, Beograd, 1992, 18.

elemenet u odnosu na naciju i državu. Međutim, ovakvi stavovi su prihvatljivi isključivo iz ugla umetnosti, i nisu funkcionalni u odnosu na temu, obzirom da je i funkcionisanje javnog servisa imanentno povezano sa aktuelnim socijalnim, političkim i ekonomskom tendencijama socijalne zajednice. U tom smislu teorijska polazišta Mek Kvina mogu se definisati kao primarna, jer afirmišu javnu prezentaciju najkvalitetnijih sadržaja iz različitih oblasti, kao i zaključci Kelnera koji ukazuje da kultura u jednom društvu opstaje isključivo kroz svoje komunikološke kapacitete. Među njima Gelner posebno izdvaja nacionalnu kulturu, i pozicionira njene osobenosti, zasnovane na tradicionalnim regulativama, kao imanente prezentatore osobenosti jedne nacije. Međutim, na primeru polemike između Milenka Živkovića i Vojislava Vučkovića, koja implicira složenost u definisanju pomenutih osobenosti, možemo ukazati na problematiku pozicija sa kojih je moguće sagledavati tradiciju ne samo kod nas, već globalno. Ona upućuje na dominantni značaj socijalno-političkih uticaja više nego na muzičko-stilske tendencije. Pomenuto potvrđuje da nacionalnu kulturu, iako je definišu osobenosti jedne nacije, značajno modeliraju druge društvene komponente, ne samo u domenu njene javne afirmacije, već i u prezentaciji njenih umetničkih regulativa. Na taj način modifikuje se i sam odnos prema kulturnom identitetu, kao jednom od primarnih identifikacija same nacije. U tom smislu sama tradicija istovremeno se percipira kao njena kulturno-istorijska tekovina, ali i kao referentna karakteristika modernizacijskih tokova samog društva.

3. ULOGA PROGRAMA RADIO BEOGRADA U KONTEKSTU MODERNIZACIJE SRPSKOG DRUŠTVA OD 1929-1941. GODINE

Početak 20. veka doneo je brojne inovacije na polju nauke i tehnike, koje su u eksperimentalnim fazama pronalazile svoju upotrebnu vrednost. On je simbolično predstavljao iskorak iz burnog, revolucionarnog, 19. veka, koji je otvorio prostor za realizaciju mnogih tehnoloških novina. Modernizacija je bila jedan od ključnih procesa koji je obeležio ovo vreme, na čiji je diskurs ukazao još Karl Marks (Karl Marx) kao na proces u kome zemlja „koja je industrijski razvijenija pokazuje manje razvijenoj zemlji samo sliku njene sopstvene budućnosti“.²²¹ Na ovaj zaključak nadovezuje se stav Džonatana Tarnera (Jonathan H. Turner) koji konstatuje da „teorije modernizacije tvrde da se vrednosti, uverenja i motivi ljudi moraju promeniti pre nego što društvo počne privredno da se razvija“,²²² što implicira da modernizacija podrazumeva ne samo društveni, već i psihološki proces pri kome dolazi do zauzimanja novih stavova prema svetu, do usvajanja motivacije i vrednosti vezanih za postignuće i uspeh, do razvoja usmerenja ka sticanju dobra i želja za ulaskom na tržište.

U određivanju pojma „modernizacija“ kao polazište nam je poslužio stav Stjepana Gredelja, koji je definiše kao proces „strukturnih promena koje omogućavaju da ih društvo kontinuirano proizvodi i apsorbuje promene i rast“²²³ što ukazuje da je u pitanju razvojni postupak koji je povezan sa različitim institucionalnim strukturama, političkim sistemima i socijalnim vrednostima. Obzirom da svako društva ima specifičnu intenciju sopstvenog razvoja, neke od strukturnih karakteristika procesa modernizacije, kako primećuje Šmuel N. Ajzenštad (Shmuel N. Eisenstadt) „u velikoj meri zavise od karakteristika datog društva na tački na kojoj ono počinje da se modernizuje“.²²⁴ Na osnovu pomenutog možemo zaključiti da modernizacija ima svoje razvojne stadijume i različite procese koji određuju društveno-ekonomski razvoj i da se može tretirati i kao globalna transformacija „tradicionalnih, odnosno, stagnantnih društava u dinamične sisteme“.²²⁵ U tom smislu pod pojmom modernizacija moramo podrazumevati i procese koji se odnose na socijalne promene, koje

²²¹ Karl Marks, *Sabrana dela*, tom XXI, „Kapital“, Komunist, Beograd 1970., 14.

²²² Džonatan Turner, *Sociologija*, Mediteran Pablišing-Centar za demokratiju, Novi Sad-Beograd, 2009, 461.

²²³ Stjepan Gredelj, „Modernizacija i modernost“, *Filozofija i društvo*, časopis Instituta za filozofiju i društvenu teoriju, br. 9/10, 1996, 239-248, <http://istfdt.bg.ac.yu>.

²²⁴ S. N. Eisenstadt, *Tradition, Change and Modernity*, John Wiley and Sons, New York, 1973, prema: Stjepan Gredelj, Modernizacija i modernost, *Filozofija i društvo*, časopis Instituta za filozofiju i društvenu teoriju, br. 9/10, 1996, 239-248, <http://istfdt.bg.ac.yu>.

²²⁵ Stjepan Gredelj, op. cit, 239-248, <http://istfdt.bg.ac.yu>.

Predrag J. Marković sagledava kao „logični put kojim su usmerena manje razvijena društva u procesu prihvatanja karakteristika koje su, već, uobičajene kod razvijenih društvenih struktura“.²²⁶

U procesu sagledavanja uloge programa Radio Beograda u kontekstu modernizacije srpskog društva od 1929. do 1941. godine, polazna hipoteza je da je Radio Beograda, početkom 20. veka, bio moderan medij, koji je od prvog dana pokazao kapacitet da deluje na planu očuvanja tradicije. Ovaj proces eskalirao je pojavom uređaja za snimanje zvuka, koji su omogućili da se trajno arhiviraju snimci i time postanu svakodnevno dostupni u funkciji programa. Istovremeno napredak tehnologije doprineo je ne samo modernosti, već je bio u funkciji očuvanja tradicije i nacionalnog identiteta. U kontekstu pomenutog značajno je konstatovati da su pojmovi „tradicionalnost“ i „modernost“, na kojima se baziraju i savremene teorije modernizacije, bili aktuelni od samih početaka emitovanja programa. Predstavljajući svojevrsne modele unutrašnjih i spoljašnjih uslova društvenog sistema ne treba ih tretirati kao suprotnosti, koje se u međusobnom odnosu destabilišu, već tradiciju, kako primećuje Gredelj, treba sagledavati kao osnovu na kojoj se društvo transformiše u procesu modernizacije.²²⁷ Zato je za sam proces modernizacije neophodno identifikovati dominantne vrednosti nacionalne kulture i, kako sugeriše Nikola Božović, preispitati tradicionalne vrednosti, jer „tradicija predstavlja osnov socijalnog i kulturnog progresa“.²²⁸ Ovaj aspekt interesantan je i u pravcu sagledavanja uticaja i značaja modernizacije na srpsko društvo prve polovine 20. veka i uloge prve eksperimentalne radio stanice u Beogradu (1924), kasnije i Radio Beograda, u tom procesu. Ugao gledanja usmeren je u pravcu sagledavanja njegove funkcije u pokretanju društva u prihvatanju novih tendencija. Kroz njegovo delovanje moguće je pratiti različite vidove modernosti, koji su svoje primarne uticaje imali na politiku, privredu i društvo, a potom i na kulturu i medije. Pitanje modernizacije značajno je i u kontekstu sagledavanja razvoja industrijske proizvodnje, a time i povećanja kapitala, kao i pojave novih medija, među kojima je radio imao značajnu ulogu. U vremenu u kome su produkcija akustičkih sadržaja i njihovo beleženje na nosačima zvuka bili još u početnoj fazi, Radio je imao ulogu u afirmaciji muzike kako domaće, tako i inostrane. To je trenutak kada se, prema Markoviću, postavljaju temelji globalizacije koja je zasnovana na premeštanju centra spoznaja

²²⁶ Predrag J. Marković, op. cit, 104.

²²⁷ Stjepan Gredelj, „Izazovi i zamke tranzicijske paradigme, konceptualno-teorijsko samopropitivanje sociologije društvenog razvoja“, *Filozofija i društvo*, časopis Instituta za filozofiju i društvenu teoriju, br. 12, 42, <http://istfdt.bg.ac.yu>.

²²⁸ Nikola Božilović, „Tradicija i modernizacija (evropske perspektive kulture na Balkanu)“, *Sociologija*, Vol. LII, N° 2, Beograd, Sociološko udruženje Srbije i Crne Gore i Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2010, 115.

sa lokalnih ka svetskim dešavanjima,²²⁹ što je u domenu muzike imalo veliki značaj ne samo u informativnom, već i u širem kulturološkom smislu, jer je omogućavalo da se u odnosu na svetsku kulturnu produkciju formira odnos i prema nacionalnoj kulturi.

Ograničavanje na sagledavanje procesa modernizacije samo prve polovine prošlog veka opravdano je činjenicom da je posle Drugog svetskog rata taj proces u srpskom društvu nastavljen kontinuitetom koji je započet početkom stoleća, te da on predstavlja logičnu nadgradnju modernizacijskih tendencija društva koje je i tada, ali i danas pod velikim uticajem - političkim, ekonomskim, socijalnim, tehnološkim i kulturnim - razvijenih društava Evrope i sveta. U tom smislu za definisanje uloge Radio Beograda u procesu modernizacije društva, prva polovina veka predstavlja input i u značajnoj meri ukazuje na problematiku koju će srpsko društvo imati u procesu modernizacijskih promena i u drugoj polovini 20. veka, sve do danas, i navodi na analizu koja treba da pokaže u kojoj meri su nove tendencije modifikovale načine afirmisanja nacionalne kulture.

3.1. RADIO BEOGRAD – MEDIJSKA PARADIGMA EKSPANZIJE MODERNOG DRUŠTVA 20. VEKA

Prva radio stanica u Beogradu započela je sa radom 1924. godine kao eksperimentalni radiofonski program Glavne radio-telegrafске stanice Beograd u Rakovici.²³⁰ Činjenica da je u vreme kada je počela sa emitovanjem, 1. oktobra 1924. godine, u Evropi postojalo samo devet radio stanica,²³¹ potvrđuje da je srpsko društvo u tom periodu bilo upoznato sa svetskim tendencijama razvoja i da je pratilo proces modernizacije i u domenu medija.²³² Konceptija programa radija u Rakovici, koji je emitovan samo sat vremena utorkom, četvrtkom i subotom,²³³ ukazuje na modernu formu programa kakvu su tada već prihvatile radio stanice u svetu, tzv. „broadcasting“, koji je tokom treće decenije 20. veka postao glavni model masovnih medija.²³⁴ Po njemu će, po osnivanju 1929. godine, biti modelovan i program Radio Beograda, kroz čije se programske specifičnosti mogu pratiti uticaji koji su dolazili sa strane, a koji su model tradicionalnog radija, u pojedinim segmentima, transformisali na platformi globalnih tokova u ovoj oblasti.

²²⁹ Predrag J. Marković, op. cit, 102.

²³⁰ U vreme kada je počela sa radom, „Rakovica je bila jedan od najjačih radio-telegrafskih centara u ovom delu Evrope“. Radivoje Marković, „Prve godine“, u: *Ovde Radio-Beograd*, Radio-Beograd, Beograd, 1979, 12.

²³¹ *Radio-Beograd*, br. 17, 1937, 1.

²³² Predrag J. Marković, op.cit, 313.

²³³ Eksperimentalni program je emitovan posle podne, od 18.45-19.45. *Ovde Radio-Beograd*, Radio-Beograd, Beograd, 1979, 13.

²³⁴ Richard Middleton, *Styding popular music*, Open University Press, Philadelphia, 1990, 84.

U periodu između dva svetska rata, Kraljevina Srba Hrvata i Slovenaca odnosno Kraljevina Jugoslavija, bila je izrazito agrarna zemlja, sa zaostalom privredom, industrijski nerazvijena. Takvo stanje je za posledicu imalo nizak opšti privredni nivo, čije posledice su bile nizak životni standard, višak radne snage na selu, pojava trajne nezaposlenosti u gradovima, pad cena poljoprivrednih proizvoda, ali i snažan uticaj stranog kapitala, koji je činio čak 44,1% u odnosu na ukupni kapital. Pod ovakvim uslovima se industrijalizacija, koja je bila jedan od osnovnih pokretača modernizacije zemlje, nije realizovala u odnosu na sopstvene interese, već u skladu sa interesima stranog kapitala. Takav odnos doveo je do direktne ekonomske zavisnosti, obzirom da je ključne pozicije ekonomije kontrolisao strani kapital. Pomenuto je svoj odraz imalo i na trgovinu i na finansije, a dominantne pozicije stranog kapitala osetno su uticale i na tokove tehnološkog razvoja države.²³⁵ Strani investitori su Radio Beograd prepoznali kao medij uz čiju pomoć je bilo moguće delovati u pravcu afirmacije svetskih tendencija koje su bile produkt modernizacije, u cilju njihove asimilacije sa onim što je bilo deo kulturnog miljea domaće sredine. Doživljavali su ga kao moderan i popularan medij, koji je mogao značajno da utiče na svest slušalaca, ali su istovremeno percipirali činjenicu da se svako tradicionalno društvo opire modernizacijskim inovacijama, među koje je spadala i radiodifuzija. Godine 1924. oni iniciraju i osnivanje prvog radio-kluba u Beogradu, čiji su članovi bili ljudi različitih profesija. Kako primećuje Ranka Gašić, oni su svojim amaterskim radom „pomogli proširenju mreže i povećanju broja prijemnika, koji su bili isključivo uvozni i veoma skupi“.²³⁶ Potreba za tim javila se iz dva razloga. Prvi je, kako ukazuje Gi Debor (Guy Debord), činjenica da je proces modernizacije težio homogenizaciji kulture, kojoj se išlo u cilju opšteg razvoja kulturne ekonomije i osvajanja tržišta.²³⁷ Drugi se odnosi na lakše prihvatanje činjenice da je u to vreme najviše kapitala dolazilo iz Evrope, te da je njegov veliki deo ulagan u razvoj telekomunikacija.²³⁸ U to vreme na domaćem tržištu mogli su da se kupe samo radio aparati nemačkih, holandskih i američkih distributera, kao što

²³⁵ Prema: *Socijalno-ekonomska osnova nove države*, 10-11, 18-21.
http://www.znaci.net/00001/93_3.pdf.

²³⁶ Ranka Gašić, *Beograd u hodu ka Evropi, Kulturni uticaji Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918-1941*, Institut za savremenu istoriju, Beograd, 2005, 107.

²³⁷ Ovaj stav su zastupali predstavnici kritičke teorije u cilju isticanja negativnih konotacija masovne kulture. Gi Debor je tvrdio da „u slici sretne unifikacije društva potrošnjom, istinska podjela samo je potisnuta sve do sledećeg nepostignuća u potrošnji... Nestvarno jedinstvo koje spektakl proglašava maskira podjelu na klase na kojoj počiva stvarno jedinstvo načina kapitalističke proizvodnje“. Prema: Guy Debord, *Društvo spektakla*, Arkzin d.o.o, Zagreb, 1999, 68-70.

²³⁸ Francuska kompanija TFS prva je imala dozvolu za izgradnju radio-telegrafske mreže u Jugoslaviji. Dobar deo držali su i engleski i austrijski investitori. Predrag J. Marković, op. cit, 32.

su *Siemens-Halske, Telefunken, Philips, Brown, Fung, Standard electric, Crosley Philco*,²³⁹ a Radio Beograd je imao značajnu ulogu u njihovoj promociji kao proizvođača nove telekomunikacione tehnologije.²⁴⁰ Međutim, iako se aktivno težilo propagandi radija kao medija, država je kroz zakonska akta, kakav je *Pravilnik o privatnim radio-telegrafskim prijemnim uređajima*, donet 25. jula 1923. godine, više rigidno kontrolisala njegovu upotrebu i plašila ga se, nego što je shvatala kako može da ga koristi.

Program Radio Beograda je donosio internacionalizaciju, kroz promociju inostranih vrednosti. Uvedene su edukativne emisije uz koje su slušaoci mogli da uče strane jezike. Prvo je uvedeno učenje nemačkog jezika, 1929. godine, a iste godine otpočele su i radio emisije posvećene učenju francuskog.²⁴¹ Časovi engleskog jezika bili su emitovani tokom 1935-1937, u vreme pojačanog interesovanja britanske javnosti za Balkan.²⁴² Takođe, emitovana su i predavanja inostranih autora prevedena na srpski jezik, ali i programski sadržaji na stranim jezicima. Na taj način investitori su putem programa usmeravali percepciju publike na različite sadržaje koji su dolazili iz inostranstva, i time su neposredno uticali i na razvoj tržišta, ali i na prihvatanje inovacija privredne modernizacije. To je bio intenzivan proces u kome Džorđ Džordž prepoznaje „različite tehnike oblikovanja društva” u postizanju većeg stepena njegovog razvoja. Takođe, uloga programa Radio Beograda bila je značajna i u promociji političkih sadržaja, obzirom da je u srpskoj istoriji ovaj period bio veoma važan. Ponesen nacionalnim stremljenjima, koji su Evropu zahvatili još tokom 19. veka, počeo je da se razvija nacionalni osećaj uporedo sa kosmopolitskim idejama kao uticajima iz inostranstva. To je period u kome se nacionalna srpska država, formirana u 19. veku, 1918. godine transformiše u zajednicu južnoslovenskih naroda – Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca, odnosno Kraljevinu Jugoslaviju, u čijim okvirima je nacionalna ideologija egzistirala u sadejstvu sa evropskim uticajima, kao konstruktivni faktor u asimilaciji novih tendencija i tradicionalnih osobnosti društva. U okviru države koja je zasnovana na multinacionalnom konceptu, politička modernizacija se posmatra kao deo procesa koji ima značajan uticaj na sagledavanje

²³⁹ Prema: Biljana Srećković: „Radio Beograd u kontekstu modernizacije srpskog društva između dva rata“, *Novi zvuk*, br. 29, I/2007, SOKOJ MIC, Beograd, 112.

²⁴⁰ Koliki je značaj Radio Beograda u promociji novih tehnologija može se videti i po pojedinim tekstovima u časopisu Radio Beograd, u okviru koga su čitaoci imali prilike da se informišu o tehnološkim novinama i da pročitaju različite tehničke savete. Prema: Radio Beograd, br. 1, 1929, 1; br. 2, 1929, 2; br. 5, 1929, 5; br. 1, 1936, 4. Kako konstatuje Biljana Srećković, „pored promovisanja radija, nabavka radio-aparata nije bila jednostavan postupak, jer je svaki korisnik morao da podnese zahtev za instalaciju, da plati taksu i pretplatu, a to je uzrokovalo mali broj pretplatnika“. Biljana Srećković, op. cit, 113.

²⁴¹ Branko Petrović, „Obrazovni koraci”, u: *Ovde Radio-Beograd*, Radio-Beograd, Beograd, 1979, 147.

²⁴² Ranka Gašić op. cit, 111.

nezavisnosti i očuvanje nacionalne, odnosno višenacionalne kulture u odnosu na globalnu kulturu.

Afirmacija pluralizma imala je odraz i na koncepciju programa Radio Beograda, koja je od samih početaka emitovanja imala značajnu ulogu u afirmisanju nacionalnih kultura svih konstitutivnih naroda koja je promovisana kao jedinstvena, jugoslovenska. Ovakav koncept bio je u skladu sa tadašnjom praksom radijskih programa u svetu, koja je, kako primećuje Kit Nigas (Keith Negus), „s jedne strane, morala da bude u službi nacionalnih interesa, a sa druge je podrazumevala zadovoljenje zahteva globalnog komercijalnog tržišta“.²⁴³ Kompleksnost ove uloge u multietničkoj državi pokazala se aktuelnom već prilikom definisanja programskog koncepta kojim su afirmisani „nacionalni interesi“, koji su podrazumevali pojavu različitih nacionalnih trendova u najrazličitijim segmentima delovanja društva (jezik, kultura, običaji i drugo). Pomenuto je svoj odraz imalo na program Radija u okviru koga su programski prostor pronašle emisije koje su propagirale kulturu govora i afirmaciju maternjeg jezika, kao osnovne odrednice nacionalnog identiteta. Iako je u konceptu države u kojoj je Radio Beograd delovao bilo kompleksno definisati maternji jezik, obzirom na činjenicu da su je činila tri naroda među kojima je svaki imao svoj maternji jezik, od samog početka emitovanja se ustalila praksa po kojoj se na programu Radio Beograda govorilo srpskim jezikom.²⁴⁴ Pored izrazite jugoslovenske programske orijentacije, na programu su emitovane emisije koje su bile posvećene negovanju srpskog jezika, kulture i tradicije.²⁴⁵ Promocija nacionalnog bio je jedan od osnovnih ciljeva programa, dok je istovremeno „proširenje kruga upotrebe radija“ posmatrano kao „nacionalna potreba“.²⁴⁶ Pomenuto ukazuje da je program uticao na slušaoce u cilju prihvatanja nacionalnih ideja, te da je proširivanje publike Radija istovremeno značilo i involviranje pomenute ideje u što veći auditorijum.

Radio Beograd je od prvog dana imao jugoslovensku orijentaciju i koncept programa.²⁴⁷ Godine 1930. uspostavlja se saradnja sa radio stanicama u Zagrebu i Ljubljani, a od 1934. godine emitovana je emisija *Nacionalni čas*, koja je bila prvi zajednički projekat jugoslovenskog radija koji su realizovala sva tri radijska centra. Sadržaj koji je bio definisan kao „predavanja patriotsko-nacionalnog karaktera“ bio je okrenut „glorifikovanju nacionalno-

²⁴³ Keith Negus, *Popular Music in Theory*, Wesleyan University Press, Middletown, 1996, 80.

²⁴⁴ Pomenuta praksa je zadržana i posle Drugog svetskog rata, kada je Radio Beograd u vreme Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije koju su pored Srbije, Hrvatske i Slovenije činile i Bosna i Hercegovina, Makedonija, Crna Gora, i dve pokrajine Vojvodina i Kosovo i Metohija. Svaka republika i pokrajina imala je sopstveni radio, a kasnije i televizijski centar koji je afirmisao maternji jezik koji se govorio na toj teritoriji, a pojedine informativne emisije emitovane su i na jezicima nacionalnih manjina (prim. A.P).

²⁴⁵ Od 1940. godine emitovana je emisija *Srpsko veče*. *Radio Beograd*, br. 12, 1929, 14; br. 12, 1930, 1.

²⁴⁶ *Radio Beograd*, br. 5, 1931, 10.

²⁴⁷ *Radio Beograd*, br. 4, 1932, 1.

istorijske ideologije“.²⁴⁸ Međutim, njen smisao je, zapravo, bio odvratanje pažnje od akutnih problema savremenog društva i političke krize u kojima se Kraljevina Jugoslavija²⁴⁹ nalazila. Ova emisija je istovremeno bila paradigma državne cenzure medija u afirmaciji nacionalnih ideja, jer je od 1936. godine, kada je osnovan Centralni presburo Predsedništva tadašnje vlade, bila ne samo pod njegovom kontrolom, već su i članovi ovog državnog tela neposredno učestvovali u pripremanju programa.²⁵⁰ Ideološki uticaj, u kojem je, kako primećuje Branko Petrović, „dolazilo do prividnog saglasja u građanskom sistemu vrednosti između najrazličitijih snaga centra i desnice, ostavljao je 'nacionalno' u propagandnom smislu otvorenim i, istovremeno, vrednosno 'nacionalistički usmerenim i zatvorenim“, govori da je već u tom periodu nacionalni koncept u srpskom društvu bio izjednačavan sa jugoslovenskim, što se kao praksa primećuje i posle Drugog svetskog rata, sve do početka devedesetih godina 20. veka kada je pod sintagmom „nacionalna kultura“ počela da se podrazumeva srpska kultura.

Afirmacija različitosti u programu Radio Beograda između dva svetska rata ogleda se kroz aktuelizaciju tema koje su prisutne i danas, a koje se bave zalaganjem za postizanje jednakosti različitih društvenih grupa. Među njima je, kako primećuje Marković, najkonkretnija bila je javna borba za participaciju žena u političkom životu, i za izjednačavanje njihovih prava u životu uopšte. Ovim pitanjem bavile su se emisije koje su čak imale izrazito feminističku konotaciju („Majka feminizma“, „Muškarci i feminizam“, „Novi život žene“ i slično)²⁵¹ ili su se bavile odnosom programa Radio Beograda i njegovog uticaja na žensku populaciju („Radio i žena“, „Žene u službi radija“ i druge).²⁵² Pomenuto implicira da je pojava novih medija, kao što su radio i film, omogućila razvijanje svesti o toleranciji, odnosno, prema mišljenju Dragana Kokovića, „veću svest o uzajamnoj povezanosti svih ljudi“.²⁵³ Iz tog ugla, uopštenu stav Predraga Markovića, da je radio bio jedan od „osnovnih psihičkih mehanizama koji vode ka društvenoj promeni“, koji se može odnositi i na Radio Beograd, i prihvatiti dvojako: u smislu uticaja programa na progres samog društva, i u kontekstu fragmentacije programa na emisije namenjene različitim socijalnim kategorijama

²⁴⁸ Branislav Dabić, „Blagovremena i objektivna informacija“, u: *Ovde Radio-Beograd*, Radio-Beograd, Beograd, 1979, 80.

²⁴⁹ Kraljevina Srba Hrvata i Slovenaca je oktobra 1929. godine promenila naziv u Kraljevina Jugoslavija. Prema: *Doba Kraljevine Jugoslavije*, http://adattar.vmmi.org/fejzetek/1421/03_doba_kraljevine_jugoslavije_1918-1941.pdf.

²⁵⁰ Branko Petrović, „Obrazovni koraci“, u: *Ovde Radio-Beograd*, Radio-Beograd, Beograd, 1979, 148.

²⁵¹ *Radio Beograd*, br. 2, 1930, 17; br. 3, 1930, 1; Branko Petrović, *Ibid*, 146.

²⁵² *Radio Beograd*, br. 3, 1931, 1; br. 7, 1939, 1.

²⁵³ Dragan Koković, „Društvene promene i obrazovne inovacije“, u: *Godišnjak za 2012. godinu*, Srpska akademija obrazovanja, Novi Sad, 2012, 3.

publike. Analiza društvene strukture slušalaca potvrđuje da je radio aparat, u prvo vreme, bio privilegija imućnih i da je bio „rekvizit građanske porodice“.²⁵⁴ Obzirom da je ovu društvenu kategoriju činio mali i relativno bogatiji auditorijum, bilo je neophodno uticati na popularizaciju radija kao medija, koja bi podstakla interesovanje većeg broja slušalaca. Istovremeno, bilo je neophodno stratifikovati koncepciju programa u pravcu prezentacije sadržaja koji bi zainteresovali najširi krug slušalaca, koji su pripadali različitim socijalnim kategorijama. Nivelisanje socijalnih razlika među slušaocima bio je i jedan od razloga zbog kojih je Radio Beograd imao veliku popularnost²⁵⁵ i vremenom postajao sve značajnije involviran u svakodnevni život srpskog društva. Konceptualno, njegova uloga je bila da bude javni servis čiji je program namenjen celokupnom društvu,²⁵⁶ i da bude referentno telo u prihvatanju i asimiliranju novih modernizacijskih tendencija. One su sprovedene u okviru emisija koje su bile namenjene različitoj publici.

*Čas za decu (Tetka Mica Bandić čita priče)*²⁵⁷ i *Čas za đake (Pionirska emisija)*²⁵⁸ predstavljali su preteču dečjeg programa. Pomenute emisije su imale edukativnu ulogu u upoznavanju slušalaca najmlađe generacije sa literaturom i muzikom koje su bile adekvatne njihovom uzrastu. Kroz njih se, shodno uzrastu, negovao i patriotski odnos prema zemlji i gradila svest o multietničkoj toleranciji. Smatralo se da ova kategorija slušalaca „najbrže prihvata tehničke inovacije“, te je kao ciljna grupa potencijalne publike Radio Beograda, detektovana kao jedna od najznačajnijih u funkciji društvene modernizacije.²⁵⁹ Dva puta mesečno emitovan je *Čas za radnike*²⁶⁰ (emisije *Radio za radnike*, *Emisija iznenađenja*) koji se aktuelizovao različite socijalne probleme,²⁶¹ a svake nedelje *Čas za seljake* koji je bio

²⁵⁴ Ranka Gašić, op. cit, 107. Predrag Marković takođe smatra da su na tadašnju „gustinu“ radio-mreže u Srbiji uticali pre svega niska kupovna moć i slab domet predajnika. Autor pri tom ističe da se broj radio-prijemnika u međuratnom periodu drastično razlikovao po različitim krajevima Srbije, što predstavlja pokazatelj potpunog raskoraka u razvoju pojedinih sredina. Marković smatra da je ulogu u „raširenosti radija“ igrao i jedan psihološki činilac, odnosno stav pojedinih društvenih grupa prema tehničkim „novotarijama“. Predrag J. Marković, op. cit, 107-109.

²⁵⁵ U časopisu *Radio Beograd* mogu se pronaći različiti tekstovi koji o tome govore. Biljana Srećković u svom radu ukazuje da je od osnivanja radija (ovde se misli na radio uopšte, prim. A.P) počela njegova propaganda. „Radio je promovisan na različite načine, a jedan od najzanimljivijih je 'svirajući automobil'. Ovaj automobil je imao montiran veliki zvučnik na krovu, posredstvom koga je distribuiran radio program. Navodi se podatak da je u Evropi postojalo dvadeset takvih automobila“. Uporediti sa: Biljana Srećković, op. cit, 117, prema: *Radio Beograd*, br. 26, 1930, 6. „Štampani su slogani na naslovnim stranama časopisa koji su ukazivali na značaj časopisa, ističući da je radio 'danas nasušna potreba', 'prijatelj, savetnik, informator, puls savremenog života'. Uporediti sa: Biljana Srećković, op. cit, 117, prema: *Radio Beograd*, br. 15, 1938; br. 17, 1938.

²⁵⁶ *Radio Beograd*, br. 1, 1929, 1.

²⁵⁷ Branko Petrović, op. cit, 145.

²⁵⁸ Ibid, 146.

²⁵⁹ *Radio Beograd*, br. 11, 1931, 5.

²⁶⁰ Ovaj program bio je realizovan sa Centralom za radničko vaspitanje koja je sa Radio Beogradom sklopila sporazum o saradnji i učestvovala u modelovanju ovih emisija. Branko Petrović, op. cit, 147.

²⁶¹ *Radio Beograd*, br. 7, 1931, 1; br. 11, 1938, 3.

baziran na temama iz poljoprivrede. Pomenute društvene grupacije smatrane su nosiocima tzv. „narodnih slojeva“ i činile su značajnu većinu samog društva, pa je postojala potreba da se i one privuku specifičnim programskim sadržajima. Među njima su bili i *Čas zdravlja* i *Čas fiskulture* u okviru kojih je afirmisana zdravstvena preventiva.²⁶²

Posebne emisije bavile su se temama koje su bile namenjene ženama, koje su takođe tretirane kao značajan deo auditorijuma Radio Beograda, jer su svoje vreme pretežno provodile kod kuće. *Čas za domaćice* i *Čas za žene* imali su „edukativni karakter“ koji je imao dva obeležja: težio je unapređenju kućnih veština, neposredne higijene i lične nege, ali je i potvrđivao „tradicionalna shvatanja da je ženi mesto u domu, u kući.“²⁶³ U vreme kada je već započeo proces emancipacije žena zanatlijskih, trgovačkih, službeničkih i drugih porodica, ovakav stav nije bio u funkciji društvene modernizacije i pre bi se mogao tretirati kao suprotnost feminističkim temama koje su se pojavljivale u programu. Međutim, on se, zapravo, treba shvatiti kao programska intencija u nivelisanju tradicionalnih i modernih shvatanja, obzirom da je društvo u to doba bilo na svojevrsnoj prekretnici koja je podrazumevala delimičan otklon od tradicionalnosti i prihvatanje novih tendencija.

Odlike društvene modernizacije u programu Radio Beograda prepoznavamo i u prezentaciji novih društvenih pojava kao tema, kao što su bile, na primer, emisije o modnoj industriji, modnim trendovima i istorijatu mode,²⁶⁴ o negovanju lica i tela,²⁶⁵ o zdravlju i ishrani,²⁶⁶ o sportu²⁶⁷ i druge, koje Predrag Marković prepoznaje kao „okretanje ka industrijalizaciji“.²⁶⁸ Uvođenje pretplate, još 1924. godine, tretirano je kao „podstrek industriji“.²⁶⁹ Na taj način je Radio Beograd pratio model po kome su funkcionisale moderne radio stanice toga doba, koji je medije usmeravao u pravcu kulturne industrije, što je, kako primećuje Džon Fisk (John Fisk), pokretalo proces u kome je neophodno bilo „osmisliti načine korišćenja ponuđene robe“.²⁷⁰ U tom procesu program Radija je bio roba koja je prodavana putem pretplate, a u „trenutku potrošnje program se pretvara u proizvođača, koji proizvodi publiku, a publika se potom prodaje oglašivačima“,²⁷¹ na osnovu čega se može

²⁶² Marković konstatuje da je „među pretplatnicima najviše bilo privatnih činovnika, trgovaca, zanatlija i državnih činovnika“. Predrag J. Marković, op. cit, 108-109.

²⁶³ Branko Petrović, op. cit, 147.

²⁶⁴ *Radio Beograd*, br. 21, 1939, 13; br. 1, 1940, 12.

²⁶⁵ *Radio Beograd*, br. 21, 1939, 13; br. 1, 1940, 12.

²⁶⁶ *Radio Beograd*, br. 1, 1930, 19; br. 1, 1931, 19.

²⁶⁷ *Radio Beograd*, br. 12, 1931, 8.

²⁶⁸ Predrag J. Marković, op. cit, 32.

²⁶⁹ *Radio Beograd*, br. 6, 1933, 1; br. 8, 1933, 6.

²⁷⁰ Džon Fisk: *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001, 26.

²⁷¹ *Ibid*, 35.

zaključiti da je pojava radija postavila i afirmisala neke od ključnih diskursa industrijskog društva.

3.1.1. Promocija kulture na programima Radio Beograda

Promocija kulturnih sadržaja putem medija podrazumeva „širenje svetskih racionalnih normi i obrazaca, načina i stilova života, simboličkog znanja i kulturnog kapitala“.²⁷² Iako joj Herder daje samo socijalno i istorijsko određenje,²⁷³ Boas sagledava kroz komponente među kojima su privreda i tehnika,²⁷⁴ u kontekstu sagledavanja uloge programa Radio Beograda u procesu kulturne modernizacije uporište su nam stavovi Džona Greja koji afirmaciju kulture definiše kao *kulturalizaciju* i posmatra je u funkciji uspostavljanja relacija i saživota inovacija u različitim nacionalnim kulturama i identitetima. Zato je njenom sagledavanju neophodno detektovati uporišta koja u svakom društvu predstavljaju zajedničku vrednost za njegovu veliku većinu, a to je tradicija kao kolektivni identitet koji se ne bira već nasleđuje. Ona u sebi sadrži segmente prošlosti koji ukazuju na istorijsko poreklo u svakom smislu, te se, kako predlaže Zofija Lisa (Zofija Lissa), može tretirati kao „kod“ na osnovu koga se identifikuje svaka nova generacija.²⁷⁵ Zato se tradicija i nalazi na početku niza značajnih procesa, koji Gredelj naziva „magični četvorougao“, koji vodi ka modernizaciji, a bazira se na relaciji tradicija-promena-tranzicija-modernizacija.²⁷⁶ U tom smislu tradicija se vrednuje kao dominantna vrednost nacionalne kulture, koju Nikola Božilović definiše kao „osnov socijalnog i kulturnog progresa“.²⁷⁷ Pomenuto ukazuje da modernizacijske inovacije nisu negacija tradicije, već da je tretiraju kao polazište progresa u kome ona, prema mišljenju Entoni Gidensa (Anthony Giddens), „latentno učestvuje u novoj kreaciji“.²⁷⁸

Kulturna modernizacija karakteristika je i srpskog društva već početkom 20. veka, koje tada usvaja nove civilizacijske i modernizacijske inovacije, uspevajući, prema mogućnostima sredine, da ih asimilira i uhvati korak sa novim evropskim i svetskim tendencijama toga doba. Ona je pratila razvoj ekonomskih i demografskih potencijala, razvoj političkih institucija, prihvatanje tehnoloških inovacija, a samim tim i porast životnog standarda. Ovaj period obeležio je pluralizam kulturnih tradicija, njihovo preplitanje, ali i pokušaj involviranja novih tendencija u postojeći kulturni prosede. To je vreme u kome su

²⁷² Dragan Koković, „Društvene promene i obrazovne inovacije“, op. cit, 3.

²⁷³ Prema: Sreten Petrović, op. cit, 9.

²⁷⁴ Ibid, 14.

²⁷⁵ Uporediti sa: Zofija Lissa, op. cit, 256.

²⁷⁶ Stjepan Gredelj, op. cit, 242.

²⁷⁷ Nikola Božilović, op. cit, 114.

²⁷⁸ Entoni Gidens, *Odbegli svet*, Stubovi kulture, Beograd, 2005, 68.

različite inovacije iz domena kulture bile dostupne širokoj javnosti zahvaljujući inostranim umetnicima koji su gostovali u Beogradu, ali i saznanjima koja je sa studija iz inostranstva donosila generacija domaćih umetnika, trudeći se da nova saznanja involvira u sredinu u kojoj su živeli. Radio Beograd je kao medij bio jedan od primarnih segmenata upravo ovog procesa, uz čiju pomoć je kultura počela da se distribuira u sve slojeve društva.²⁷⁹

Emisije iz kulture bile su prisutne u programu Radio Beograda od samih početaka njegovog kontinuiranog emitovanja. Činio ih je muzički program u okviru koga su predstavljeni svi muzički žanrovi, i književni program, koji je obuhvatao i poeziju i prozu. U to vreme javlja se i razvija žanr radio-drame, po uzoru na praksu koja je, u povelju, već postojala u svetu.²⁸⁰ Ona je publici Radio Beograda predstavila nove mogućnosti ovog medija u prezentaciji dramskog govornog teksta, koji su slušaoci često poistovećivali sa ton-filmom, i ukazivali „da na radiju, gde po prirodi stvari nema scenografije ni kulisa, dramska reč postaje presudna i uz slušaočevu maštu predstavlja novi i poseban doživljaj“.²⁸¹ Na taj način menjala se i sama percepcija Radija kao medija, koji je kroz svoju auditivnu sferu izražavanja omogućavao novi koncept dramskim delima, podsvesno im dajući vizuelnu komponentu radiofonskim izražajnim sredstvima, kao što su reč, efekti, muzika i atmosfera. Ovaj novi koncept radijskog izražavanja veoma brzo je bio prihvaćen kod publike, posebno u vreme u kome televizija još uvek nije bila prisutna kao medij masovne komunikacije.

Emisije koje su se bavile književnošću i književnim formama u prvo vreme emitovane su u večernjim časovima. Njihovi sadržaji afirmisali su kako dela domaće, tako i inostrane literature. Sa uspostavljanjem i početkom emitovanja emisije *Nacionalni čas*, celokupna književna reč na programu sublimirana je kao njen sadržaj u okviru rubrika „Kulturni pregled“ i „Kroz knjige i časopise“.²⁸² To je bio prostor u okviru koga su emitovani ne samo informativni sadržaji o novim izdanjima ili o svetskoj literaturi, već su i čitani odlomci iz odabranih dela „narodu pristupačne, a dobre domaće književnosti“ ili „narodnih pesama uz gusle“.²⁸³ Ovakva koncepcija emisija omogućavala je programsku raznovrsnost, ali je istovremeno imala i svoju informativnu i edukativnu upotrebnu vrednost koja se zasnivala na

²⁷⁹ John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture*, Peking University Press, Peking, 2004, 14.

²⁸⁰ Prvi konkurs za radio dramu objavljen je već 7. aprila 1929. godine u časopisu *Radio Beograd*. „Na naslovnoj strani nalazi se tekst sa detaljnim propozicijama konkursa kojima se traže pisci dveju komedija i kojima se obećavaju vredne nagrade od dve hiljade i hiljadu dinara“. Prema: Živomir Simović, *Vreme radija*, Radio Beograd, Beograd, 1989, 38.

²⁸¹ Miodrag Đurđević, „Rađanje radio-drame“, u: *Ovde Radio-Beograd*, Radio-Beograd, Beograd, 1979, 161.

²⁸² Slobodan Džunić, „Književna reč“, u: *Ovde Radio-Beograd*, Radio-Beograd, Beograd, 1979, 174.

²⁸³ Ovi podaci nalaze se u *Spomenici* koja je štampana povodom obeležavanja deset godina kontinuiranog emitovanja programa Radio Beograda, 1939. godine. Prema: Slobodan Džunić, op. cit, 174.

kontinuiranom predstavljanju dela nacionalne kulture, ali i afirmaciji značajnih dela svetske tradicije, kako savremene, tako i književna ostvarenja prethodnih epoha. Dela su čitali glumci, a kada je u pitanju savremena domaća literatura, često i sami književnici.²⁸⁴

Pored informacija o književnosti, na programu Radio Beograda emitovani su i sadržaji koji su govorili o novim umetničkim dostignućima iz oblasti likovne umetnosti. Poseban akcenat bio je stavljen na delovanje Umetničkog paviljona „Cvijeta Zuzorić“, koji je od osnivanja 1928. godine, po ideji Branislava Nušića, „širio interes za umetnost i stvarao uslove za njen napredak i razvitak u našem narodu”.²⁸⁵ To je bila kulturna institucija koja je svojim konceptom bila otvorena za sve nove tendencije ne samo u likovnoj, već i u drugim umetnostima, te je ovaj umetnički prostor i u programu Radio Beograda bio prepoznat kao promoter mnogih savremenih domaćih i svetskih tendencija iz oblasti kulture uopšte.²⁸⁶

3.1.1.1. Muzika na programu Radio Beograda u funkciji društvene modernizacije

Muzika, kao jedan od nosilaca nacionalne kulture pozicionirala se i kao značajan faktor u procesu modernizacije. Njena uloga u programu Radio Beograda imala je uticaj na formiranje odnosa slušalaca prema kulturi uopšte i njenim estetskim vrednostima,²⁸⁷ što je bilo očekivano obzirom da je od samih početaka emitovanja programa zauzimala oko 60% ukupnog vremena. Muzički program bio je zasnovan na različitim žanrovima, jer je i u to vreme, kao i danas, cilj emitovanog muzičkog programa bio usmeren u pravcu zadovoljenja potreba svih društvenih slojeva slušalaca.

Prema istraživanjima slušalaca Radio Beograda koja su vršena već prvih godina emitovanja, slušaoci su muziku delili na onu koju su mogli da slušaju i onu koja im nije bila zanimljiva. Jasno je da se pod prvim terminom podrazumevala zabavna i narodna muzika, a da je drugi označavao umetničku muziku, koja je u to vreme bila dominantna po vremenu emitovanja, što kao praksu pronalazimo i u evropskim radio programima toga doba.²⁸⁸ Prema anketi koja je sprovedena 1936, a rezultati su predstavljeni 1937, 76% publike Radio Beograda preferiralo je narodnu muziku, 68% „laku“,²⁸⁹ a 50% „ozbiljnu“ muziku.²⁹⁰ Na

²⁸⁴ Živomir Simović, op. cit, 38.

²⁸⁵ <http://www.beogradskatvrđjava.co.rs/?p=890&lang=la>

²⁸⁶ Prema: Živomir Simović, op. cit, 40.

²⁸⁷ Na ove karakteristike ukazuje Sajmon Frith (Simon Frith), a prepoznatljivi su i u delovanju Radio Beograda. Simon Frith, „Music and Everyday Life“, *Critical Quarterly*, vol. 44, No. 1, 39.

http://www.psychologia.pl/mmigut/_TekstyWazne/Frith%20-%20Music%20and%20everyday%20life.pdf.

²⁸⁸ Keith Negus, *Popular Music in Theory*, Wesleyan University Press, Middletown, 1996, 78.

²⁸⁹ Termin „laka“ jedan je od sinonima za zabavnu muziku (prim. A.P.).

²⁹⁰ U časopisu *Radio Beograd* navodi se da su slične potrebe slušalaca postojale i u zapadnoevropskim zemljama. Prema: *Radio Beograd*, br. 23, 1937, 1-2.

osnovu ispitivanja programa iz 1939. godine vidimo da se programska koncepcija ipak nije menjala u skladu sa interesovanjima i željama slušalaca. Od ukupnog programa, u okviru koga je muzika činila 59%, najviše je bila zastupljena „ozbiljna“, dok su „laka“ i narodna muzika po slušanosti bile skoro izjednačene.²⁹¹ Direktni prenosi različitih koncerata, omogućili su slušaocima različitih društvenih slojeva da i oni, na specifičan način, učestvuju u različitim muzičkim događajima. To potvrđuje i anketa iz 1931. godine, prema kojoj je, između ostalog, za čak 60% slušalaca radio zamenjivao koncertnu salu, za 10% je bio izveštajni biro, a za samo 3% bio prenosnik aktuelnih vesti.²⁹² Postojala je, dakle, potreba za zadovoljenjem raznovrsnih muzičkih ukusa, ali, istovremeno, težilo se stvaranju jedinstvenog programa čiju osnovu je trebalo da čini zabavna muzika.

Proces modernizacije najtransparentniji je bio u domenu zabavne muzike kao žanra, koja je predstavljala najkarakterističniji primer uticaja koji su dolazili iz inostranstva. Kit Nigas (Keith Negus), muzikolog, koji se u svojim istraživanjima bavio ovim žanrom, definiše ga kao svojevrсни prelaz između muzike za igru i ozbiljne muzike,²⁹³ što je kao stav neprihvatljivo, jer je muzika za igru žanrovski bila samo jedan podsegment zabavne muzike. Nigusovo stanovište verovatno ima uporište u činjenici da su se u prvo vreme pod terminom zabavna muzika podrazumevali šlageri, šansone, latinoamerički ritmovi, džez, različiti plesovi, muzika iz „ton-filmova“ i drugo, ali i polka, valcer, čardaš, a kod nas i kola. Uz pomenute numere emitovana je i popularna klasična muzika, pre svega fragmenti iz opereta Žaka Ofenbaha (Jacques Offenbach) i Johana Štrausa (Johann Strauss), ali i poznate kompozicije drugih kompozitora. Na osnovu sačuvanih podataka saznaje se da je muzički program Radio Beograda, kada su u pitanju zabavna i umetnička muzika, u potpunosti pratio svetske muzičke trendove toga doba,²⁹⁴ i da je njegov koncept bio usmeren ka slušaocima različitih društvenih statusa i personalne profilisanosti. Istovremeno, on je predstavljao sliku modernizacije koja je težila da transformiše tradiciju i da je asimilira sa inovacijama novog vremena.

Deo muzičkog programa koji je činio sponu sa muzičkim nasleđem predstavljala je narodna muzika, koja je zauzimala značajan programski prostor Radio Beograda, a čak je i signal za pauzu programa bio motiv narodne pesme *Milkina kuća na kraju*.²⁹⁵ Ovaj žanr često

²⁹¹ *Radio Beograd*, br. 4, 1940, 1.

²⁹² *Radio Beograd*, br. 10, 1931, 1.

²⁹³ Uporediti sa: Keith Negus, op. cit, 78.

²⁹⁴ *Radio Beograd*, br. 6, 1929, 14; br. 2, 1938, 5; br. 8, 1932, 5.

²⁹⁵ *Radio Beograd*, br. 14, 1933, 5.

je bio emitovan u emisijama zabavne muzike (*Muzika za igru*),²⁹⁶ zbog čega je definisan kao muzika „lakog žanra“, obzirom da su i narodna i zabavna muzika imale slične elemente koji su određivali njihov karakter, kao što su tematika, zabavan i veseo zvučni ambijent, i igrački karakter. Iako u literaturi pronalazimo stavove koji opovrgavaju ovu činjenicu, te smatraju da je „folk kultura segment tradicionalnog društvenog poretka“, a popularna kultura „prolazni segment određenog vremena“,²⁹⁷ na osnovu kriterijuma koji određuju popularnu kulturu (dopadljivost širokoj populaciji, suprotstavljenost visokoj kulturi), nije moguće narodnu muziku u potpunosti isključiti iz ove grupacije. U prilog tome govore i zaključci Džona Storeja (John Storey) koji upućuju da je koncept popularne kulture nastao razvojem interesovanja za folklor krajem 18, 19. i početkom 20. veka, te da se razvijao i među intelektualcima širom Evrope i Amerike.²⁹⁸

Paralelno sa razvojem popularne kulture, otvoreno je i pitanje oživljavanja spoznaje o nacionalnoj pripadnosti, inicirano Gredeljevim stavom prema kome tradicija i modernizacija predstavljaju početak i završetak niza procesa kojima se definiše razvoj društva.²⁹⁹ U tom kontekstu je i sam muzički program bio definisan u skladu sa težnjama vremena, emitovane su numere iz različitih podneblja, obzirom na aktuelni stav da vokalna muzika pretežno mora biti izvođena na jezicima koji su se govorili u tadašnjoj Jugoslaviji, afirmisalo se jugoslovenstvo i ravnopravnost, što je poštovano uz neznatne izuzetke.³⁰⁰ Posebnost programa činile su numere zasnovane na folklornoj tradiciji svih naroda,³⁰¹ što je bilo u funkciji asimiliranja multinacionalnog koncepta kao višeznačnog kulturnog modela. On je omogućavao modelovanje nacionalne kulture kroz proces akulturacije u vidu prožimanja različitih kultura i njihovih elemenata, što je odraz imalo i na asimiliranje modernizacijskih inovacija.

Sagledavanje muzike u programu radija podrazumeva posmatranje uticaja i prihvatanja novih tendencija i praćenje njihove simbioze sa postojećim tradicionalnim tekovinama. Iako su inovacije iz domena muzike gotovo svakodnevno plasirane u programu, može se zaključiti da su tekovine tradicije bile znatno prisutnije, i to ne samo kada je bila u pitanju muzika, već i u vezi sa drugim sadržajima. Međutim, upravo je to kontinuirano prožimanje tradicije i inovacija, koje je donela modernizacija, bilo pokretač razvitka samog

²⁹⁶ Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, „Tragovima sazvučja“, u: *Ovde Radio-Beograd*, Radio-Beograd, Beograd, 1979, 109.

²⁹⁷ Prema: Džon Fisk, op. cit, 195-196.

²⁹⁸ Uporediti sa: John Storey, *Inventing Popular Culture*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003, 15.

²⁹⁹ Stjepan Gredelj, op. cit, 242.

³⁰⁰ *Radio Beograd*, br. 17, 1933, 1.

³⁰¹ *Radio Beograd*, br. 3, 1933, 1.

društva,³⁰² koje, bez tradicionalnih regulativa koje su bile duboko inkorporirane u svest slušalaca, ne bi bilo spremno da se uključi u nov društveni proces. Na osnovu pomenutog zaključuje se da je muzika imala ključnu ulogu u procesu prihvatanja inovacija koje su bile prisutne u različitim društvenim procesima ovog perioda, jer je veoma brzo postala komunikacijski znak koji je omogućio da se lakše prihvate tendencije novog vremena. Nosioци ovog procesa bili su narodna muzika kao paradigma tradicije, i zabavna muzika kao input modernizacijskih inovacija, koje su najkarakterističnije bile u domenu džez muzike, koju Ranka Gašić detektuje kao „prvi kontakt beogradskih slušalaca sa savremenom američkom kulturom“.³⁰³ Iako su u međuratnom periodu u programu direktno prenošeni džez koncerti, ovaj žanr se najčešće pominjao u kontekstu muzike lakog žanra i muzike za igru (*Čas džez igranja*). Orkestri koji su ga svirali imali su strukturu instrumentarijuma koji je bio tipičan za tadašnje džez ansamble, a najčešće su interpretirali popularne šlagere u džez aranžmanima.³⁰⁴ Na taj način je džez muzika, uz popularnu zabavnu muziku, postajala sve pristupačnija publici Radio Beograda, što je dovelo do toga da su u programu veoma brzo emitovani i aktuelni stilovi ovog žanra. Značajnu ulogu Radio Beograd je odigrao u promociji gramofona i muzike koja je emitovana sa ploča, koja je postajala sve popularnija. Kroz program slušaoci su bili u mogućnosti da se upoznaju sa najnovijom produkcijom muzike u svetu, što je značajno doprinelo i popularizaciji samog Radija, ali i povećanju broja slušalaca. Paralelno, kroz program su publici predstavljane i druge tehnološke inovacije, koje su prvntsveno bile u vezi sa emitovanjem i slušanjem programa.³⁰⁵ Slušaoci Radio Beograda su među prvima bili informisani o počecima upotrebe studijskih magnetofona, koji će svoj puni obim korišćenja dobiti tek posle Drugog svetskog rata. Na taj način se, kako zaključuje F. R. Livis (Frank Raymond Leavis), radio kao medij pozicionirao kao „najmoćniji edukator javnog mnjenja“,³⁰⁶ što implicira da je Radio Beograd imao značajnu ulogu u formiranju ukusa slušalaca i propagiranju inovacija koje je donela modernizacija. I on sam je doživljavan kao jedna od najznačajnijih tehnoloških tekovina razvoja čovečanstva, koja je mogla da utiče na svest čoveka i da je menja u kontekstu društvene modernizacije. To je proces koji je implicirao međuzavisnost Radija i slušalaca, koju Henri Dženkins (Henry Jenkins) definiše

³⁰² Guy Debord, op. cit, 146.

³⁰³ Ranka Gašić, op. cit, 131.

³⁰⁴ Ove orkestre činili su trube, saksofoni, bubnjevi, klavir i bas. Prema: Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, op. cit, 109.

³⁰⁵ *Radio Beograd*, br. 5, 1931, 10; br. 7, 1931, 1.

³⁰⁶ F.R. (Leavis, „Mass civilisation and minority culture“, in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education, 2009, prema: John Storey, op. cit, 24.

kao „složenu i kontradiktornu kombinaciju snaga“³⁰⁷ podrazumevajući pod tim protok medijskih informacija do recipijenta i mogućnost njihovog prihvatanja ili odbijanja. Pomenuto govori i o korelaciji između medija i potrošača, koja se odvija kao specifični vid edukacije pri kojoj potrošači (slušaoci) „uče kako da koriste tehnološke inovacije kako bi u potpunosti njima ovladali i stavili ih pod svoju kontrolu“.³⁰⁸ Na osnovu toga Radio Beograd bi trebalo tretirati i kao svojevrsnu privrednu platformu čija je uloga bila da protokom medijskih sadržaja deluje u pravcu implementiranja produkata modernizacije u najšire slojeve društva, čime je stvorena mogućnost za stratifikovanje tržišta i ostvarivanje većih prihoda.

Za razliku od zabavne i narodne muzike, umetnička muzika je u najmanjoj meri pratila proces modernizacije, jer je i sama pripadala tekovinama istorijske prošlosti. U tom smislu pod pojmom „inovacije“ mogle bi da se podrazumevaju savremene kompozicije ovog žanra. Međutim ova definicija je istovremeno i diskutabilna, obzirom na činjenicu da produkcija dela koja su u to vreme nastajala gotovo nije ni postojala. Elementi „modernizacije“ u srpskoj muzici bili su prisutni samo kroz stvaralački jezik kompozitora koji su se školovali u Parizu, Lajpcigu, Pragu i drugim muzičkim centrima, koji su sa studija doneli nove tendencije u tehnikama komponovanja (dodekafonija, atonalna i atematska muzika, četvrttonska muzika i drugo), ali su dela izražena savremenim jezikom, kao što je to situacija i danas, ostala prepoznatljiva samo u okvirima muzičkih krugova i publike koja je imala afinitet za savremeno stvaralaštvo uopšte. Sa kompozitorskim tendencijama toga vremena nisu mogli da se susretnu ni slušaoci u koncertnim dvoranama, jer su gostujući umetnici nastupali sa repertoarom epohe klasicizma i romantizma. Kada je umetnička muzika u pitanju program Radio Beograda predstavljao je svojevrsnu sliku koncertnog muzičkog života. Povremeno su direktno prenošena predavanja o „modernoj muzici“ iz Kolarčevog narodnog univerziteta u Beogradu,³⁰⁹ a u okviru serije emisija *Muzički portreti* predstavljani su najistaknutiji savremeni srpski i inostrani kompozitori.³¹⁰ Međutim, i pored toga, umetnička muzika sa osobenostima savremenog, modernog, jezika konceptualno nije imala pokretačku intenciju u okviru koje bismo mogli da je značenski odredimo kao sredstvo modernizacije. Razlog za to predstavlja činjenica da ona nikada nije pripadala popularnoj kulturi i da je svojim konceptom interakciju ostvarivala sa znatno manjom publikom u odnosu na zabavnu ili narodnu muziku.

³⁰⁷ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press, 2006, prema: Ibid, 210.

³⁰⁸ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press, 2006, prema: Ibid.

³⁰⁹ Danas Zadužbina Ilije M. Kolarca (prim. A.P).

³¹⁰ Ove orkestre činili su trube, saksofoni, bubnjevi, klavir i bas. Prema: Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, op. cit, 107.

U tom smislu pre bismo je mogli definisati kao odrednicu tradicionalnog društva, koje čuva i neguje kulturu, nego kao imanentnog promotera modernizacijskih tendencija.

U kontekstu srpskog društva i sam Radio Beograd je bio proizvod modernog doba u domenu medijske komunikacije, koja je bila usmerena ka najširem slušalištu. U tom procesu muzika je imala značajnu ulogu obzirom na njeno svojstvo da lako komunicira sa najširim publikom. U tom smislu odigrala je dve uloge: ostala je čuvar tradicije, a istovremeno je i postala promoter novih muzičkih trendova koji su dolazili iz Evrope i Amerike. Ti novi uticaji pripadali su popularnoj kulturi, koja je prepoznata kao ključna u „mapiranju novog modernog društva“,³¹¹ a percipirani su kao deo modernizacijskih inovacija u domenu komunikacije i muzike. Pomenuto implicira da je popularna kultura bila, kako primećuje Fisk, „svojevrsan model prilagođavanja novim tendencijama“,³¹² ali da je i sama po sebi bila kontradiktorna, jer je predstavljala „podređenost pojedinca sistemu, ali i podrivanje tog istog sistema“.³¹³ Ova dvosmerna usmerenost zapravo i jeste jedna od osnovnih odlika komunikacije koja se odvija na više nivoa i zasnovana je na razmeni značenja,³¹⁴ u procesu enkulturacije u okviru koje pojedinac postaje primalac, a istovremeno i prenosilac novih kulturnih tvorevina. Ako komunikaciju tretiramo kao centralni fenomen kulture koji je zasnovan na razmeni značenja, onda Radio Beograd u kontekstu modernizacije sagledavamo kao vid javne prezentacije razvojnih promena i odlika društva, kao model političkih tendencija toga vremena, koji daje sliku ukupnog diskursa razvoja cele zemlje. Na toj liniji nalaze se i smernice njegovog muzičkog programa kao referentnog segmenta programa, koji je bio u neposrednoj korelaciji sa aktuelnim društveno-političkim tendencijama vremena, te ih možemo tretirati kao jedan od primarnih elemenata u sagledavanju procesa modernizacije srpskog društva.

* * *

Modernizacija predstavlja ukupnost društvenih promena i može se prepoznati u različitim segmentima razvoja društva. Kao proces ona podrazumeva prihvatanje različitih inovacija u odnosu na postojeće vrednosne kategorije i civilizacijske navike. Zasnovana je na promenama tradicionalnih regulativa i njihovom prilagođavanju imperativima savremenog razvoja, koji podrazumevaju i prihvatanje različitih inovacija.

³¹¹ John Storey, op. cit, 8.

³¹² Džon Fisk, op. cit, 27.

³¹³ Ibid, 12.

³¹⁴ Meyers i Meyers, *The Dynamic of Human Communication*, Mc Graw Hill, 1985. Prema: Zorica Tomić, op. cit, 27.

U sagledavanju modernizacije i konkretizovanju njenog mesta i uloge u srpskom društvu prve polovine 20. veka značajnu sliku daje i program Radio Beograda, medijske institucije koja je i sama bila deo novih tehnoloških tendencija. Formiran na bazi inostranog kapitala kao jednog od ključnih momenata modernizacije, Radio je veoma brzo postao referentna institucija ovog procesa koji se odvijao kroz emitovane programske sadržaja i muziku. Na osnovu analize programa može se zapaziti da je koncepcija njegovog rada bila zasnovana u pravcu plasiranja informacija o novim tendencijama, ali i na njihovom involviranju u savremeno društvo. Radio Beograd koji je pokrenut sa, u to vreme, najnovijom emisionom tehnologijom, prepoznat je kao ključni medij za plasman različitih uticaja koji su dolazili iz Evrope i Amerike. Interesantno je u tom smislu konstatovati da se tendencije modernizacije slušaocima nisu nametale, već da su činile deo osmišljenog programskog koncepta u okviru koga su svoj prostor ravnomerno pronašli i tradicija i inovacija, da su se one prožimale i vremenom uticale jedna na drugu. Modernizacija je imala značajnu ulogu i u uspostavljanju odnosa prema sopstvenoj tradiciji, kao model na osnovu koga je bilo moguće uspostaviti relaciju prema elementima tradicionalnog društva. Iako mnoge teorije govore da je tradicija bila antiteza modernizacije,³¹⁵ ona je zapravo bila baza razvoja društva, što ukazuje da i samu modernizaciju možemo tretirati kao proces koji je inicirao redefinisanje odnosa prema samoj tradiciji. Ova relacija primetna je i u konceptu muzičkog programa Radio Beograda koji je, bez obzira na nove intencije koje su dolazile sa Zapada, u značajnoj meri bio zasnovan na tradiciji. Međutim, ovaj pojam u kontekstu Radio Beograda možemo tretirati na dva načina: kao odrednicu za umetnost koja je dolazila iz naroda, ali i kao termin kojim označavamo muziku domaće produkcije svih žanrova. U oba smisla ona je regulativa nacionalne kulture koja je, takođe, uticala na društvene promene, pa i na samu modernizaciju. To je razlog zbog koga dihotomiju tradicionalno-moderno ne treba sagledavati kao svojevrsni vid destrukcije, već kao konstruktivni element koji omogućava da se razvoj društva odvija u prožimanju aktuelnih modernizacijskih tendencija i tradicionalnih elemenata. Na osnovu pomenutog muzički program Radio Beograda možemo definisati kao referentni koncept u okviru koga se proces modernizacije srpskog društva može pratiti kroz odnos emitovanja dela domaće i inostrane muzike svih žanrova, a posebno u domenu zabavne muzike, kao nosioca progressa koji je doneo proces modernizacije. Pomenuto implicira zaključak da se Radio Beograd, uprkos političkim, društvenim, ekonomskim, tehnološkim uticajima može definisati kao svojevrsni moderator svih promena i novina toga doba, koje bez obzira na različitosti nisu

³¹⁵ Nikola Božilović, op. cit, 120.

modifikovale njegovu programsku koncepciju koja je primarno bila zasnovana na plasiranju tradicionalnih sadržaja, odnosno nacionalne kulture.

4. ORGANIZACIJA PRODUKCIJE I EMITOVANJA MUZIČKIH PROGRAMA RADIO BEOGRADA OD 1929-2014. GODINE

Od 1929. godine, kada je započelo emitovanje kontinuiranog programa Radio Beograda,³¹⁶ bilo je neophodno da se obezbedi kvalitetna organizacija odeljenja koje bi se bavilo muzičkim programom. U tu svrhu formirano je Muzičko odeljenje, koje je bilo zaduženo za celokupan muzički program. Pod njegovom nadležnošću bilo je plansko osmišljavanje i utvrđivanje muzičkog programa, koja je trebalo da se zasniva na izbalansiranosti odnosa između osnovnih žanrova, koji su se u to vreme delili na ozbiljnu, laku, narodnu i muziku za igru. Takođe, pod njegovim nadzorom bila je i selekcija već snimljenih sadržaja sa gramofonskih ploča. Ploče su pozajmljivane od „muzički obrazovanih slušalaca i razmenjivane sa trgovcima za reklamiranje muzičkih aparata, gramofona i radio prijemnika“.³¹⁷ Funkcija Odeljenja bilo je i organizovanje rada ansambala koji su se vremenom formirali, kao i odabir umetnika i eksternih ansambala koji su nastupali u programu, na osnovu profesionalnog vrednovanja njihovih umetničkih kvaliteta.

Muzičko odeljenje je sve do 1957. godine bilo osnovna služba koja se bavila organizovanjem muzičkog programa i planiranjem rada ansambala. Zbog proširenja obima emitovanog programa, kvantitet emitovanih muzičkih sadržaja se povećao tako da je te godine u okviru Odeljenja osnovana redakcija Muzičke produkcije u čijoj nadležnosti su bili svi ansambli. Četiri godine kasnije, 1961. godine, odlukom o strukturiranju Radio Beograda na radne jedinice,³¹⁸ Muzičko odeljenje je dobilo novo ime - Muzički program, u okviru koga je i dalje delovala redakcija Muzičke produkcije. Međutim, multipliciranjem programa, povećanjem kvantiteta muzičkih sadržaja i njihovim profilisanjem, došlo je do potrebe da se unutar svakog programa formiraju zasebne muzičke redakcije. Godine 1963, kada Drugi program započinje sa emitovanjem programa, Muzička produkcija se osamostaljuje i dobija

³¹⁶ Kontinuiranom emitovanju programa prethodio je eksperimentalni program koji je 1. oktobra 1924. godine započeo sa emitovanjem u okviru Radio-telegrafskog centra u Rakovici. Njega je podigla francuska kompanija TFS, koja je dobila prvu koncesiju za izgradnju radio-telegrafske mreže u Kraljevini Jugoslaviji. U to vreme centar u Rakovici bio je jedan od najjačih radio-telegrafskih centara u ovom delu Evrope. Program je emitovan utorkom, četvrtkom i subotom od 18.45-19.45. Program je delom finansiralo Ministarstvo PTT koje je za stanicu u Rakovici odvajalo jedan deo procenta pretplate. Međutim, 1926. godine, Ministarstvo PTT ukida dalju subvenciju. Tada i program prestaje sa emitovanjem. Prema: Radivoje Marković, op. cit, 12.

³¹⁷ Živomir Simović, op. cit, 34.

³¹⁸ Odluka o podeli Radio Beograda na radne jedinice doneta je aktom koji je doneo Upravni odbor, 1961. godine. U to vreme Upravni odbor je, uz Savet i direktora, Zakonom o radio-difuznim stanicama iz 1955. godine dobio status rukovodeće strukture. Radomir Đurić, „Na samoupravnom putu“, u: *Ovde Radio Beograd, Radio Beograd, Beograd, 1979, 247.*

status samostalne radne jedinice u okviru Radio Televizije Beograd.³¹⁹ To je dovelo i do podele nadležnosti: muzičke redakcije pojedinačnih programa su bile zadužene za osmišljavanje sadržaja muzičkog programa,³²⁰ a Produkcija je postala odgovorna za planiranje i organizovanje muzičke produkcije koja je trebalo da bude u funkciji programa. Tada je došlo i do formiranja redakcija unutar Produkcije. One su bile podeljene prema ansamblima i prema muzičkim žanrovima, na Redakciju za proizvodnju simfonijske, Redakciju za proizvodnju horske, Redakciju za proizvodnju narodne i Redakciju za proizvodnju džez i zabavne muzike.³²¹

Od 1978. godine Muzička produkcija je bila konstituisana kao osnovna organizacija udruženog rada (OOUR),³²² i bila je jedan od pet OOUR-a koji su činili Radnu organizaciju Radio Beograd.³²³ Njena organizacija je u to vreme suštinski bila vezana za opštu samoupravnu transformaciju društva. U ovoj strukturi Muzička produkcija je radila sve do 1992. godine, kada se SOUR Radio-televizija Beograd, Zakonom o javnim preduzećima, transformisao u Javno preduzeće Radio-televizija Srbije (RTS). Tada je Muzička produkcija postala Programaska jedinica, i u tom statusu je ostala sve do danas, iako je Zakonom o radiodifuziji, 2002. godine, RTS transformisan u Radiodifuznu ustanovu Radio-televizija Srbije, a Zakonom o javnim medijskim servisima, 2014. godine, imenovan kao Javna medijska ustanova Radio-televizija Srbije.

Delovanje Muzičke produkcije bilo je definisano pravnim aktima. Prvi Pravilnik o radu donet je po njenom prestrukturiranju u samostalnu redakciju, 1961. godine,³²⁴ a posebnim aneksom iz 1963. bile su regulisane njene obaveze koje su obuhvatile organizaciju kapaciteta za proizvodnju i arhiviranje muzike.³²⁵ Već u to vreme bile su precizirane i obaveze Muzičke produkcije, koje se suštinski nisu menjale do danas. One su obuhvatile izvođenje i snimanje simfonijske, horske, vokalno-instrumentalne, narodne, zabavne i džez muzike domaćih i inostranih autora, posebno nacionalne muzičke baštine i savremenih dela

³¹⁹ Sa osnivanjem Televizije, 1958. godine, Radio Beograd deluje u okviru sistema koji je dobio naziv Radio-televizija Beograd.

³²⁰ Danas se u okviru Radio Beograda emituje pet programa (Radio Beograd 1, Radio Beograd 2, Treći program Radio Beograda, Beograd 202 i muzički program Stereorama) i svaki ima svoju muzičku redakciju (prim. A.P).

³²¹ Sistematizacija radnih mesta RJ Muzička produkcija, 1963, iz Dokumentacije Muzičke produkcije.

³²² Ovakav model bio je u skladu sa tada važećim „Zakon o udruženom radu”, koji je proglašen” je 1976. godine. Videti: „Ukaz o proglašenju Zakona o udruženom radu“, *Službeni glasnik*, 3. decembar 1976, br. 53.

³²³ Radna organizacija Radio Beograd je 1978. godine udružena u SOUR Radio-televizija Beograd. Radomir Đurić, op. cit, 272.

³²⁴ To je bio aneks Odluke o podeli Radio Beograda na radne jedinice, koji je usvojen 1961. godine. Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

³²⁵ Aneks Pavilnika o radu Muzičke produkcije, 1963, koji je načinjen prema aktuelnom statutu Radio Televizije Beograd. Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

srpskih autora i umetnika izvođača. Zatim, podrazumevale su ostvarivanje trajnih snimaka i njihovo arhiviranje u Zvučnom arhivu Radio Beograda. U nadležnosti Muzičke produkcije bilo je organizovanje javnih priredbi i koncerata u zemlji i inostranstvu, samostalno ili u saradnji sa srodnim kulturnim organizacijama i institucijama, javno izvođenje i snimanje muzičko-scenskih dela, održavanje programa namenjenih deci i mladima, saradnja sa evropskim i svetskim kulturnim institucijama, saradnja sa domaćim i stranim dirigentima, izvođačima, autorima i aranžerima, kao i proizvodnja i prodaja muzičkih zapisa na nosačima zvuka i slike, kao i izdavačka delatnost. Sa razvojem audio-vizuelnih i emisionih tehnologija, oblici delovanja Muzičke produkcije podrazumevali su upotrebu savremenih tendencija snimanja muzike.³²⁶

4.1. ORGANIZACIJA MUZIČKOG ODELJENJA RADIO BEOGRADA OD 1929. DO 1963. GODINE³²⁷

4.1.1. Period između dva svetska rata – od 1929. do 1941. godine

Od početka kontinuiranog emitovanja programa, Radio Beograd je profilisao svoje delovanje u pravcu ostvarivanja svojih osnovnih funkcija - informativne, edukativne i zabavne. Posebna pažnja usmerena je na „prosvećivanje i vaspitavanje naroda“.³²⁸ Obzirom na to akcenat programa stavljen je na nauku, umetnost, književnost, na negovanje nacionalne, jugoslovenske muzike i razvijanje muzičkog ukusa slušalaca.³²⁹ U tom procesu značajnu ulogu imalo je Muzičko odeljenje, koga su činili Vladimir Slatin, Milenko Živković, Vojislav Vučković, Mihailo Vukdragović, Milan Bajšanski i Fjodor Selinski. Za prvog šefa ove organizacione jedinice, a samim tim i muzičkog programa, izabran je Lovro Matačić³³⁰ koji se na ovoj funkciji zadržao veoma kratko. Funkcija Muzičkog odeljenja bila je da oblikuje muzički program, da ga modeluje prema ukusu publike, a u skladu sa osobenostima radija kao

³²⁶ U *Statutu Radiodifuzne ustanove Radio-televizija Srbije* iz 2007. i *Statutu Javne medijske ustanove Radio Televizije Srbije* iz 2015. godine pominje se „proizvodnja i prodaja muzičkih zapisa na nosačima zvuka i slike u digitalnoj formi“. Prema: *Statut Javne medijske ustanove Radio Televizije Srbije*, 2015. <http://www.rts.rs/upload/storyBoxFileData/2014/12/03/6264133/statut.pdf>; *Statut RDU RTS*, član 17, 2006. <http://www.rts.rs/upload/storyBoxFileData/2014/12/03/5652727/Statut%20RDU%20RTS.pdf>

³²⁷ Princip klasifikacije delovanja Muzičkog odeljenja, kasnije Muzičke produkcije, vezan je za formalno imenovanje ove organizacione jedinice u periodu pre i posle Drugog svetskog rata (prim. A.P).

³²⁸ Prema Pravilniku o emisionim programima radio-stanica u Kraljevini Jugoslaviji, preuzeto iz: Branislav Dadić: „Blagovremena i objektivna informacija“, *Ovde Radio Beograd, Radio Beograd, Beograd*, 1979, 79.

³²⁹ „Trebalo imati na umu da se Radio-Beograd javlja u godini kada se šestojanuarskom diktaturom ukidaju sve demokratske institucije i normalno je da, po svojoj osnovnoj suštini demokratska radiodifuzna delatnost nije ni mogla da očekuje drugačiji tretman. Drugim rečima, sprečavanje kontakata slušalaca, građana sa svim onim što se dešava oko njih bilo je sastavni deo monarho-fašističkog sistema. Ali stvari se mnogo ne menjaju ni posle formalnog ukidanja diktature i uspostavljanja parlamentarnog režima“. Branislav Dadić, op. cit, 79.

³³⁰ Spisak imena šefova muzičkog programa preuzeti je iz: Darinka Simić Mitrović, op. cit, 177.

medija. Iz tog razloga muzički program je podeljen prema žanrovima na muzičke blokove, što će se kao praksa zadržati sve do danas. U ovom periodu pokrenuta je inicijativa da se formiraju ansambli u okviru Radio Beograda za potrebe muzičkog programa. Prvi je bio Radio kvartet, a potom i Radio duvački septet, koji su negovali programski raznovrstan program.

Godine 1930, Matačića na mestu šefa Muzičkog odeljenja, zamenjuje Petar Krstić, koji je ovu funkciju vršio do 1937. godine. Za sekretara je izabran Vladimir Slatin. To je bio period u kome su uvedene značajne novine, kojima se delovalo na povećanje publike Radija. U tom procesu muzika je činila njegovu okosnicu. Mnoge inicijative pokrenute u ovom periodu imale su značajan odraz na kasniji razvoj Radio Beograda. Njihova uloga bila je afirmacija muzike različitih žanrova i stilova, popularizacija popularne kulture koja je dolazila sa Zapada, ali i negovanje nacionalne kulture. U tom smislu, 1935. godine, realizovana je i ideja da se u okviru Radio Beograda osnuje ansambl koji će negovati narodnu muziku – Narodni orkestar, koga su u prvo vreme predvodili Sima Begović i Vlastimir Pavlović Carevac, a 1936. godine formiran je Tamburaški orkestar, koga je vodio Aleksandar Aranicki, koji je stilom numera koje je svirao upotpunjavao repertoar narodne muzike. Osnivanjem ova dva ansambla značajno je obogaćen muzički program Radio Beograda.

Godine 1937. šef Muzičkog odeljenja postaje Mihailo Vukdragović, koji je ovu funkciju vršio do 1940. godine. Uz novog sekretara, Vojislava Vučkovića, Vukdragović je nastavio da deluje na planu afirmacije što raznovrsnijih muzičkih programa što je obezbeđivalo kod publike veliku popularnost. Pred Drugi svetski rat, 1940. godine, rukovođenje Muzičkim odeljenjem preuzeo je Stevan Hristić. Uz svoje pomoćnike, Svetomira Nastasijevića i Kostu Manojlovića, zadržao je prepoznatljivu programsku koncepciju muzičkog programa. Ona je bila zasnovana na jasnoj jugoslovenskoj orijentaciji, na predstavljanju najnovijih tendencija inostrane muzičke produkcije, insistiranju na kvalitetu odabranih numera i raznovrsnosti žanrova. Međutim, vremenski period u kome je Hristić rukovodio muzičkim programom bio je veoma kratak da bi se unele značajnije inovacije.

Među različitim inicijativama koje su u ovom periodu pokrenute svakako je među najznačajnijim bilo osnivanje dve programske službe: Diskoteke, koja je predstavljala svojevrsnu biblioteku audio zapisa muzike,³³¹ i Nototeke, u kojoj se čuvaju partiture i štimovi³³² različitih muzičkih žanrova.

³³¹ Naziv Diskoteka se vremenom promenio u Fonoteka, a danas nosi naziv Zvučni arhiv. Njega, u današnje vreme, ne čini samo arhiv snimljenog muzičkog materijala, već sadrži i brojne audio zapise govora

4.1.1.1. Konceptija muzičkog programa u periodu od 1929. do 1941. godine

Konceptija muzičkog programa Radio Beograda bila je zasnovana na modelu postojećih radio stanica u svetu. Njome su obuhvaćeni osnovni muzički žanrovi koji su bili podeljeni prema karakteristikama, ali ne i prema stilskim osobenostima muzike - na ozbiljnu, laku, narodnu i muziku za igru. U to vreme aktuelna je bila praksa direktnih prenosa nastupa umetnika iz studija stanice ili bila je praksa „živih“ nastupa umetnika u studiju, kao i emitovanje muzike sa gramofonskih ploča. Za potrebe muzičkog programa kao izvođači angažovani su najbolji ansambli i solisti koji su imali veliki repertoar. Pomenuto je posebno bilo značajno kada je reč o zabavnoj i narodnoj muzici, jer je program podrazumevao raznovrsnost, bez čestih ponavljanja istih numera. U odabiru muzičkih sadržaja značajnu ulogu imali su članovi Muzičkog odeljenja, koji su predlagali kompozicije za koje su smatrali da bi trebalo da nađu mesto u programu, fokusirajući se pretežno na dela domaćih stvaralaca. Ovakav koncept je omogućavao da se stekne uvid u širu sliku kulturnih dešavanja u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji. Međutim, i pored jugoslovenskog koncepta programa, uočljiva je dominacija srpske muzike. Pomenuto implicira da se još tridesetih i četrdesetih godina 20. veka može govoriti o specifičnosti modelovanja nacionalne kulture kroz muzički program Radio Beograda. Čak i u vremenu u kome se muzika emitovala u živom izvođenju iz studija, ovakav koncept se nije modifikovao, već je izbor umetnika i ansambala koji su nastupali bio usmeren ka izvođačima čiji je repertoar odgovarao potrebama programa. Na osnovu toga može se zaključiti da je usmerenje muzičkog programa bilo stratifikovano u pravcu prezentacije kulturnog identiteta, koji je bio složen obzirom na činjenicu da Radio Beograd u tom periodu takođe deluje u multinacionalnoj državi, čiji se društveno-politički koncept nedvosmisleno prelamao i kroz program.

Pored žanrovske raznolikost muzike koja je emitovana, program je zbog intencije ka dinamičnosti podrazumevao i češće promene u instrumentalnoj boji zvuka, što je podrazumevalo emitovanje muzike u izvođenju orkestra, kamernih sastava, kamernih ili velikih horskih ansambala, solista, ansambala narodne muzike sa različitim instrumentarijumom i solistima, i orkestri i sastavi zabavne muzike, koje su činili razne kombinacije instrumenata. Pored Radio kvarteta i Radio duvačkog septeta, javila se potreba za angažovanjem većih eksternih ansambala. Među prvima nastupala je Beogradska filharmonija kojom je, u to vreme, Matačić i dirigovao. Sa njima su nastupali mnogi istaknuti

različitih značajnih ljudi (političara, umetnika, društvenih radnika,...), bogatu efektoteku, brojne serijale emitovanih emisija od kulturološkog značaja i radio drame. (prim. A.P)

³³² Štimovi su izdvojene deonice svakog instrumenta iz partiture. Iz štimova sviraju orkestarski muzičari (prim. A.P)

domaći i inostrani umetnici. Slušaoci su imali prilike da čuju i orkestar Beogradske opere, kao i vodeće soliste ovog teatra. Veoma brzo ustalila se praksa direktnih prenosa operskih predstava iz Narodnog pozorišta. Prvi prenos je bio realizovan već 19. aprila 1929. godine, posle samo tri nedelje od početka kontinuiranog emitovanja programa. Do početka Drugog svetskog rata, Radio Beograd je ostvario oko četiri stotine takvih prenosa, jer je među publikom postojalo veliko interesovanje za ovaj muzički žanr. Pored simfonijske muzike i muzičko-scenskih dela, u programu su često prenošeni koncerti horske muzike iz studija i iz eksternih prostora, na kojima su učestvovali horovi „Obilić“, „Prvo beogradsko pevačko društvo“, „Stanković“ i drugi.³³³

Sa razvojem programa uvedene su novine. Među prvima je uvedena praksa edukacije slušalaca o osnovnim stilskim karakteristikama dela koja su mogli da slušaju, u kontekstu vremena u kome su nastala. Takođe, bili su upoznati i sa aktuelnim teorijskim stavovima o muzici, a u okviru programa pokretane su i teme koje su bile u vezi sa ulogom muzike na Radiju. Za potrebe ovih predavanja angažovani su u to vreme najistaknutiji kompozitori i muzički kritičari - Miloje Milojević, Branko Dragutinović, Kosta Manojlović i Rikard Švarc.³³⁴ Obzirom na percepciju edukativne uloge Radija pomenuti stručnjaci su muziku tretirali van konteksta zabave, težeći da ukažu na njene umetničke osobenosti. Ovakav koncept bio je primenjen bez obzira na muzički žanr. Pomenuto govori da je i muzički program Radija afirmisao muziku koja je posedovala neophodne umetničke kvalitete, koji su se razlikovali između žanrova, ali koji su bili definisani estetskim normama u domenu komponovanja, stilizacije ili aranžiranja. Raznovrsnost muzike na programima Radio Beograda značajno je privukla interesovanje većeg dela publike i ne samo da je imala značajnu ulogu u afirmaciji ovog medija, već je sama po sebi bila specifična informacija o samom društvu i njegovoj kulturi.³³⁵

U vreme Vukdragovićevog mandata, 1937. godine, osnovan je Radio simfonijski orkestar, čiji je on bio i prvi dirigent, i koji je težio da maksimalnim angažovanjem ansambla u programu upotpuni ne samo simfonijski, već i repertoar popularne umetničke i operске muzike. Visok nivo interpretacije koji je ovaj orkestar veoma brzo postigao, doveo je do toga da su njegove nastupe prenosile evropske radio stanice sa kojima je Muzičko odeljenje Radio Beograda imalo saradnju. Veoma brzo javila se i potreba za osnivanjem horskog ansambla, te je 1939. godine, osnovan Radio hor. Za umetničkog rukovodioca i dirigenta izabran je Milan

³³³ Živomir Simović, op. cit, 40.

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Vesna Đukić, „Uvodne napomene priređivača: razvoj kulturne politike“, *Kultura*, 16, http://zaprokul.org.rs/pretraga/130_1.pdf.

Bajšanski, koji je od 1929. bio član Muzičkog odeljenja. Činjenica da su se na mestu rukovodilaca muzičkog odeljenja nalazili umetnici koji su učestvovali u modelovanju koncepta muzičkog programa, govori da se već u to vreme javila potreba za definisanjem specifičnije komunikacije između ansambala i programa, koja je podrazumevala osmišljavanje dugoročnijeg plana muzičkog programa u cilju determinisanja obaveza ansambala. Pomenuti koncept značajno je uticao na raznovrsnost programa, i funkcionalniju upotrebu same muzike u kontekstu različitih programskih sadržaja. To je imalo poseban odraz na specifične programske sadržaje ne samo u domenu muzike i muzičkog života, već uopšte u kontekstu samog društva, čime su ansambli postali svojevrsni proizvođači kulturnih sadržaja. Ovo je bio trenutak kada se primarna uloga ansambala, čija je funkcija do tada bilo upotpunjavanje programa muzičkim sadržajima, modifikovala u pravcu njihove percepcije kao osnovnih produkcionih segmenata muzičkog programa, čime je inicirana ideja o značajnijem pozicioniranju samostalne produkcije, koja će svoje funkcionalne odlike oblikovati kroz vreme. U kontekstu ovog procesa uvedena je i praksa da savremeni domaći kompozitori u studiju komentarišu svoja dela. Ova novina dala je mogućnost slušaocima da se upoznaju sa najznačajnijim savremenim kompozitorskim imenima, kao što su Stevan Hristić, Petar Konjović, Miloje Milojević, Kosta Manojlović, Mihailo Vukdragović, kao i sa delovanjem kompozitora mlađe generacije, Vojislavom Vučkovićem, Predragom Miloševićem, Jovanom Bandurom, Milenkom Živkovićem i drugim.³³⁶ Paralelno sa angažovanjem sopstvenih ansambala, Muzičko odeljenje Radio Beograda delovalo je na aktivnoj razmeni muzičkih informacija sa drugim centrima u zemlji. Ostvarena je saradnja sa operskim kućama u Zagrebu i Ljubljani, iz koje je inicirana ideja da se i iz ovih gradova realizuju direktni prenosi predstava. Takođe, pokrenuti su i pregovori za direktne prenose iz evropskih operskih kuća, te su slušaoci do 1937. godine imali prilike da kroz program Radio Beograda čuju i operске predstave iz Beča, Milana, Praga, Bajrojtta, Salzburga i drugih gradova.³³⁷ Ostvarena je i saradnja sa muzičkim programima radio stanica različitih zemalja, zahvaljujući kojoj su prenošeni koncerti simfonijske muzike iz svetskih metropola, a istovremeno je omogućeno da studijske koncerte domaćih ansambala prenose evropske radijske kuće.

Koncepcija programa zabavne muzike bila je zasnovana na emitovanju sadržaja inostrane produkcije i sa gramofonskih ploča, tada aktuelnog džeza i popularnih šlagera. U težnji da se program ove vrste muzike učini raznovrsnijim, pokrenuti su i direktni prenosi iz

³³⁶ Živomir Simović, op. cit, 107.

³³⁷ Ibid.

različitih beogradskih sala, restorana i hotela u kojima je svirana popularna muzika. To je doprinelo raznovrsnosti emisija, jer su slušaoci do tada mogli da slušaju muziku ovog žanra kao deo inostrane produkcije. Među prvima, realizovani su prenosi koncerata džez orkestra, „Džoli bojs“,³³⁸ koji su, kasnije imali i redovne emisije u programu. U studiju je od 1938. godine nastupao i Veliki džez orkestar Milorada Jovanovića Štule, koji je svirao najnovije numere džezova i popularne muzike.³³⁹

Pored prenosa zabavne muzike, ostvareni su prenosi i nastupa narodnih orkestara i pevača iz beogradskih kafana. Iako je ovaj potez bio podvrgnut ozbiljnim kritikama unutar Muzičkog odeljenja, jer kafane nisu tretirane kao prostori koji su produkovali kulturne sadržaje, načinjen je odabir kvalitetnih ansambala i izvođača, kojima je davana prilika da učestvuju i u emisijama Radija. Slušaoci su bili veoma zainteresovani za prenose, jer su imali prilike da čuju nove numere koje nije izvodio ni Radio narodni orkestar, a ni Tamburaški orkestar. Istovremeno, direktna uključenja su bila i odlična reklama za sam muzički program, za Radio Beograd, ali i za prostore iz kojih su ona bila realizovana.

Navedeno ukazuje da je koncepcija muzičkog programa u ovom periodu bila usmerena ka afirmaciji muzike domaćih autora svih žanrova. Ova tendencija imala je cilj da se Radio Beograd prepozna kao promoter nacionalne kulture, a da emitovana muzika postane prepoznatljivi identitet programa. Međutim, i pored pomenutih težnji, veći deo emitovane muzike pripadao je svetskim tendencijama različitih žanrova. Razlozi za to su svakako bili vezani za nedostatak kvantiteta domaće produkcije, ali i za činjenicu da su dela evropske i svetske muzike, naročito u domenu zabavne, ali i umetničke, bila popularnija, a time i interesantnija slušaocima. Sasvim je drugačija slika bila po pitanju narodne muzike, koja se već tada pozicionirala kao najpopularniji žanr. Numere koje su slušaoci imali prilike da čuju davale su uvid u muzičku tradiciju cele zemlje, što je značajno doprinosilo raznovrsnosti programskih blokova narodne muzike. Problem dinamičnosti muzičkog programa uopšte, koji je uočen od samih početaka kontinuiranog emitovanja, angažovao je različite kapacitete – od eksternih ansambala do osnivanja novih u okviru Radija. Njihova uloga bila je uspostavljanje prepoznatljive koncepcije muzičkog programa, koja je pored kvaliteta, afirmisala i muziku koja je privlačila pažnju najšireg auditorijuma. To je značilo da muzički program ni na koji način nije smeo da bude jednoličan, već da je morao da predstavlja sliku domaćih i svetskih tendencija u domenu svakog žanra.

³³⁸ Ovaj ansambl se posle nekoliko meseci rada transformiše i dobija nov naziv – „Melodi bojs“.
Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, op. cit, 109.

³³⁹ Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, op. cit, 109.

4.1.2. Muzički program tokom Drugog svetskog rata – od 1941. do 1944. godine

Bombardovanje Beograda, 6. aprila 1941. godine, i nemačka okupacija Kraljevine Jugoslavije promenili su i programsku koncepciju Radio Beograda, koji je postao značajan propagandni punkt, koji je tokom Drugog svetskog rata delovao pod nazivom Zender Belgrad. Ovu radio stanicu konstituisalo je novoformirano nemačko-srpsko akcionarskog društvo „Radio“, a obnavljanje radio stanice predstavljalo je jedan od prioriteta novouspostavljene okupatorske vlasti. Studijski prostor, umesto bombardovanjem oštećene zgrade Srpske akademije nauka i umetnosti, u kojoj je do tada bio stacioniran, pronađen je u prostorijama Kratkotalasne radio stanice Centralnog presbira,³⁴⁰ a program je emitovan preko predajnika u Makišu koji je ostao neoštećen. Ova radio stanica bila je i veoma značajan radijski punkt za čitav Treći Rajh, koji je igrao ulogu izuzetno važnog propagandnog radio programa sve do oslobođenja Beograda 1944. godine. Istovremeno, bila je i jedna od najznačajnijih kulturnih institucija ovog doba, kao most kulturnog uticaja za jugoistok za veliki broj vojnika na frontovima.

Formiranje ove stanice imalo je veliki uticaj ne samo u domenu propagande, već u oblikovanju kulturnog života Beograda, na koji su uticali brojni nemački umetnici koji su gostovali. Pomenuto je značajan odraz imalo i na programsku koncepciju Radija. Krajem juna 1941. godine dirigent Oswald Buholc (Oswald Buchholz) imenovan je za šefa muzičkog programa, koji je pripreman kroz rad Nemačke redakcije, u okviru koje je major Nirenc bio glavni muzički urednik, kao i Srpske redakcije, koja nije imala muzičkog urednika.³⁴¹ Iako se procenat muzike u ukupnom vremenu emitovanja smanjio na oko 40%,³⁴² proporcionalno su najviše emitovane laka i narodna muzika, dok je umetnička činila samo 2,93% programa.³⁴³ Ovakav odnos bio je odraz ratnih okolnosti. Muzički program, u ovom periodu, bio je ravnoteža informativnom, koji je zbog ratnih okolnosti bio zasnovan na specifičnim informacijama koje su se pretežno bazirale na temama sa fronta. U tom smislu, emitovanje popularnih muzičkih žanrova slušaocima je trebalo da skrene pažnju sa svakodnevice i da unese privid normalizacije života.³⁴⁴

³⁴⁰ Centralni pres biro nalazio se u ulici Miloša Velikog. Kako upućuje Mirjana Nikolić, „u različitim izvorima postoji neusaglašenost da li je program emitovan iz ulice Miloša Velikog broj 20 ili 16, odnosno iz prostorija Ministarstva inostranih dela, odnosno Ministarstva šuma i ruda. Mirjana Nikolić, *Sender Belgrad – okupacijski Radio Beograd Zender Belgrad /Radiofonija u Srbiji tokom Drugog svetskog rata*, RDU RTS, Beograd, 2010, 30.

³⁴¹ Branko Bjelajac, *Organizacioni model radio programa i njihov razvoj u Beogradu od 1929-1990*, magistarski rad, FDU, Beograd, 1993.

³⁴² Mirjana Nikolić, op. cit, 45.

³⁴³ Nepoznati autor, „Matematički pregled jednog nedeljnog programa“, *Novo vreme*, avgust 1941, Beograd, 5.

³⁴⁴ Ibid.

Muzički sadržaji su emitovani sa malobrojnih gramofonskih ploča koje je u to vreme posedovala Fonoteka ili su izvodjeni uživo iz studija stanice odnosno iz eksternih prostora. Novi nosači zvuka nabavljani su iz Nemačke, tako da se zvučni fond za samo godinu dana uvećao na 6000, a do oslobođenja Beograda čak do 10000 ploča. Program Radio Beograda odigrao je i značajnu ulogu u popularizaciji pesme *Lili Marlen* nemačkog kompozitora Norberta Šulca (Norbert Schultze) u interpretaciji Lale Andersen (Lale Andersen). Ova numera prvi put je emitovana na talasima ove stanice, čiji se signal mogao pratiti širom Evrope. Takođe, muzički program je emitovan i uživo. Pored domaćih ansambala i vokalnih i instrumentalnih solista, u okviru muzičkog programa nastupali su i nemački umetnici, koje je nemačka vlast mobilisala za nastupe po zemljama koje su bile pod njihovom okupacijom. U tu svrhu, 1942. godine organizovana je manifestacija „Muzička nedelja Radio Beograda“ u okviru koje su beogradskoj publici predstavljeni poznati glumci, kompozitori, radio-pevači, vokalni i instrumentalni solisti.³⁴⁵ Iako su njihovi nastupi u dnevnoj štampi toga doba ukazivali da je reč o „čuvenim“, „velikim“ i „poznatim“ umetnicima³⁴⁶, danas ove epitete moramo prihvatiti sa zadržkom, jer je većina njihovih imena zaboravljena. Glorifikovanje umetnika bilo je, istovremeno, i naredba tadašnjeg Ministra propagande u vladi Trećeg Rajha, Jozefa Gebelsa (Joseph Goebbels), koji je proglas protiv umetničke kritike u cilju afirmativnog prezentovanja same kulture. Međutim, na koncertnim podijumima nastupali su i umetnici o čijem autoritetu ne treba diskutovati ili umetnici proverenih kvaliteta poput dirigenta Hansa Knapertsbuša (Hans Knappertsbusch),³⁴⁷ čuvenog stručnjaka za nemačku poznoromantičarsku muziku.

Muzički ansambli koji su do početka rata delovali u okviru Radio Beograda u ovom periodu su rasformirani. Međutim veoma brzo je pokrenuta inicijativa za njihovo obnavljanje, tako da je već jula 1941. godine formiran Simfonijski orkestar Radio Beograda od muzičara koji su nekada svirali u različitim orkestarskim ansamblima. Kriterijumi odabira nisu bili samo umetničke prirode, o čemu svedoči i izjava rukovodica radio-stanice, poručnika Rajntgena da je „kuća bila otvorena za sve ispravne i dobre umetnike“.³⁴⁸ Sa ovim ansamblom

³⁴⁵ Ova manifestacija održana je i naredne, 1943. godine. Prema: Mirjana Nikolić, *Sender Belgrad – okupacijski Radio Beograd Zender Belgrad /Radiofonija u Srbiji tokom Drugog svetskog rata*, RDU RTS, Beograd, 2010, 46-47.

³⁴⁶ „Dva koncerta čuvenog nemačkog majstora, (povodom nastupa Hermana Rojtera)“, *Novo vreme*, rod. 2, br. 450, 22. oktobar, 1942, 5; „Koncert čuvenog pijaniste Karla Kunca u nedelju popodne u Kolarčevoj zadužbini“, *Novo vreme*, rod. 3, br. 752, 10. oktobar 1943, 5; „Slavni dirigent i čuvena pevačica u Beogradu“ (povodom gostovanja Ervina Balcera i Ane Konecni), *Novo vreme*, god. 4, br. 842, 26. januar 1944, 3.

³⁴⁷ Prema: Ivana Neimarević, *Muzički život tokom Drugog svetskog rata*, rukopis, 2015, 6.

³⁴⁸ Vasilije Marković, *Pozorišni život Beograda za vrijeme okupacije 1941-1944. godine*, doktorska disertacija, rukopis, Beograd, 1994, 114.

radili su Osvald Buholc, koji je bio i šef dirigent ansambla, Franc Jung (Franz Jung), generalni muzički direktor iz Berlina, Paul Sikst (Paul Sixt), generalni muzički direktor Vajmarske opere, Ervin Balcer (Erwin Baltzer), dirigent Bečke opere, Hans Vajnbah (Hans Weinbach), takođe generalni muzički direktor, Hans Šmit Iserštet (Hans Schmidt-Isserstedt), dirigent Državne opere u Hamburgu, Hans Verner (Hans Werner), Artur Hartman (Arthur Hartmann) i Karl List (Carl Liszt)³⁴⁹, zatim Duvački orkestar i Zabavni ansambl kojim je dirigovao Franjo Sedlaček.³⁵⁰ Takođe, formirani su i Mali radio-orkestar kojim su dirigovali Fjodor Selinski, Jovan Srbulj i Julius Kovalski, kao i Orkestar za igru koji su vodili Otmar Hofer (Ottmar Hofer) i Fridrih Majer (Friedrich Mayer).³⁵¹

Radio hor obnovljen je 1942. godine. Činili su ga nekadašnji pevači beogradskih amaterskih horskih ansambala i članovi Beogradske opere. Sa ovim ansamblom radio je njihov predratni dirigent Milan Bajšanski, a povremeno su nastupali i Jurij Arbatski i Bogdan Cvejić.

4.1.2.1. Konceptcija muzičkog programa u periodu od 1941. do 1944. godine

Promovisanje nemačke kulture i umetnosti bila je osnovna ideja nemačkih vlasti ne samo u Beogradu, već i na svim okupiranim teritorijama. Takav diskurs imala je i konceptcija muzičkog programa radija Zender Belgrad koji je kao vojni radio bio u funkciji i političke i kulturne propagande. Najviše vremena emitovanog programa činila je laka muzika, što se, kroz istoriju, prepoznaje kao medijski muzički model koji se u sličnim okolnostima pojavljivao i u drugim zemljama, a čija je uloga bila preusmeravanje percepcije sa suštinski bitnih tema na opšte prihvatljive, životno funkcionalne, koje su modifikovale realnu sliku stvarnosti. U tom smislu različite emisije u okviru kojih su slušaoci imali prilike da čuju muziku za igru, šlagere, filmsku muziku, kao i popularnu narodnu muziku privlačile su pažnju publike Radija pre svega svojom vedrom atmosferom. Pomenuto implicira da je muzika imala mnogo značajniju ulogu od zabave na programu. Ona je korišćena kao sredstvo propagande koje je trebalo da utiče na svest slušalaca, da manipuliše spoznajama slušalaca o stanju u zemlji i da stvori novu sliku o kontinuitetu kvaliteta života koje okupacija nije narušila.

³⁴⁹ Karl List je dirigovao orkestrom radio-stanice najmanje šest puta, dok se u *Srpskoj sceni*, br. 4 iz 1941. godine u intervjuu sa Osvaldom Buholcom (str. 4-5), navodi da je on u Operi Narodnog pozorišta dirigovao u nekoliko navrata izvođenjima *Figarove ženidbe*, *Toske*, *Pajaca*, *Kavalerije rustikane* i drugim operama. Prema: Ivana Neimarević, *Muzički život tokom Drugog svetskog rata*, rukopis, 2015, 6.

³⁵⁰ Pauline Fairclough, *Twentieth-Century Music and Politics*, Ashgate, 2003, <https://books.google.rs/books?id=60NWGI7hiI8C&pg=PT271&lpg=PT271&dq=oswald+buchholz+conductor&source=bl&ots=OeApPbmC2y&sig=WqO1DBilaHRiqaW4jJ4Deeu39Q&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwidkrikk9fKAhXGEywkHUVdC0gQ6AEIGjAA#v=onepage&q=oswald%20buchholz%20conductor&f=false>

³⁵¹ Petar Luković, *Bolja prošlost*, Mladost Beograd, 1989, u: Mirjana Nikolić, op. cit, 55.

Najveći deo ovog muzičkog repertoara emitovan je uživo iz studija, pri čemu je veliku popularnost imao Orkestar za igru, koji je svirao aranžmane različitih žanrova zabavne muzike,³⁵² kao i Zabavni orkestar na čijem repertoaru su se nalazili šlageri i popularna umetnička muzika. Interesantno je da su i u ovom periodu pojedine kompozicije umetničke muzike tretirane kao zabavni žanr, što ukazuje i na značajnu ulogu koju su imali nekadašnju ansambli Radio Beograda na afirmaciji ovog žanra. U okviru programa emitovana je i muzika iz ton filmova. Kao i radio, i film je u prvoj polovini 20. veka doživeo veliku ekspanziju, te su numere koje su ih pratile imale veliku popularnost kod slušalaca. To je bio razlog što su u ovom periodu cele emisije bile posvećivane upravo numerama koje su bile u vezi sa filmskom industrijom. Pored ansambala oformljenih u okviru Radija, u programu su nastupali i eksterni ansambli koji su interpretirali različite tipove zabavne muzike, poput tanga, sambe i havajske muzike.³⁵³

Iako se u literaturi pominje dominacija lake muzike, značajnu ulogu na programu radija u ovom periodu imala je i umetnička muzika. Pored direktnih izvođenja u studiju, u kome su nastupali eminentni domaći, ali i gostujući umetnici, ovaj period se naziva i „epohom prenosa“³⁵⁴ koji su realizovani iz različitih prostora i omogućili su veću bliskost slušalaca sa programom Radija. Kada je žanr umetničke muzike u pitanju, to su bili i najpopularniji delovi programa, jer su publici radija omogućili kontinuirani uvid u koncertni život Beograda, koji je za okolnosti u kojima se odvijao bio veoma bogat. Kroz program slušaoci su bili u mogućnosti da čuju nastupe Berlinske i Hamburške filharmonije, koje su 1942. godine gostovale u Beogradu,³⁵⁵ zatim soliste vodećih nemačkih orkestara i operskih kuća. Pomenuto implicira zaključak da su u ovom periodu od inostranih izvođača uglavnom nastupali nemački umetnici, što je i očekivano obzirom na okolnosti. Takođe, direktno su prenošene i operске predstave, koje su u prvo vreme izvođene u sali Kolarčeve zadužbine, a po obnovi u bombardovanju oštećenog Narodnog pozorišta, i iz ove institucije. Repertoar se pretežno zasnivao na delima italijanskih kompozitora (Đuzepa Verdija, Đoakina Rosinija i drugih), nemačkih kompozitora (Volfganga Amadeusa Mocarta, Karla Marije Vebera, Riharda Štrausa i drugih), ali su izvođene i *Koštana* Petra Konjovića i *Zona Zamfirova* Vojislava Ilića.³⁵⁶

³⁵² Interesantno je da od ulaska SAD-a u Drugi svetski rat na programu Zender Belgrad više nije svirana džez muzika, jer je tretirana kao neprijateljska. Slična situacija bila i sa ruskom i romskom muzikom. Prema: Mirjana Nikolić, op. cit, 43-44.

³⁵³ Prema: Mirjana Nikolić, op. cit, 55.

³⁵⁴ Marija Vasiljević, muzikolog i sociolog, navodi ovaj podatak. Prema: Ranko Stoilović, *Nevidljivi ljudi*, Radio Beograd 2, emisija emitovana 5.12.2015. godine.

³⁵⁵ Prema: Ivana Neimarević, *Muzički život tokom Drugog svetskog rata*, rukopis, 2015, 6.

³⁵⁶ Ibid, 10.

Programsku koncepciju značajno su upotpunjavali i nastupi Radio simfonijskog orkestra i Radio hora, koji su pored standardnog repertoara negovali i dela srpskih kompozitora. Ova dva ansambla mogu se označiti kao nosioci nacionalne kulture u domenu umetničke muzike u ovom periodu, ne samo u domenu afirmacije kompozitorskog stvaralaštva, već i u prezentaciji domaćih izvođača, od kojih je znatan broj imao i evropsku reputaciju u predratnom periodu.

U delu programa koji je realizovala Srpska redakcija značajan prostor je imala i domaća narodna muzika, Ovaj program, instruiran konceptom lokalne vlasti u Beogradu, na čijem čelu se nalazio Milan Nedić, imao je za cilj obnovu nacionalnog identiteta, što je bilo usaglašeno sa doktrinama koje je nametnuo Treći Rajh.³⁵⁷ Narodna muzika najčešće je emitovana iz studija, i u ovim programima su nastupali različiti ansambli uz brojne instrumentalne i vokalne soliste. Dok je u predratnom periodu negovana praksa gostovanja stalnih solista, u ovom periodu je primetno insistiranje na nastupima različitih umetnika, što je imalo za cilj formiranje slike o otvorenosti programa Radija u pravcu pružanja mogućnosti za javnu afirmaciju različitih izvođača. U okviru programa slušaoci su imali prilike da čuju narodnu muziku starije i novije tradicije, slično predratnom programu, što je bilo u funkciji oživljavanja nacionalne tradicije i njenog negovanja. Ovakav koncept simbolično je trebalo da predstavlja sliku logične interakcije dve kulture, a istovremeno da implicira tolerantnost okupacijske vlasti kada je u pitanju očuvanje autohtone kulture na okupiranim prostorima. Pomenuto je predstavljalo još jedan vid medijske propagande u pravcu afirmisanja nove okupatorske vlasti.

Iako je programska koncepcija Radio Beograda u ovom periodu bila nedvosmisleno uslovljena političkim okolnostima, ona je istovremeno bila okrenuta i slušaocima. Raznolikost muzičkog programa ukazuje u kojoj meri je bilo značajno da se održi dinamika odnosa sa što većom publikom i da se animiraju različite socijalne kategorije, što je bio svojevrsni eskapizam u cilju postizanja normalizacije života u ratnim uslovima.

³⁵⁷ U tekstu „Pogled sa Kalemegdana”, Vladimir Velmar-Janković, pomoćnik ministra prosvete Velibora Jonića, povezuje veličinu i značaj koji je Sveti Sava imao u srpskoj nacionalnoj istoriji sa pojedinim idejama tadašnje nemačke ideologije (“rasnost”): „To je naše časno drevo (Sv. Sava) i kad danas obnavljamo rasnu starinu naše kulture i reformišemo naš današnji kulturni i prosvetni život, onda treba u svemu, kao i Veliki German, da pođemo od naših praiskonskih osobina... Naš Srpski put to je svetosavki put... Naš jedini ugled Veliki Nemački Rajh koji nam svesrdno i iskreno pomaže u obnovi naše rase, naše kulture i prosvete.” Prema: Vladimir Velmar-Janković, Pogled sa Kalemegdana, *Srpski narod*, God.2, br. 5, 3. jul 1942, 6.

4.1.3. Posleratni period razvoja Muzičkog odeljenja Radio Beograda – od 1944. do 1963. godine

Uslovi posle Drugog svetskog rata bili su afirmativni za uspostavljanje normalizacije života u novim društveno-političkim okolnostima. Veoma brzo po oslobođenju Beograda, 1944. godine, Radio Beograda započinje emitovanje programa, što je podrazumevalo i ponovno organizovanje muzičke službe. Prvi posleratni šef Muzičkog odeljenja bio je Mihailo Vukdragović, koji je na ovu funkciju pozvan na osnovu predratnog iskustva. Za sekretara je izabran Andreja Preger, čija je osnovna dužnost bila koncipiranje dnevne šeme muzičkih emisija.³⁵⁸ Uloga Vukdragovića bila je značajna i na obnovi ansambala i definisanju njihovog repertoara koji je trebalo da bude u funkciji programa. Za ove potrebe angažovao je saradnike sa kojima je radio i pre rata - Milana Bajšanskog, koji je oformio Radio hor, Fjodora Selinskog koji je obnovio Mali radijski orkestar, koji je izvodio popularnu i laku muziku i Vlastimira Pavlovića Carevca koji je okupio članove Narodnog orkestra. Takođe, pozvan je i Aleksandar Aranicki da ponovo aktivira Tamburaški orkestar. Pored ovih radijskih ansambala, za potrebe programa angažovani su i manji eksterni sastavi. Dragić Obrenović je bio zadužen za izvođače narodne muzike, a Aleksandar Milosavljević je okupio članove Ciganskog orkestra. U to vreme osnovano je još jedno autentično izvođačko telo, a to je vokalni kvartet sa klavirskom pratnjom, koji je izvodio isključivo „ruske borbene i narodne pesme, romanse i šlagere“.³⁵⁹ Žanrovska raznolikost ansambala i solista koji su sa njima nastupali značajno je doprinela dinamičnosti muzičkog programa, koji je veoma brzo ponovo zaintrigirao slušaocce. To je bilo vreme u kome je gramofon još uvek bio nedostupan velikom broju stanovništva, a Radio Beograd je dobio značajnu ulogu u informisanju publike o novim muzičkim tendencijama u svetu.

U cilju dugoročnijeg planiranja programa, 1947. godine, Radio-difuzni komitet je oformio Muzički savet čija je uloga bila podizanje kvaliteta muzičkog programa. Članovi ovog tela bili su dirigent Oskar Danon i kompozitori: Nikola Hercigonja, Mihailo Vukdragović, Miodrag Vasiljević, Mihovil Logar, Stanojlo Rajičić i Miroslav Špiler,³⁶⁰ koji je od 1948. godine preuzeo i funkciju šefa Muzičkog odeljenja. Savet je svojim delovanjem podstakao nekoliko značajnih elemenata koji su činili okosnicu muzičkog programa. Definišući afirmaciju nacionalne kulture kao primarni zadatak, posebno je usmeravao rad Narodnog orkestra koji je prepoznat kao najznačajniji promoter nacionalne kulture i muzike.

³⁵⁸ Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, op. cit, 111.

³⁵⁹ Ibid, 111-112.

³⁶⁰ Ibid, 114.

Značajno je da je istovremeno pokrenuta inicijativa za osnivanje Zabavnog orkestra Radio Beograda, koji je trebalo da bude nosilac zapadnih muzičkih tendencija. Osnovan 1948. godine, kao ansambl revijalnog tipa, u vreme kada tendencije sa zapada, čak ni u domenu umetnosti, nisu bile politički prihvatljive, imao je ulogu da upotpuni aktuelnu praksu svetskih radio programa koja je podrazumevala emitovanje šlagera i muzike za igru. Ovaj orkestar koji je brzo stekao veliku popularnost, vodio je Mladen Guteša koji je radio i veliki broj aranžmana. Na njegovu inicijativu 1954. godine, ansambl je podeljen na Gudački zabavni orkestar, koji je svirao popularnu zabavnu muziku po uzoru na slične ansamble u svetu, i Duvački zabavni orkestar, čiji je repertoar bio usmeren ka džez muzici. Pomenuti ansambli predstavljali su okosnicu repertoara popularnog muzičkog programa.

Period posle Drugog svetskog rata bio je pogodan i za aktivnije definisanje i razvijanje programa namenjenog mlađem uzrastu. Na inicijativu Dečje redakcije Radio Beograda, koju je u to vreme vodio Voja Carić,³⁶¹ u okviru Muzičkog odeljenja osnovan je, 1947. godine, Dečji hor, koga je vodio Ljubomir Kocić. Uloga ovog ansambla bila obogaćivanje programa žanrom dečje muzike, kao i literature umetničke muzike koja je bila primerena ovom uzrastu. Na mestu rukovodioca Dečjeg hora, Kocića 1950. godine nasleđuje Srđan Barić, a godine 1953. na mesto dirigenta dolazi Zlatan Vauda.

Od 1953. godine Muzičko odeljenje, a time i odgovornost za muzički program, preuzima Josip Kalčić, koji je ovu funkciju vršio sve do 1963. godine. U ovom periodu uvedene su nove muzičke emisije u kojima su saradnici i urednici bili i voditelji programa. Pomenuta programska inovacija značajno je promenila zvučnu sliku programa. Modifikovan je način interpretacije teksta, što je dovelo do komunikativnijeg odnosa između publike i programa. Na taj način Radio je psihološki postao bliži običnom slušaocu, a govorni delovi emitovanog programa konceptualno su bili adekvatniji muzičkim sadržajima koji su emitovani. I sam izbor muzike postao je funkcionalniji u odnosu na teme koje su obrađivane. Ovakav tip autorskih emisija podstakao je i inteziviranje snimanja i arhiviranja muzičkog materijala. To je bio proces kojim su aktivno bili obuhvaćeni svi ansambli, čime je muzička okosnica programa bila profilisana na specifičan način, zvukom kojim će Radio Beograd postati prepoznatljiv sve do današnjih dana.

Zbog uvećanog obima posla i produkcije, godine 1957. Muzičko odeljenje se transformiše u dve redakcije – Muzički program, čiji je urednik bio Milan Ristić, i Muzičku

³⁶¹ Aleksandra Paladin, *Dečji hor Radio-Televizije Srbije (1947-2012) – Izazov koji hrani nadahnuće*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 2012, 11.

produkciju, koju je vodila Ludmila Frajt.³⁶² Obe redakcije nastavile su blisku sradanju, i na zajedničku inicijativu, iste godine, započele ciklus koncerata pod nazivom „Muzičke večeri Radio-Beograda“, čiji koncept je bio zasnovan na predstavljanju dela simfonijske i koncertantne literature, kao i najnovijih dostignuća jugoslovenskih muzičkih stvaralaca.³⁶³ Na koncertima, koji su održavani u Velikoj dvorani Kolarčeve zadužbine i koji su bili direktno prenošeni na programu Radio Beograda, nastupali su kao solisti i dirigenti najeminentniji svetski umetnici. Ova praksa bila je zadržana sve dok ovaj ciklus nije ukinut, 2004. godine.³⁶⁴

Pored zajedničkih projekata iz oblasti umetničke muzike, Muzički program i Muzička produkcija saradivali su i u okviru drugih žanrova. Džez i Narodni orkestar su za potrebe programa intenzivno snimali nove numere. U oblasti zabavne muzike insistiralo se na arhiviranju domaćeg repertoara, jer je i dalje postojala velika disproporcija u programu u odnosu na snimke inostranih ansambala koji su negovali ovaj žanr. Narodni orkestar je radio na snimanju novih aranžmana narodne muzike. Prateći praksu predratnog perioda pred mikrofonom Radio Beograda afirmisali su mlađu generaciju umetnika. Ova praksa omogućila je raznovrsnost glasova i instrumentalnih solista koji su se pojavljivali u programu, od kojih su mnogi, kasnije, postali poznati interpretatori ove vrste muzike.

4.1.3.1. Konceptcija muzičkog programa u periodu od 1944. do 1963. godine

Programska smernica koja je okarakterisala muziku na programu Radio Beograda posle Drugog svetskog rata bila je stilski veoma slična predratnoj koncepciji. Okosnicu muzičkog programa činile su umetnička, zabavna i narodna muzika. To je bilo vreme kada se u muzici pojavio i novi žanr – tzv. masovna pesma,³⁶⁵ koja je dobila značajan prostor u programu. Pojava ovog tipa numera bila je inicirana društvenim i političkim potrebama vremena, u kome su se izrazito afirmisale tekovine narodno-oslobodilačke borbe, kao i

³⁶² Od 1953. godine Muzičko odeljenje više nije imalo šefa muzičkog programa i sekretara, već je šef imao dva zamenika – za muzički program i za produkciju. Darinka Simić Mitrović, op. cit, 86.

³⁶³ „Konceptcija ovih programa obuhvatala je, po pravilu, jedno premijerno izvođenje dela domaćeg autora, jedno ostvarenje svetskih kompozitora XX veka i jedno ređe izvođeno delo muzičke baštine (najčešće stare muzike)“. Ibid, 87.

³⁶⁴ Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

³⁶⁵ „Masovna pesma je popularna, najčešće jednoglasna ili dvoglasna pesma sa instrumentalnom pratnjom ili bez nje, u kojima se muzički obrađuje tekst patriotske i političke sadržine. Najčešće se neguje u revolucionarnim društvenim periodima, kao i u toku oslobodilačkih i drugih ratova. Masovna pesma nije obeležje isključivo progresivnih kulturno-umetničkih težnji. Za postizanje svojih ciljeva, ovim muzičkim oblikom služe se i reakcionarne političke snage. Ipak je važnije društveno delovanje masovne pesme kao sredstva ideološke propagande progresivnih političkih pokreta. Najpoznatiji kompozitori naše revolucionarne masovne pesme su: O. Danon, N. Hercigonja, N. Devčić, R. Simonuti, K. Pahov, M. Vukdragović, M. Burić, S. Bombardeli, K. Baranović i drugi. Tekstualna sadržina naših masovnih pesama ne ograničava se samo na tematiku iz NOB, već obuhvata i poetsku materiju iz izgradnje socijalizma“. *Enciklopedijski leksikon „Mozaik znanja“*, Interpress, Beograd, 1972, 325-326.

potrebe novog društva. Pored programa, tzv. masovne pesme su se pevale i na koncertima i na drugim javnim nastupima. Međutim, ove numere nisu imale veći kulturni značaj. O tome svedoči činjenica da su ostale samo deo jednog vremena i da su njihov tekstualni sadržaji, kao i muzika, bili bez veće umetničke vrednosti, usmereni samo ka potrebama ratnog i posleratnog doba.

Koncepcija muzičkog programa bila je zasnovana i na popularizaciji umetničke muzike i njenom približavanju što većem broju slušalaca. U tom smislu, insistirano je da u muzičkom programu Radio Beograda budu zastupljeni snimci i nastupi ansambala koji su u okviru njega delovali, posebno Hora i Simfonijskog orkestra. Bila je obnovljena praksa direktnih prenosa iz koncertnih dvorana, koji su bili veoma popularni kod slušalaca, na kojima su pomenuti ansambli često nastupali.³⁶⁶ Intenzivirala se i njihova uzajamna saradnja, koja će vremenom postati ustaljena praksa i na koncertnim podijumima. Kroz rad ansambala afirmisana su najnovija ostvarenja jugoslovenskih autora, a slušaoci su bili upoznati i sa savremenim stvaralačkim dostignućima u svetu, kao i sa delima muzičkog nasleđa prethodnih epoha. Takođe, predstavljani su i istaknuti domaći i inostrani solisti, koji su pored koncerata u Beogradu, gostovali i u programu Radija. Ovakva muzička raznovrsnost imala je dve uloge: prva je bila u funkciji dinamizacije samog programa, a druga je trebalo da na različite načine realizuje koncept heterogenosti, kako u domenu muzike, u okviru koga je trebalo da pokaže mogućnost formiranja celovitosti od sadržajno različitih činilaca, tako i u okviru afirmisanja koncepta multikulturalnosti i mogućnosti njenog opstanka u jedinstvenoj zajednici. Na taj način je muzika postala svojevrsno sredstvo propagande modela društva u kome se živelo u okviru tadašnje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, kao paradigma njegovog mogućeg opstanka bez obzira na različitost naroda okupljenih u jugoslovenskoj zajednici.

Nasuprot jugoslovenskom konceptu repertoara Simfonijskog orkestra i Hora, Narodni orkestar je bio promoter nacionalne kulture. Ovaj ansambl je pretežno interpretirao numere zasnovane na srpskom folkloru, i starije tradicije i novije prakse, i za razliku od drugih jedini je imao usko lokalno usmereni repertoar. I pored ovakve orijentacije, raznolikost muzike koju je izvodio omogućavalo mu je bogatstvo muzičkog nasleđa karakterističnog za Srbiju. Iako je, povremeno, prema zahtevima programa, repertoar orkestra proširivan narodnom muzikom

³⁶⁶ Posle Drugog svetskog rata izostala je praksa direktnih prenosa iz beogradskih sala u kojima se svirala zabavna muzika i iz kafana. Na konferenciji koja je 1947. godine održana u Aranđelovcu koja je imala za cilj da se u okviru nje definiše uloga Radio Beograda i muzičkog programa, među ostalim zaključcima, rečeno je: „Trebalo jednom zauvek skinuti sa programa kafansku i dekadentnu muziku, koje štetno utiču na kulturni razvitak naroda”. Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, op. cit, 114.

drugih jugoslovenskih republika, za ove potrebe najčešće su angažovani eksterni ansambli.³⁶⁷ Iz pomenutog se može zaključiti da se u delovanju Narodnog orkestra, već u ovom periodu, može prepoznati jedna od značajnih funkcija Radio Beograda, koja je bila usmerena u pravcu aktivnije afirmacije srpskog kulturnog identiteta, bez obzira na širi jugoslovenski koncept.

Za razliku od umetničke i narodne, zabavna muzika je bila promoter zapadnih uticaja. U periodu u kome politička orijentacija Jugoslavije nije bila otvorena za uticaje koji su dolazili sa Zapada, emitovanje muzike ovog žanra predstavljalo je gotovo jedini kontakt sa Evropom i svetom. Kompromis je na svojevrsan način pronađen u praksi tzv. prepevavanja popularnih šlagera, koje je podrazumevalo uvođenje novih tekstova na srpskom jeziku na melodije popularnih numera. Ove numere snimao je Zabavni orkestar uz eminentne pevače toga doba, a značajnu novinu predstavljale su kompozicije Mladena Guteše, koje su bile među prvim kompozicijama ovog žanra koje je komponovao neki domaći umetnik. To je bio početak komponovanja domaće zabavne muzike, među kojom će posebno mesto imati džez numere. Osim muzike koja je direktno izvođena u programu, slušaoci su imali prilike da čuju i zabavnu muziku koja je emitovana sa nosača zvuka, pre svega najnovije svetske hitove džeza, koji je u to vreme postajao sve popularniji. Emitovanje ove muzike odrazilo se i na proširivanje publike, ali i na popularnost samog Radio Beograda kao medija, naročito među mlađom populacijom slušalaca.

Novina posleratnog programa bilo je emitovanje programa namenjenog mlađem uzrastu, u okviru koga je Dečji hor imao posebnu ulogu u afirmisanju muzike za decu. Iako je ona kao žanr tek bila u povoju u našoj zemlji, kompozicije umetničke muzike koje su bile adekvatne uzrastu upotpunjavale su njihov repertoar. Na taj način ansambl je delovao i u pravcu popularizacije umetničke muzike, što je u edukativnom i vaspitnom smislu bilo veoma značajno. Repertoar Dečjeg hora obuhvatao je i dela jugoslovenskih kompozitora različitih generacija, kao i muziku renesanse. Veoma brzo on je svojim repertoarom obuhvatio i horsku literaturu koja nije bila namenjena deci, te se nivoom interpretacije nametnuo kao zreo ansambl, čiji su snimci upotpunjavali program koji je izvodio Mešoviti hor.

Ovaj ansambl je bio podsticajan i za domaće kompozitore. Srđan Barić, njihov tadašnji dirigent, kompozitor, bio je prvi autor koji se angažovao u pogledu komponovanja nove horske literature namenjene deci. Na osnovu njegovog primera, Muzičko odeljenje je

³⁶⁷ Dokumentacija Zvučnog arhiva Radio Beograda.

podstaklo i druge, u to vreme savremene, autore da deo svog opusa posvete i najmlađima,³⁶⁸ što je doprinelo povećanju broja partitura dečje muzike, koja je snimana i arhivirana u Fonoteci Radio Beograda. Popularnost Dečjeg hora, kojoj je doprinelo često učešće u programu Radio Beograda, kao i emitovanje njihovih snimaka, bilo je podsticajno za drugu beogradsku decu koja su veoma brzo pokazala interesovanje da postanu članovi ovog ansambla. Istovremeno, pojava prvog dečjeg hora u tadašnjoj Jugoslaviji bila je stimulatívna i za nastanak ansambala ovakvog tipa i u drugim gradovima.

Veoma brzo Dečji hor se uključio u zajedničke projekte sa Simfonijskim orkestrom i Horom. Na taj način su, kada je umetnička muzika u pitanju, u potpunosti bili iskorišćeni kapaciteti namenjeni za produkciju. U vremenu u kome je, kao i danas, bilo veoma teško pronaći sredstva za angažovanje različitih ansambala u okviru jednog projekta, Muzičko odeljenje je imalo mogućnost da uz ansamble koji su delovali u Radio Beogradu realizuje kompleksne programe i da na taj način doprinese raznovrsnosti umetničke muzike na programu.

4.2. ORGANIZACIONA STRUKTURA MUZIČKE PRODUKCIJE RTS OD 1963. DO 2014. GODINE

Godine 1963. dolazi do razdvajanja Muzičke redakcije i Muzičke produkcije. To je dovelo i do transformacije same Muzičke redakcije, koja više nije bila jedinstvena za sve programe Radio Beograda već je u okviru svakog od programa bila formirana zasebna redakcija zadužena za muzički program.³⁶⁹ Muzički urednici angažovani u ovim redakcijama bili su specijalizovani za određene muzičke žanrove. Na Prvom programu Radio Beograda, Muzička redakcija je bila podeljena na tri podredakcije, prema žanru kojim su se bavile - za umetničku, narodnu i zabavnu muziku. Na ostalim programima koji su vremenom osnivani (na Drugom, Trećem, Beogradu 202, Muzičkom programu Sterorama i Radiju 101), postojala je po jedna tzv. mešovita redakcija koja je oblikovala muzički program, iako je on i na ovim programima bio sastavljen od žanrovski različitih numera. Ovakva koncepcija, koja je zadržana do danas, uslovljena je činjenicom da je najveća raznolikost muzičkih žanrova bila

³⁶⁸ U to vreme za Dečji hor pišu Dušan Radić, Milenko Živković, Mihailo Vukdragović, Aleksandar Obradović, Borivoje Simić, Dušan Kostić, Konstantin Babić, Dejan Despić i drugi. Aleksandra Paladin, op. cit, 28.

³⁶⁹ U to vreme emitovali su se samo Prvi i Drugi program. Treći program je počeo sa radom 1965, a sa kontinuiranim emitovanjem 1966. Muzički program Sterorama je počeo sa radom 1983. Program Beograd 202 1969, a Radio 101 je radio od 1989-2006. godine. www.audioifotoarhiv.com/Promocije/Istorijat-Radio-Beograda.html.

karakteristična za Prvi program,³⁷⁰ te je i njegova Muzička redakcija imala najviše zaposlenih i angažovanih urednika.³⁷¹ Koordinacija rada svih muzičkih redakcija bila je poverena Glavnom uredniku muzičkog programa Radio Beograda. Na ovoj funkciji su do 2014. godine bili Srđan Barić (1963-1971), Darinka Simić Mitrović (1971-1978), Slobodan Atanacković (1978-1982), Zoran Hristić (1982-1991), Slobodan Atanacković (1991-1997), Vladimir Savić (1997-2001) i Jasmina Zec (2001-2015). Njihova uloga bila je da usaglase sadržaje unutar različitih programa, da organizuju programske akcije koje su podrazumevale angažovanje muzičkih urednika svih programa, da analiziraju programske potrebe i da ukazuju na nedostatke. Takođe, uloga Glavnog urednika muzičkog programa bila je koordinacija saradnje sa Muzičkom produkcijom, i predočavanje programskih potreba kako bi se u željenom pravcu razvijala sopstvena produkcija Radio Beograda. Oni su, istovremeno, bili spona muzičkog programa sa rukovodećim strukturama Radija, stručnjaci koji su ukazivali na različite mogućnosti korišćenja muzičkih sadržaja unutar programa. Na njihovu inicijativu pokrenute su mnoge emisije, od kojih su pojedine i danas prepoznatljivi simboli programa Radio Beograda.

Izdvajanje muzičke produkcije u samostalnu organizacionu celinu, suštinski je predstavljalo samo promenu njenog pravnog statusa, ali ne i pozicije u odnosu na muzički program Radija i Televizije. Iako je razdvajanje donelo najviše novina u okviru podele odgovornosti i posla, međusobna saradnja muzičke produkcije i programa bila je nastavljena i dalje. Muzičke redakcije su često bile inicijatori projekata u okviru kojih su bili angažovani različiti ansambli Produkcije. Od muzičkih urednika, koji su imali uvid u potrebe programa kada je o muzici bilo reči, poticala je inicijativa za snimanja novih dela, što je značajno doprinelo uvećavanju fonda Zvučnog arhiva. Paralelno, program je aktivno pratio koncertnu aktivnost ansambala. Njihovi nastupi najčešće su bili direktno prenošeni u program ili su snimani, a zatim odloženo emitovani ili parcijalno predstavljani kroz emisije.

U odnosu na muzički program, Muzička produkcija je bila organizovana na drugačijim principima, adekvatno potrebama i zahtevima ansambala i ukupnom konceptu radija i televizije vezanom za negovanje najkvalitetnije muzike i muzičke produkcije. Sistem

³⁷⁰ Durgi program je od osnivanja definisan kao program koji afirmiše kulturne sadržaje, te je njegovu koncepciju muzičkog programa pretežno činila umetnička muzika, veoma malo zabavna (pretežno džez) i narodna. Na Trećem programu emitovana je umetnička muzika. Na programu Stereorama pretežno zabavna muzika, a na Radiju 101 narodna (prim. A.P).

³⁷¹ Po sistematizaciji su postojali Urednik muzičkog programa Prvog programa, Urednik muzičkog programa Drugog programa, Urednik muzičkog programa Trećeg programa, Urednik muzičkog programa Stereorama, Urednik muzičkog programa Radija 101. *Sistematizacija radnih mesta u Radio Beogradu*, načinjena na osnovu člana 42. Statuta RTB, člana 14. Pravilnika o unutrašnjoj organizaciji RTB, i člana 4 Odluke o sistematizaciji radnih mesta RTB od 15.11.1968.

rukovođenja bio je piramidalno postavljen - od direktora, preko urednika redakcija i umetničkih rukovodilaca,³⁷² do ansambala. Ovakva struktura bila je uspostavljena već na početku, i osim naziva funkcija koje su se tokom godina menjale, suština delovanja kao i opis poslova za svako radno mesto ostali su isti sve do danas. Na mestu direktora Produkcije u početku su se nalazili umetnici koji su svojim delovanjem dugo godina bili povezani sa programom Radio Beograda, kao što su bili Ljubomir Kocić (1963-1978), Darinka Simić Mitrović (1978-1982) i Slobodan Atanacković (1982-1991). Potom su ovu funkciju obavljali značajni dirigenti, kompozitori i instrumentalni solisti - Radivoje Spasić (1991-1996), Branka Šaper (1996-2000), Siniša Jovanović (2000-2001), Slobodan Nikolić (2001-2003), Mihailo Blam (2004), Borislav Čičovački (2005) i Dušan Jovanović (2005-2007).³⁷³ Činjenica da su eminentni umetnici bili na čelu Muzičke produkcije govori o politici rukovodećih kadrova koja je do tada bila vođena. Percipirani kao profesionalni autoriteti, oni su prepoznati kao rukovodioci koji će biti funkcionalni u cilju definisanja profesionalnih obaveza Muzičke produkcije ne samo u kontekstu programa, već i angažovanja ansambala u njihovoj javnoj afirmaciji, koja je istovremeno bila i edukativna za slušaoce u koncertnim dvoranama. Svest o neophodnosti njihove prisutnosti na koncertnim podijumima i oblikovanje repertoarske politike bio je složen posao koji je istovremeno trebalo da bude funkcionalan i za potrebe programa Radio Beograda, ali i javne afirmacije pre svega nacionalne kulture, u čijem je snimanju i arhiviranju prepoznata jedna od osnovnih uloga Muzičke produkcije.

Međutim, savremena politika javnog servisa, okrenuta menadžmentu kao modernom obliku planiranja, organizovanja, upravljanja i kontrole,³⁷⁴ prepoznala je kao rukovodioce ljude koji su imali iskustva u ovoj oblasti, kao što su bili Novak Stanišić (2008) i Ana Šuša (2009-2014). Vreme je, međutim, pokazalo da izbor stručnjaka ovakvog tipa nije bio funkcionalan kada je umetnost u pitanju, ali da nije dao ni značajnije rezultate u oblasti menadžmenta. Očekivani pomak u domenu marketinga, kvalitetnije organizacije delovanja i vizuelnog identiteta ansambala, kao i medijske prepoznatljivosti Produkcije nije se dogodio. Iako bi se u kontekstu ovog perioda moglo govoriti i o percepciji same kulture u društvu, nameće se pitanje koji su bili razlozi da se u potpunosti ne iskoriste svi kapaciteti javnog servisa (i Radija i Televizije) i to ne samo u domenu programa, već i angažovanjem ostalih stručnjaka (dizajnera, kostimografa, šminkera, frizera i drugih) koji bi predstavljali specifični

³⁷² Umetnički rukovodioci ansambala su nazivani i Šefovi-dirigenti. Ovaj naziv i danas može mnogo češće da se čuje od zvaničnog naziva koji je definisan po sistematizaciji (prim. A.P).

³⁷³ Od 2000. godine se dešavalo da Muzička produkcija neko vreme bude bez Direktora, odnosno da Zamenik prethodnog direktora bude vršilac dužnosti do imenovanja novog (prim. A.P).

³⁷⁴ Nikola Maričić, *Menadžment radija*, RDU RTS – Radio Beograd, Beograd, 2007, 46.

tim za modeliranje novog imidža ansambala Muzičke produkcije. Pomak sa rukovodiocima ovog tipa dogodio se isključivo u domenu umetnosti, odnosno profesionalnog angažovanja ansambala, što predstavlja uspeh umetničkih rukovodilaca i dirigenata koji su sa njima radili, ali ne i rukovodećeg establišmenta. Ova praksa pokazala je da umetnička vrednovanja predstavljaju suštinu profesionalnog delovanja ansambala, te ukazala da se na mestu direktora Muzičke produkcije ipak moraju nalaziti afirmisani muzički umetnici, koji su svojim profesionalnim autoritetom, već vrednovanim od strane stručne javnosti, sposobni da rukovode jednim ovako složenim sistemom, razmišljajući, pre svega, o kvalitetu umetničkih sadržaja koji se plasiraju u javnosti putem medija ili kroz koncertnu aktivnost. Tako je, 2014. godine, na ovu funkciju došao Bojan Sudić, koji je danas na ovoj dužnosti.

4.2.1. Kadrovsko strukturiranje Muzičke produkcije

Kadrovsko strukturiranje Muzičke produkcije definisano je već njenim osnivanjem.³⁷⁵ Produkciju je vodio Izvršni direktor samostalnih sektora Muzičke produkcije,³⁷⁶ čija je uloga bila da rukovodi i organizuje rad. To je bila osoba koja je predlagala i starala se o sprovođenju uređivačke politike i programskog koncepta, brinula o kordinaciji rada ansambala i usmeravala ih ka međusobnoj saradnji. Takođe, uloga direktora bila je i ostvarivanje kontakata sa institucijama i organizacijama iz oblasti muzike i kulture u zemlji i inostranstvu, aktivno delovanje na planu afirmacije ansambala i van granica zemlje i osmišljavanje projekata koji su uključivali saradnju sa različitim umetnicima.

Dok je direktor bio odgovoran za programski i umetnički deo, zamenik izvršnog direktora³⁷⁷ je bio zadužen za finansijsko i pravno poslovanje, kao i za koordinaciju administrativno-tehničkih i opštih poslova. pomagao mu je sekretar koji je vodio administrativne poslove.

Unutar Muzičke produkcije postojale su redakcije podeljene na osnovu žanrova muzike, na Redakciju simfonijske muzike, Redakciju horske muzike, Redakciju narodne muzike i Redakciju džez i zabavnu muzike. Rukovodilac svake bio je odgovorni urednik

³⁷⁵ Misli se na 1963. godinu (prim. A.P).

³⁷⁶ Nazivi radnih mesta navedena su po danas važećoj *Sistematizaciji* iz 2014. godine. Ova funkcija je u ranijim sistematizacijama imala naziv: Direktor muzičke produkcije i Rukovodilac poslovne jedinice Muzička produkcija. Prema: *Sistematizacije radnih mesta* u 1968, 1978, 1992, 2002, 2006. godini. Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

³⁷⁷ Zamenik direktora Muzičke produkcije ili Zamenik rukovodioca poslovne jedinice Muzička produkcija. Prema: *Sistematizacije radnih mesta* u 1968, 1978, 1992, 2002, 2006. godini. Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

redakcije,³⁷⁸ čija je funkcija bila da rukovodi i organizuje rad ansambala, da prema potrebama projekata komunicira sa internim i eksternim ansamblima. Obzirom da su se na ovim mestima najčešće nalazili umetnici koji su i sami ponikli u nekom od ansambala, njihova radna obaveza je podrazumevala i da po potrebi sviraju/pevaju u njemu.

Pored urednika, deo svake redakcije bili su muzički urednik za snimanje koji je pratio poslove snimanja ansambala i solista, i organizator čiji je posao bio da organizuje snimanja u studiju i na terenu, da se bavi organizacionim, finansijskim, administrativnim i tehničkim poslovima. Muzički producent je bio zadužen za produkciju snimaka i kvalitet snimka kako na terenu, tako i u studiju.

Sa Simfonijskim orkestrom i Mešovitim horom radili su dirigenti – umetnički rukovodioci, koji su dirigovali na koncertima i bili odgovorni za njihov umetnički razvoj. Sa njima su saradivali dirigenti – korepetorori, koji su uvežbavali programe i pripremali ansamble za nastupe na kojima su, prema potrebi, i dirigovali. Dečji ansambli i Big bend su imali dirigente koji su im dirigovali na koncertima i koji su sa njima pripremali nova dela. Narodne ansamble su predvodili umetnički rukovodioci, koji su, pored pripreme repertoara, sa njima i svirali. Svi koji su predvodili ansamble, prema opisu poslova u sistematizacijama radnih mesta, bili su u obavezi da sa ansamblima snimaju dela za Zvučni arhiv, kao i da učestvuju u realizaciji projekata za potrebe Radija i Televizije.

U okviru Muzičke produkcije, a za potrebe ansambala, radio je i klavir-štimer, koji je obavljao štimovanje i održavanje klavira, pijanina, klavsena, čembala, električnih orgulja, čelestei temperovanih udaračkih instrumenata. Takođe, njegova uloga bila je i da vrši procenu stanja ovih instrumenata i da prema potrebi ukaže na neophodnost njihovog servisiranja. Manipulant muzičkih instrumenata je bio zadužen i odgovoran za postavljanje scene na kojoj ansambli nastupaju. Pod njegovu nadležnost spadalo je postavljanje stolica, instrumenata, pultova i praktikabala na sceni, kao i njihov prevoz.

Od 2002. godine u sistematizaciji radnih mesta u Muzičkoj produkciji postoji i Odeljenje projekata i akcija. Njega su činili koordinator produkcije,³⁷⁹ koji je radio na propagandnim i marketinškim poslovima, komunicirao sa službama, agencijama i trećim licima. Takođe, njegova obaveza je bila i kontrolisanje emitovanja reklama u skladu sa planom, kao i izrada propagandnog materijala. Radio je poslove organizovanja i koordinacije svih pojedinačnih akcija Muzičke produkcije koje su se odnosile na njenu promotivnu

³⁷⁸ Urednik redakcije. Prema: *Sistematizacije radnih mesta* u 1968, 1978, 1992, 2002, 2006. godini. Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

³⁷⁹ Rukovodilac odeljenja. *Sistematizacije radnih mesta* u 2002, 2006. godini. Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

aktivnost i kreativnu delatnost. Po potrebi obavljao je poslove u vezi sa protokolom, izradom i distribucijom promo-materijala i vršio komunikaciju sa stručnim službama. Sa njim su saradivali stručni-saradnik koji je radio na marketinškim poslovima zajedno sa propagandistom, čija su radna obaveza bili propagandni i marketinški poslovi.³⁸⁰

Služba koja se bavila arhiviranjem notnog materijala - Nototeka, pripala je Muzičkoj produkciji odmah po njenom osamostaljivanju. Nju su činili glavni nototekar, koji je obavljao poslove naručivanja notnog materijala, za potrebe ansambala, iz zemlje i inostranstva. On je koordinirao rad sa stručnim službama RTB, a potom RTS, posebno sa službom uvoza-izvoza i finansijama. Takođe, starao se o poštovanju rokova za iznajmljivanje i plaćanje notnog materijala, a po potrebi je ažurirao i podatke vezane za rad nototeke, prvo u knjigama arhive, a kasnije u kompjuteru. Pomagao mu je nototekar, koji je izdavao i primao notni materijal i obavljao administrativno-tehničke poslove, kao što je bavljenje kartotekom, vođenje računa o stanju notnog materijala, arhiviranje i drugo. Njegova obaveza bila je i kompletiranje notnog materijala za potrebe različitih projekata Produkcije. U okviru Nototeke radio je i prepisivač nota, koji je obavljao poslove prepisivanja notnog materijala za sve ansamble, a sa pojavom kompjutera unosio ih je u elektronskoj formi.³⁸¹

4.2.2. Korelacija Muzičke produkcije i konstitutivnih programa Radio Beograda

Delovanje Muzičke produkcije uvek je bilo usko povezano sa programom Radio Beograda. Muzički sadržaji koji su nastajali kao deo produkcije ove poslovne jedinice oblikovali su muzičke programe i davali im zvučnu specifičnost koju nije imao ni jedan medij. Pored raznovrsnosti muzičkih sadržaja, ova saradnja imala je prosvetiteljsku i kulturnu funkciju u odnosu na celokupni auditorijum, jer je značajan deo repertoara koji su negovali ansambli pripadao domaćem stvalaštvu. Time se ansambli Muzičke produkcije mogu definisati kao ekskluzivni nosioci nacionalne kulture, kada je muzika u pitanju, u programima Radio Beograda, ali i na koncertnim podijumima, jer se izuzetno retko dešavalo da umetnici iz inostranstva interpretiraju dela domaćih autora. Obzirom da Muzička produkcija deluje u okviru javnog servisa, i da su svi njeni koncerti snimljeni, to predstavlja još jednu specifičnost koja je često od presudnog značaja kada je u pitanju angažovanje ansambala za potrebe premijernih izvođenja dela domaćih autora. Takođe, činjenica da je većina repertoara svakog ansambla i studijski snimljena i trajno arhivirana, dodatni je podstrek za svakog kompozitora

³⁸⁰ Prema: *Sistematizacije radnih mesta* u 2002, 2006. godini. Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

³⁸¹ Prema: *Sistematizacije radnih mesta* u 1968, 1978, 1992, 2006. godini. Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

da načini izbor u pravcu animiranja Produkcije za prezentaciju njihovih dela. Pomenuto je modelovalo i koncepciju muzičkog programa Radio Beograda, koja je često bila oslonjena upravo na snimke koji su bili čuvani u Zvučnom arhivu. Ovaj organizacioni segment, koji prema sistematizaciji pripada Programskim službama, sve do početka devedesetih godina bio je gotovo jedina baza muzičkog materijala koja je korišćena u programu. Sa aktivnijim uvođenjem kompakt diskova, a kasnije i upotrebom digitalne muzičke baze, uloga Zvučnog arhiva je sasvim drugačija. Između ostalog, postao je mesto u okviru javnog servisa u kome se čuvaju trajni snimci dela nacionalne muzičke kulture, kao i najznačajnijih interpretacija domaćih umetnika. U tom smislu njegova uloga postaje značajna i u domenu očuvanja nacionalne kulture.

Programski i produkcionni kapaciteti koji su intenzivnije počeli da se razvijaju posle Drugog svetskog rata, već šezdesetih godina 20. veka imali su fizionomiju sličnu onoj koja je bila i u razvijenim evropskim zemljama. Paralelno sa razvojem tehnike i produkcije muzike koja je dolazila iz inostranstva, otpočeo je i proces diferencijacije programa i programske produkcije, što je u organizacionom smislu kod ansambala nametnulo i nov način rada. Oni više nisu neposredno učestvovali u programu, svirajući u studiju, već su počeli aktivnije da se bave produkcijom – snimanjem muzičkih materijala. Tada se pojavila i potreba da se na drugačiji način organizuje njihov rad, da se deluje u pravcu kadrovskog razvoja i intenziviranja koncertnih aktivnosti, koje su bile karakteristične za druge profesionalne muzičke institucije.³⁸² Primarna usmerenost Muzičke produkcije u pravcu snimanja i arhiviranja muzike, postavila je ansamble u introvertnu poziciju u odnosu na publiku umetničkih muzičkih sadržaja koja se nalazila u koncertnim dvoranama, čime je prvobitno bio sprečen bilo kakav oblik komercijalizacije njihove delatnosti. Iako je njena osnovna funkcija bila da obezbedi programski deficitarnu muziku, u kontekstu radija kao medija njeno delovanje je imalo i vaspitnu ulogu koje je podrazumevalo brigu o kulturnom nasleđu, njegovo negovanje i javno afirmisanje.³⁸³

Vremenom, ansamblu Muzičke produkcije su se sve izrazitije orijentisali na koncertno delovanje,³⁸⁴ a time i na javnu i medijsku prepoznatljivost, što je dovelo do novog, specifičnog odnosa između programa i produkcije, koji se zasnivao i na mogućnosti da jedan

³⁸² Ovde se prvenstveno misli na Beogradsku filharmoniju i muzičke ansamble Narodnog pozorišta (prim. A.P).

³⁸³ Sergej Dolenc ukazuje da „po svojoj orijentaciji i načinu rada muzička produkcija može biti funkcionalna, komercijalna i vaspitna“. Sergej Dolenc, „Odnosi između muzičkih uredništava i muzičkih produkcija“, *RTV Teorija i praksa*, br. 14, proleće, 1979, 62.

³⁸⁴ Pomenuto se može ustanoviti uvidom u aktivniju koncertnu aktivnost. Dokumentacija Muzičke produkcije RTS; Darinka Simić Mitrović, op. cit, 503 i dalje.

drugoga reklamiraju – ansambli su svojim kvalitetom skretali pažnju na program, a program je javnosti na različite načine predstavljao rad ansambala. Ovaj specifični vid odnosa se zasnivao i na tržišnim i na kulturnim vrednostima, u okviru kojih je kvalitetni muzički potencijal koji su nudili i Produkcija i program imali uticaj na njihove ciljne grupe. Na taj način su bili promenjeni i dotadašnji međusobni odnosi koji su Produkciju tretirali isključivo kao servis programa, koji joj je davao prividni status uslužne delatnosti. U praksi, ovakav odnos nikada i nije bio prihvatljiv, jer je svest muzičkih urednika profesionalnoj i umetničkoj ulozi Produkcije uvek bila usmerena u pravcu sagledavanja spektra izražajnih mogućnosti koje je mogla da pruži u domenu plasiranja najreprezentativnije muzike različitih žanrova. Međutim, iz vizure Produkcije, program je sputavao njen umetnički razvoj, jer nije vodio računa o obnavljanju klasičnog repertoara, koji je bio neophodan za profesionalni napredak svakog ansambala. To je bilo naročito karakteristično kod ansambala koji su negovali umetničku muziku od kojih se očekivalo da često interpretiraju nova dela savremene muzike. Takvim usmerenjem oni su, u odnosu na druge profesionalne institucije, imali „repertoarski podređen položaj“,³⁸⁵ što se manifestovalo i smanjenim interesovanjem publike za njihove koncerte. Ovakav stav je imao opravdanje samo u domenu ideje o komercijalizaciji delovanja Muzičke produkcije, njenoj tržišnoj atraktivnosti i želji da se poistoveti sa drugim kulturnim institucijama koje su svojim delovanjem privlačile interesovanje publike. On je bio prihvatljiv isključivo kao tema koja je inicirala neposredniju saradnju između programa i Produkcije, koja je podrazumevala dugoročno planiranje potreba programa i njihovo usklađivanje sa koncertnim aktivnostima ansambala. To je dovelo do uspostavljanja ravnoteže između klasičnog repertoara i novih dela koja su postala karakteristična programska okosnica koncerata. Na taj način je bila objedinjena ideja da Muzička produkcija bude jedan od javnih promotera savremenog kulturnog nasleđa i da istovremeno obavlja svoju kulturološku ulogu u predstavljaju kapitalnih ostvarenja evropske i svetske muzike različitih epoha.

Intenziviranje koncertne delatnosti ansambala Muzičke produkcije vremenom je ipak dovelo do njihovog značajnijeg udaljavanja od programa Radija. Tome je doprinela repertoarska politika, koja se formirala samostalno, bez sagledavanja objektivnih potreba programa, a koja je bila usmerena u pravcu afirmacije ansambala prema zahtevima tržišta koje je bilo zasnovano na kulturi. Od šezdesetih godina, kada su Muzički programski kolegijumi imali ulogu u formiranju programske politike Produkcije, do danas, situacija se značajno promenila, naročito početkom novog milenijuma kada se intenzivirala potreba za

³⁸⁵ Sergej Dolenc, op. cit, 64.

njenom komercijalizacijom. Program je u protekle dve decenije imalo sve manje mogućnosti da utiče na programsku politiku Produkcije, a tržišno vrednovanje njenog rada sve manje se merilo kvalitetom sadržaja koje je nudila, a sve više sagledavanjem mogućnosti da se uložena sredstva javnog servisa vrate ili uvećaju kroz dobit koja će biti ostvarena javnom prezentacijom muzike. Nova koncepcija delovanja Muzičke produkcije, zapravo je ansamble trebalo da prilagodi kontekstu kulturne industrije,³⁸⁶ jer su oni od strane stručne javnosti bili prepoznati kao značajni faktori u kreiranju muzičke umetnosti koja je komunikativna sa publikom.³⁸⁷ Njihova programska politika, međutim, nije podilazila publici. Bila je koncipirana u pravcu prezentacije najznačajnijih ostvarenja iz oblasti muzičke umetnosti, imala je jasno definisan odnos prema nacionalnoj kulturi i bila je usmerena u pravcu saradnje sa različitim ciljnim grupama. Osim samostalnih koncerata koje je svaki ansambl održavao, sve češće su se pojavljivali projekti koji su ih povezivali različite ansamble, često i žanrovski nesrodne, kao što su Mešoviti hor i Narodni orkestar, Mešoviti hor i Big Bend, dečji ansambli i Big Bend, Simfonijski orkestar i narodni orkestri i slično. Ovakvi koncerti su bili koncipirani na repertoaru koji je predstavljao sintezu različitih žanrova, što je omogućavalo da narodna i džez muzika budu predstavljene u maniru umetničke muzike, ali i da dela klasičnih kompozitora budu prearanžirana za Narodni orkestar ili Big Bend, da repertoar Narodnog ili dečjih ansambala zazvuči u džez maniru, itd. Takođe, izvođeni su i koncerti sa popularnim programom koji je, uglavnom, bio vezan za određene praznike.³⁸⁸ Oni su pokazali da su tematski dobro osmišljeni nastupi bili interesantniji za slušaoce, od standardnih koncepcija.³⁸⁹ Uz podatak da su oni nastajali korišćenjem i organizovanjem sopstvenih resursa može se zaključiti da je Produkcija, u nekim segmentima, funkcionisala po principima savremenog menadžementa u kulturi,³⁹⁰ koji je podrazumevao i partnersku saradnju sa drugim institucijama koje su imale zajednički interes u domenu ulaganja u kulturu.³⁹¹ Istovremeno,

³⁸⁶ Svetlana Jovičić, Hristina Mikić, *Kreativne industrije u Srbiji*, British Council - Serbia and Montenegro, 2006, 37.

³⁸⁷ Goran Tomka, *Obrazovanje za kreativnom indrustrijom: dugoročni pristup*, 116. www.academia.edu/6386546/Obrazovanje_za_kreativne_industrije_-_dugoro%C4%8Dni_pristup

³⁸⁸ Novogodišnji koncerti Simfonijskog orkestra, božićni i uskršnji koncerti Mešovitog hora, filmske teme i muzika popularnih šlagera na koncertima Big Benda, poznate narodne numere u izvođenju popularnih solista na nastupima narodnih ansambala, itd. Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

³⁸⁹ Ove koncerte imala je prilike da čuje i publika u mnogim gradovima Srbije, kao što su Valjevo, Niš, Kragujevac, Velika Plana, Negotin, Kraljevo, Novi Sad, Vršac, Sremski Karlovci i drugi. Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

³⁹⁰ Milena Dragičević Šešić, Branimir Stojković, *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, CLIO, Beograd, 2011, 18.

³⁹¹ Muzička produkcija je veliki broj svojih koncerata ostvarila u sardnji sa kulturnim centrima, institutima i ambasadama različitih zemalja u Srbiji. Među njima su Francuski kulturni centar, British Council, Gete institut Beograd, Italijanski institut za kulturu, Institut Servantes, ambasade Italije, Austrije, Francuske, Španije, Holandije, Norveške, itd. Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

činjenica da deluje u okviru javnog servisa i da za svoje potrebe može angažovati resurse programa Radija i Televizije govori i o specifičnom vidu medijskog mecenarstva koje je veoma važno kada je u pitanju oblikovanje njenog identiteta.³⁹² Za razliku od Radio Televizije Srbije, država je veoma retko finansijski intervenisala kada su u pitanju bili koncerti ansambala Muzičke produkcije, iako je podsticanje umetnosti jedan od njenih osnovnih zadataka.³⁹³ „Mecenarstvo“ koje je javni servis imalo u odnosu na ansamble, u literaturi se čak navodilo kao „pozitivan primer“ odnosa medija prema kulturi, koji je bio stimulativan i za „kompozitore, dirigente, ansamble i soliste, a uz njih i za prepisivače nota, orkestratore i aranžere“.³⁹⁴ Međutim, ono u praksi ipak nije bilo dovoljno, jer briga o ansamblima nije podrazumevala samo obezbeđivanje njihove javne prisutnosti u programima, već i izdvajanje sredstava za lične dohotke i doprinose, nabavku i održavanje instrumenata, finansiranje garderobe članovima ansambala, plaćanje troškova iznajmljivanje sale za koncertne nastupe i probe, i drugo. Zato se i javila potreba za ostvarivanjem poslovnih dogovora sa drugim institucijama u vezi sa poslovima Produkcije, koji su često podrazumevali i korišćenje programskih kapaciteta reklamnog prostora,³⁹⁵ kao i upotrebe novih medijskih tehnologija koje koriste interaktivni potrošači. To je, pored zvaničnog sajta RTS,³⁹⁶ značilo i pokretanje posebnog „Youtube“ kanala, preko kojih je moguće pratiti aktivnosti Muzičke produkcije.

Masovnost i komercijalnost nikada nisu bili na strani vrhunske umetnosti. Oni pripadaju oblasti kulturne industrije. U tom smislu značajni pomaci u domenu marketinga, vizuelnog identiteta, koncepcije koncertnih programa i različitosti projekata ansambala Muzičke produkcije doveli su do drugačije percepcije delovanja ovog segmenta javnog servisa, koji je kroz programe Radija i Televizije, ali ne i konceptualno uslovljen od njih, dobio specifičnu ulogu u formiranju kulturnog modela po kome se program RTS i razlikuje od drugih medija. Iako u kontekstu novog vremena najbolje funkcionišu Big Bend, Narodni orkestar i Narodni ansambl, prezentacija umetničke muzike odvija se kao prioritet usvojene kulturne politike Muzičke produkcije, uprkos činjenici da je „kultura i u bogatijim društvima postala nedopustiv trošak za mnoge države“.³⁹⁷

³⁹² Smiljka Lj. Isaković, *Menadžment muzičke umetnosti*, Megatrend univerzitet, Beograd 2010, 86.

³⁹³ Peter Rot, *Sponzorisanje kulture*, CLIO, Beograd, 1996, 122.

³⁹⁴ Smiljka Lj. Isaković, op. cit, 87.

³⁹⁵ Iz intervju sa Draganom Markovićem, direktorom marketinga Radio Beograda, rađenim februara 2013. godine.

³⁹⁶ www.rts.rs

³⁹⁷ Goran Tomka, *Obrazovanje za kreativnom industrijom: dugoročni pristup*, 117.
www.academia.edu/6386546/Obrazovanje_za_kreativne_industrije_-_dugoro%C4%8Dni_pristup

Uvid u organizaciju produkcije i emitovanja muzike na programima Radio Beograda od početka kontinuiranog emitovanja 1929. godine do danas ukazuje na modifikaciju pomenutih službi koja se odvijala u skladu sa razvojem ovog medija. Iako je produkcionni segment muzike nastao kao potreba da se muzičkim sadržajima upotpuni program, da se formiranjem sopstvenih ansambala oblikuje njihov repertoar u skladu sa programskim potrebama, ali i da se smanjenim angažovanjem eksternih ansambala rastereti finansijski plan, njegova funkcija je u kulturološkom smislu imala značajnu ulogu na samo društvo, ali i na afirmaciju nacionalne kulture.

Muzička produkcija se u okviru radio-difuznog sistema pozicionirala kao moderator jedne od osnovnih uloga koje mediji imaju u domenu društvene odgovornosti, a to je, kako je ukazao Džejms Poter, „delovanje u interesu javnosti i potreba pojednaca“.³⁹⁸ Njena odgovornost ostvarena je u afirmaciji kulturnih, odnosno muzičkih sadržaja, koji imaju obrazovnu ulogu. Ovakvi podsticaji omogućili su ne samo kulturni razvoj pojedinca, već i društva, ali i samog medija, u ovom slučaju Radio Beograda. To je, prema Bergerovom mišljenju, proces, koji se odvija uzajamno i implementira najznačajnije elemente kulture, u okviru kojih se nacionalna kultura prepoznaje kao nosilac tog razvoja.³⁹⁹ U tom smislu Muzičku produkciju možemo označiti i kao promotera nacionalne kulture, ali i kao ključni faktor koji je uticao na formiranje prepoznatljive zvučne slike Radio Beograda. Iako se kroz njenu istoriju mogu pratiti distinkcije u odnosu na koncept afirmacije nacionalne kulture, što je bilo uslovljeno i koncepcijom programa Radio Beograda, ali i društveno-političkim okolnostima, suštinski se ona nikada nije distancirala od svoje primarne uloge. Pomenuto implicira i da definisani introvertan odnos Muzičke produkcije i programa, koji je obeležio poslednje dve decenije, faktički nije predstavljao njihovu stagnaciju, već impuls za dalji samostalni razvoj. U tom smislu Produkcija je svoje delovanje usmerila ka slušaocima u koncertnim dvoranama, što joj je omogućilo vizuelnu prepoznatljivost, a program je akcent stavio na savremenu eksternu produkciju, kao i na muziku iz Zvučnog arhiva. Međutim, i pored tendencija samostalnog razvoja, Muzička produkcija i program nikada nisu mogli da se u potpunosti razdvoje. Odvojenost se najviše ogledala u nemogućnosti programa da modeluje

³⁹⁸ W.J.Potter, W.J., *Media Literacy*. Second Edition, SAGE Publication, London, 2001, 187, u: Nada Zgrabljic Rotar, „MEDII - Medijska pismenost, medijski sadržaji i medijski utjecaji“, u: *Medijska pismenost i civilno društvo*, Media Centar, Sarajevo, 2005, 2.

³⁹⁹ Berger, Guy, „Problematizing 'media development' as a bandwagon gets rolling“, *International Communication Gazette November*, Vol. 72, pp. 547–565, u: Davor Marko, „Medijska pomoć i izgradnja funkcionalnih medijskih institucija u Srbiji“, Centar za društvena istraživanja „Analitika“, Sarajevo, 2014, 135.

repertoarsku politiku ansambala, što nije imalo reperkusije na praksu emitovanja snimaka ansambala u programu. Takođe, Produkcija nikada nije odustala od prakse snimanja dela savremenih autora i od njihovog javnog izvođenja. U tom smislu i koncept afirmacije nacionalne kulture ni u jednom trenutku nije problematizovan, već je bio i ostao jedna od osnovnih smernica Radio Beograda, koji je kao medij, od samih početaka, značajno uticao na oblikovanje medijske kulture slušalaca. Ti novi oblici edukacije, kao preovlađujući oblici prezentacije kulture u savremenom društvu, odvijali su se u korelaciji Produkcije i programa, u plasiranju sadržaja koji su popularisali različite kulturne identitete, među kojima je nacionalna kultura, prema Kelnerovom stavu, prepoznata kao „novi model identifikacije” slušalaca.⁴⁰⁰ Prihvatajući stav Artura Danta (Arthur Danto) da „umetnost ima reprezentativnu i ekspresivnu funkciju“⁴⁰¹ možemo zaključiti da nacionalna kultura izražava sliku kulture nacije i samog društva. Pomenuto nam omogućava da odnos Muzičke produkcije i programa sagledavamo kroz zajedničko delovanje u pravcu afirmacije nacionalne kulture, i da u tom konceptu prepoznamo njihove različite faze razvoja.

⁴⁰⁰ Daglas Kelner, op. cit, 28.

⁴⁰¹ Stefan Ristić, „Zašto je supstituciona teorija reprezentacije nespojiva sa tradicionalnim određenjem estetike?“, *Filozofija i društvo*, 1/2006, Beograd, 164.

5. UMETNIČKI ANSAMBLI MUZIČKE PRODUKCIJE RTS OD OSNIVANJA DO 2014. GODINE

Istorija delovanja umetničkih ansambala koji su osnovani u okviru Radio Beograda obuhvata period koji je dug više od osam decenija.⁴⁰² U okviru njega može se govoriti o različitim ulogama koje su ovi ansambli imali u okviru programa, ali i sagledati put njihovog razvoja i pozicioniranja kao ključnih nosilaca kulturnih događaja i van medija kome su pripadali. Razvoj ansambala će u okviru ovog rada biti analiziran kroz tri faze, koje obuhvataju periode od 1929. do 1944, zatim od 1944. do 1990. i od 1990. do 2014. godine. Istorijsko istraživanje je pokazalo da je razvoj ansambala bio proces koji se odvijao nezavisno od organizovanja Muzičkog odeljenja, odnosno Muzičke produkcije. Kroz navedene periode praćeno je profesionalno angažovanje ansambala koje je realizovano u različitim organizacionim strukturama unutar radio stanice u okviru koje su delovali, a takođe su se kroz njih prelamale i društvene i političke okolnosti koje su obeležile srpsku istoriju 20. veka.

Prva faza razvoja obuhvata period od 1929. do 1944. godine. Započinje pojavom prvog ansambla koji je osnovan za potrebe programa, Radio kvarteta, a završava oslobođenjem Beograda u Drugom svetskom ratu. Ovu fazu karakteriše osnivanje mnogih ansambala, postavljanje programskih smernica njihovog rada i prvi medijski javni nastupi. Kroz ovaj period se mogu pratiti i faze razvoja samog Radija. On se definiše kao jedinstven, jer ga karakteriše konstituisanje ansambala bilo u uslovima samostalne nacionalne države ili okupirane Srbije.

Druga faza obuhvata period od 1944. do 1990, odnosno od završetka Drugog svetskog rata, pa do 1990. godine, kada dolazi do raspada SFR Jugoslavije. Tokom ovog perioda je moguće pratiti nagli razvoj svakog umetničkog ansambla, njihovu svakodnevnu prisutnost u javnom i medijskom životu, te kroz njihov angažman definisati i sam odnos društva prema kulturi i umetnosti.

Treća faza obuhvata poslednju deceniju 20. i prvu 21. veka, vreme od 1990. do 2014. godine.⁴⁰³ U okviru nje se jasno uočava kulturološka kriza u koju je zapalo srpsko društvo, izazvana političkom i socijalnom situacijom, koja je i okarakterisala ovo vreme. Istovremeno, prva decenija novog veka je aktivnosti ansambala usmerila u pravcu radikalnije

⁴⁰² Ovde se misli na kontinuirano vreme emitovanja programa Radio Beograda (prim. A.P).

⁴⁰³ Iako se u političkom kontekstu očekivalo da će završetak treće faze predstavljati 2000. godina, koju su okarakterisale značajne političke promene, ona ipak nije imala reperkusije na umetnički rad ansambala. To je bio razlog što treću fazu definišemo u okvirima od 1990- 2014. godine (prim A.P).

komercijalizacije njihovog delovanja, koja nije dala očekivane rezultate. I sama kultura je na programima javnog servisa značajno bila degradirana, ukidanjem različitih emisija ovog sadržaja, čime je sužen prostor i za veću medijsku prisutnost ansambala na programima Radija i Televizije.

5.1. OSNIVANJE UMETNIČKIH ANSAMBALA RADIO BEOGRADA U PERIODU OD 1929. DO 1944. GODINE

Od početka emitovanja programa Radio Beograda, muzika je bila neizostavni deo programske koncepcije. Imala je značajnu ulogu ne samo u postizanju raznovrsnosti programskog sadržaja, već i u afirmisanju muzičke umetnosti, u prezentaciji novih tendencija u različitim žanrovima koji su dolazili iz inostranstva, kao i u uspostavljanju odnosa slušalaca prema nacionalnoj kulturi. Kroz istoriju ovog medija, sve do danas, ona je bila slika različitih društvenih i političkih događaja, a imala je značajnu ulogu u afirmacija radija kao medija u svakodnevnom životu.

Simbolično, početak rada Radio Beograda objavile su fanfare,⁴⁰⁴ a zvuk njihovih tonova istovremeno je otvorio vrata muzici na programu, praveći specifični prostor u kome će ona dobiti značajnu ulogu u oblikovanju muzičke i nacionalne kulture slušalaca. Radio Beograd je od samog početka imao muzički program koji je bio prilagođen afinitetima različitih ukusa i društvenih slojeva radio slušalaca. Pokrenut je programskim iskustvima koja su imale postojeće radio stanice u Evropi, stečenim i eksperimentalnim emitovanjem programa iz Radio-telegrafskog centra u Rakovici, kao i u drugim jugoslovenskim stanicama. Shodno potrebama, modeliran je muzičkom nacionalnom kulturom i baštinom tadašnje Jugoslavije. U tom kontekstu dominirala je raznovrsnost muzičkih sadržaja čija se paleta širila u rasponu od umetničke i tzv. lake, do muzike za igru i narodne muzike.

Najveći deo muzičkog programa emitovan je uživo. Za ove potrebe angažovani su umetnici i ansambli koji su interpretirali različite muzičke žanrove. To je podrazumevalo i čestu promenu izvođača koji su svirali direktno u program, što je za posledicu imalo činjenicu da kvalitetni umetnici nisu uvek bili dostupni za nastupe u programu beogradskog radija, zbog umetničkog angažovanja na drugim mestima. Zbog toga se često dešavalo da interpretirana muzika na programu ne bude na adekvatnom nivou, te se veoma brzo pojavila potreba da se formiraju stalni ansambli u okviru Radio Beograda, koje bi činili muzički umetnici koji su bili profesionalno sposobni da sviraju uživo u programu i koji su i muzički profesionalci. Očekivano je da oni žanrovskom različitosti repertoara omoguće programsku raznovrsnost, a

⁴⁰⁴ Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, op. cit, 103.

istovremeno da predstave kulturne vrednosti nastale u prošlosti i sadašnjosti, kod nas i u svetu. U prilog pomenutom govori i činjenica da je i prilikom probnog emitovanja programa Radio Beograda, 18. marta 1929. godine, tada formirani Radio-kvartet⁴⁰⁵ izveo dela Petra Ilića Čajkovskog, Đakoma Pučinja (Giacomo Puccini), Riharda Štrausa (Richard Strauss), Sergeja Rahmanjinova i Lea Fala (Leo Fall). Ako bismo danas, posle skoro jednog veka, tražili zamerke, te ramišljali na temu koji su bili razlozi da program prve domaće radio stanice ne započne zvukom muzike domaćih autora, a u kontekstu teme ovoga rada, onda opravdanje pronalazimo u podatku iz istorije da je emitovanje programa zapravo počelo pre vremena, kao nužnost koju su nametnule katastrofalne poplave o kojima je trebalo informisati javnost. Međutim, na dan zvaničnog svečanog otvaranja, 24. marta 1929. godine, posle fanfara koje je komponovao i dirigovao Lovro Matačić, tadašnji dirigent Beogradske filharmonije, i prvi šef muzičkog programa Radio Beograda, i intoniranja himne *Bože pravde* u izvođenju hora „Obilić“, te prigodnih govora i crkvene ceremonije osvećenja, izveden je program sastavljen isključivo od dela domaćih stvaralaca: svita iz *Jugoslovenskog baleta* Stevana Hristića, odlomci iz opere *Zulumčar* Petra Krstića i svita iz baleta *Licitarsko srce* Krešimira Baranovića.⁴⁰⁶ Time je, na simboličan način, najavljena i koncepcija muzičkog programa novog Radija, čija je uloga, pored informativne, bila vezana za afirmaciju nacionalne kulture,⁴⁰⁷ te prezentaciji vrhunskih ostvarenja različitih žanrova, sa jasnom jugoslovenskom orijentacijom i u smislu izbora autora i u smislu izvođača.

5.1.1. Kamerna i simfonijska muzika

Radio kvartet je bio prvi kamerni ansambl koji je, 1929. godine, formiran u okviru Radio Beograda kao autentično izvođačko telo. Na njegovom repertoaru nalazila su se dela salonskog muzičkog reperotara,⁴⁰⁸ aranžmani popularnih operskih arija, romanse, transkribovani koncertni komadi, odnosno muzika koja je svojom žanrovskom raznolikošću upotpunjavala program. Ovaj ansambl je, istovremeno, bio i baza za afirmisanje kamernе muzike kao i simfonijskih ostvarenja, koja su bila prearanžirana za ovakav sastav. Zahvaljujući Radio kvartetu slušaoci su imali prilike da čuju odabrane stavove iz simfonija Antona Bruknera (Anton Bruckner), Franca Šuberta (Franz Schubert) i Petra Ilića

⁴⁰⁵ O ovom ansamblu nema podataka. Prema informacijama do kojih je došla Darinka Simić Mitrović osnovala su ga braća Kučera (imena nepoznata), a od instrumenata u njemu su bili zastupljeni violina, violončelo, kontrabas i klavir. Uporedi sa: Darinka Simić Mitrović, op. cit, 15.

⁴⁰⁶ Ibid, 15.

⁴⁰⁷ Obzirom da govorimo o vremenu Jugoslavije, pod „nacionalna kultura“ podrazumevamo kulturu i baštinu naroda i narodnosti koji su u njoj živeli (prim. A.P).

⁴⁰⁸ Pod terminom „salonska muzika“ podrazumevaju se popularna dela umetničke muzike, koja su često bila prearanžirana za ansambl koji ih je svirao (prim. A.P).

Čajkovskog, dela Riharda Vagnera (Richard Wagner), Kloda Debisija (Claude Debussy), kompozitora rokokoja, kao i operске arije. To je bilo vreme u kome je već postojao veliki krug slušalaca operске muzike. Njima su, takođe, bili namenjeni i direktni prenosi iz Narodnog pozorišta u Beogradu.⁴⁰⁹

Repertoar koji je ovaj sastav interpretirao obuhvatao je dela nacionalnih stvaralaca i popularne kompozicije evropskih autora. Sa njim su nastupali eminentni domaći solisti koji su imali zavidnu umetničku reputaciju. Njihovi uživo nastupi u programu za slušaoce su bili veoma atraktivni, čak privlačniji od reprodukcija sa gramofonskih ploča,⁴¹⁰ jer su to bili umetnici koje su mogli da prate i na koncertnim podijumima, a o njima je pisano i u dnevnoj štampi. Ta vizuelna identifikacija umetnika, prepoznatljivost, značajno je pomogla i popularizaciji samog Radija, prema kome su slušaoci ponekad imali i introvertan odnos, obzirom da je za percepciju programa angažovano samo čulo sluha. U tom smislu su nastupi poznatih izvođača predstavljali značajan input za modeliranje svesti slušaoca radija, jer su im omogućavali vizuelnu konkretizaciju sadržaja koje su slušali.

Povremeno, u studiju Radio Beograda nastupao je i orkestar Beogradske opere, a popularnost emisija u kojima je nastupao potvrda je uverenje da je bilo neophodno da se osnuje i simfonijski orkestar. Radio kvartet, kao jedini postojeći ansambl, nije bio u mogućnosti da u potpunosti zadovolji kvantitet potreba za muzikom na programu, te se pored angažovanja gostujućih umetnika i kamernih orkestara, javila potreba da se formira još jedan ansambl, drugačijeg instrumentarijuma, koji bi svojim „zvukom“ i repertoarom obogatio muzički program. Iste godine oformljen je Radio duvački septet,⁴¹¹ koga su činili članovi već postojećih beogradskih orkestara. Nova zvučna boja sastava, koga su činili drveni duvački instrumenti, predstavljala je značajnu novinu muzičkog programa, obzirom da je donela i novi repertoar koji je obuhvatao dela različitih žanrova. Međutim, veoma brzo po osnivanju Duvačkog septeta, započeli su i zajednički nastupi oba radijska ansambla, što je predstavljalo

⁴⁰⁹ Prvi je ostvaren već 19. aprila 1929. godine, kada su slušaoci mogli da čuju četvrtu i petu sliku iz opere *Knez Igor* Aleksandra Borodina. Koliki su programski značaj oni imali najbolje govori i podatak da ih je od prvog pa do poslednjeg prenosa pred Drugi svetski rat (marta 1941) Radio Beograd ostvario oko 400, od kojih su više od deset bili prenosi opera iz Zagreba i Ljubljane! Pored operskih, slušaoci su imali prilike da u direktnom prenosu prate i koncerte simfonijske muzike, kako iz Beograda, tako i iz drugih jugoslovenskih gradova, što je doprinelo obogaćivanju programa delima jugoslovenskih kompozitora. Od posebnog značaja bili su direktni prenosi iz mnogih evropskih gradova, Beča, Praga, Milana, Salzburga, Bajroita i drugih, jer je to bila prilika da se čuju interpretacije najčuvenijih umetnika svetske operске scene tog vremena, kao i raznovrstan i zanimljiv operски program, koji je obuhvatao široki istorijski i stilski dijapazon, od barokne opere do savremenih ostvarenja ovog žanra. Darinka Simić Mitrović, op. cit, 17.

⁴¹⁰ Ove emisije zvale su se *Koncert operске muzike*, *Operски koncert* ili *Operско večе*, a prvi koncert takvog tipa održan je 2. juna 1929. godine, sa programom koji je obuhvatio dela Riharda Vagnera. Nastupili su hor i orkestar Beogradske opere sa dirigentom Lovrom Matačićem. Uporediti sa: Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, op. cit, 105.

⁴¹¹ Misli se na 1929. godinu. Prema: Živomir Simović, op. cit, 105.

preteču kasnije osnovanog Simfonijskog orkestra. Prvi dirigent ovog kamernog sastava od jedanaest članova bio je Fjodor Selinski,⁴¹² koji je sa njim radio dve decenije, oblikovao repertoar prema potrebama programa, edukovao muzičare, pripremao ga za koncerte na kojima su dirigovali drugi umetnici, a prema potrebi svirao violu. Godine 1934. ovaj ansambl imao je osamnaest stalnih izvođača, a sa njim su, pored Selinskog, radili i Stevan Hristić, Stanislav Binički, Jovan Srbulj, Predrag Milošević, Ivan Brezovšek i drugi,⁴¹³ odnosno najznačajniji srpski dirigenti toga doba, koji su dirigovali i Beogradskom filharmonijom i orkestrom Beogradske opere. Pomenuto govori o umetničkom kvalitetu ovog orkestra, o brzom profesionalnom napredovanju, bez obzira na gotovo isključivu vezanost za program Radio Beograda. Veoma brzo je postao ozbiljna konkurencija drugim ansamblima, što se najbolje moglo primetiti poređenjem prilikom njihovog povremenog gostovanja u programu. Uz dirigente koji su sa njim radili, program je oblikovao repertoar koji ga je, takođe, izdvojio od ostalih. Pored transkripcija dela evropske literature umetničke muzike, obuhvatao je i operna dela, koja su bila veoma popularna kod slušalaca, aranžmane filmske muzike, muzike za igru, što govori o višeznačnoj programskoj ulozi ovog ansambla, koji je posle formiranja Velikog radio orkestra, dobio naziv Mali radio orkestar, i nastavio sviranje muzike popularnih žanrova.

Istovremeno, uloga ovog ansambla bila je afirmacija jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva, koje je obuhvatalo malobrojnu orkestarsku literaturu i transkripcije dela horske muzike. Obzirom da je već u to vreme jedan broj kompozitora u svojim delima napravio otklon od nacionalne tradicije kao inspiracije, pojavila se značajnija potreba za javnom prezentacijom folklor, kao jednog od osnovnih nosilaca nacionalne kulture. Ova intencija inicirala je otvaranje konkursa za originalno muzičko delo savremenog autora inspirisano folklornom tradicijom, a prve, 1935. godine, pobedila su dela Ladislava Grinskog, Ljubomira Bošnjakovića, Petra Stojanovića, Božidara Joksimovića i E. Grizolda.⁴¹⁴

Sa razvojem Radio Beograda, u težnji da se uhvati korak sa evropskim muzičkim tokovima toga doba definisala se ideja o formiranju Velikog radio orkestra,⁴¹⁵ koji je osnovan

⁴¹² Fjodor Selinski je poznat pod nadimkom „Deduška“ koji su mu nadenuli muzičari zbog njegove „neobične dobrote, plemenitosti, skromnosti i poštenja“. Darinka Simić Mitrović, op. cit, 21.

⁴¹³ Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, op. cit, 106.

⁴¹⁴ Imena navedena prema: Darinka Simić Mitrović, op. cit, 26.

⁴¹⁵ Do osnivanja Velikog radio orkestra, Beogradska filharmonija je bila ansambl koji je upotpunjavao repertoar simfonijske muzike na programu radija. Prvi simfonijski koncert održan je 7. aprila 1929. godine pod umetničkim vođstvom Stevana Hristića, a na programu su bila dela Volfganga Amadeusa Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart). Već posle nekoliko meseci Radio Beograd se uključuje i u međunarodnu saradnju muzičkih programa, ostvarujući više prenosa događaja sezone iz evropskih metropola muzike. Saradnja te vrste je toliko ojačala da je na godišnjicu osnivanja Radio Beograd dao prvi međunarodni koncert, koji su prenosili Austrija, Mađarska, Nemačka, Poljska i Čehoslovačka. Paralelno razvija se i saradnja jugoslovenskih radio stanica, a

1937. godine. Za prvog dirigenta izabran je kompozitor i dirigent Mihailo Vukdragović, koji je već prve godine, preko programa Radio Beograda, realizovao dvadsetčetiri simfonijskih koncerata, sto dvadeset dve emisije popularne operске muzike i dvadeset operских emisija. Na prvim koncertima na programu su se našla značajna dela simfonijske i koncertantne literature epohe klasicizma i romantizma, što svedoči o umetničkom potencijalu ovog ansambla, koji su činili najbolji instrumentalni umetnici koji su u to vreme delovali u Beogradu. U poređenju sa evropskim ansamblima toga doba, ali i današnjice, repertoar koji je obuhvatao značajna simfonijska dela,⁴¹⁶ govori da je reč o izvođačkom telu koje je interpretiralo neke od najsloženijih partitura evropskih kompozitora različitih perioda. Pomenuto implicira da je to bio orkestar visokog profesionalnog kvaliteta u čijoj su interpretaciji, u okviru programa Radio Beograda, slušaoci imali prilike da čuju većinu dela koja čine standarde repertoara ansambala ovakvog tipa. Pomenuto ukazuje i da su dirigenti koji su sa njima radili, kao i urednici u Muzičkom odeljenju koji su modelirali muzički program Radija, dobro poznavali evropsku koncertnu praksu, i da su na osnovu tih iskustava značajno doprineli programskoj raznovrsnosti kada je ovaj žanr muzike u pitanju. Iskustvo popularnih koncerata koji, takođe, predstavljaju deo evropske tradicije, doprinelo je da se na repertoaru orkestra nađu i fragmenti iz različitih opera i opereta.

U skladu sa definisanom jugoslovenskom orijentacijom programa, Veliki radio orkestar je interpretirao i najznačajnija dela jugoslovenskih autora,⁴¹⁷ koji su izvođenje većine svojih kompozicija prvi put čuli upravo preko programa Radio Beograda. Na taj način se Radio pozicionirao ne samo kao medij koji je vršio edukaciju slušalaca, već i kao promoter domaće stvaralačke prakse, koja je u domenu simfonijske muzike, u ovom periodu, tek bila u povoju. Mogućnost javnog prenošanja i javnog izvođenja orkestarskih dela u to vreme savremenih autora predstavljalo je kuriozitet, ne samo kada su u pitanju orkestri koji su tada

narastanjem programskih potencijala svakog radija ponaosob omogućena je i bogata muzička razmena koncerata. Prema izvorima, slušaoci Radio Beograda auditivno su bili prisutni u skoro svim najvažnijim događajima zagrebačkog i ljubljanskog muzičkog života. Uporediti sa: Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković op. cit, 105.

⁴¹⁶ Između ostalih dela, na repertoaru su bili *Simfonija br. 4* i *Drugi i Treći klavirski koncert u c-mollu* i uvertira *Egmont* Ludviga van Betovena (Ludwig van Beethoven), *Italijanska simfonija* Feliksa Mendelsoona (Felix Mendelssohn), *Faust uvertira* Riharda Vagnera, *Prva simfonija* Roberta Šumana (Robert Schumann), *Simfonija „Časovnik“* Jozefa Hajdna (Joseph Haydn), *Simfonija br. 40 u g-mollu* Wolfganga Amadeusa Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart), *Tragična simfonija* Franca Šuberta, *Koncert za violinu i orkestar D-dur op. 35*, *Simfonija br. 6 u h-mollu op. 74* Petra Ilića Čajkovskog, *Simfonijske varijacije* Sezara Franka (Cesar Franck), *Koncert za violončelo i orkestar* Eduarda Laloa (Edouard Lalo) i druga. Prema: Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

⁴¹⁷ Na repertoaru ovog ansambla su bile kompozicije Stevana Hristića, Petra Konjovića, Jakova Gotovca, Mihovila Logara, Frana Lotke, Slavka Osterca, i tada mladih kompozitora, Stanojla Rajčića, Dragutina Čolića, Vojislava Vučkovića, Milenka Živkovića, Milana Ristića i drugih. Prema: Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

delovali, već i u odnosu na današnje vreme, u kome se savremeno simfonijsko stvaralaštvo tek povremeno može čuti na koncertnom programu Simfonijskog orkestra. Iako su ovakav diskurs našeg doba preusmerile neke druge intencije,⁴¹⁸ pokrenuta inicijativa još tridesetih godina 20. veka značajno je oblikovala svest slušalaca Radija o značaju percepcije nacionalne kulture, van okvira političkih okolnosti, a kao segment opšte kulture svakog čoveka.

Pored simfonijske muzike, muzički program je uz Veliki radio orkestar delovao i na afirmaciji istaknutih domaćih solista i kompozitora. Ovu koncepciju zadržali su i u direktnim prenosima koje su preuzimale inostrane radio stanice. Godine 1938. slušaoci u pedesetsedam država sveta prenosili su emisiju „Jugoslovenski evropski koncert“ u okviru koje je Veliki radio orkestar sa dirigentom Mihailom Vukdragovićem svirao simfonijski stav *Orači* Jakova Gotovca, simfonijski triptih iz *Koštane* Petra Konjovića, dve pesme – *Zanosni čas* i *Pesma vetra s mora* Miloja Milojevića, kao i pesmu *Međaš* Krešimira Baranovića.⁴¹⁹ U ovom prenosu učestvovali su i Narodni i Tamburaški radio orkestar, koji su izvodili svite narodnih melodija. Iste godine Orkestar je slušao i auditorijum stojedne američke radio stanice koje su bile deo „Columbia Broadcastig System“-a. U emisiji pod nazivom „Izvanredna emisija za Sjedinjene američke države“ ansambl je, uz dirigenta Vukdragovića, izveo državnu himnu, zatim *Pesmu vetra sa mora* Miloja Milojevića i tri igre iz baleta *Ohridska legenda* Stevana Hristića. Takođe, orkestar se predstavio i slušaocima u Engleskoj, koji su imali prilike da slušaju „Veliku čočekku igru“ iz *Koštane* Petra Konjovića.⁴²⁰ Na osnovu pomenutih dela može se zaključiti da javna prezentacija nacionalne kulture nije bila samo model muzičkog programa koji je bio namenjen domaćih slušaocima. On je prepoznat kao koncept kojim se na najbolji način mogla predstaviti jugoslovenska kultura toga doba, što bi se kao princip moglo primeniti i danas.⁴²¹

Na osnovu pomenutog vidi se da je programska politika Velikog radio orkestra tokom ovog perioda bila usmerena ka plasiranju domaće stvaralačke prake i izvođača. To je bilo značajno iz razloga što je Radio, pored koncertne dvorane, bio jedini javni promoter

⁴¹⁸ Ovde se misli na komercijalizaciju programa u smislu osmišljavanja repertoara koji će biti dopadljiv publici. U tom smislu dela domaćih autora nemaju popularnost kakvu imaju kompozicije evropskih stvaralaca prethodnih epoha. O ovim pitanjima biće reči kasnije u radu (prim. A.P).

⁴¹⁹ Solista je bio Milan Pihler, a dela su navedena prema spisku programa u: Darinka Simić Mitrović, *Da capo all' infinito...*, Radio Beograd, Beograd, 1988, 277.

⁴²⁰ Solistkinja je bila Zlata Đundenac. Darinka Simić Mitrović, op. cit, 263.

⁴²¹ Uvid u savremenu domaću izvođačku praksu, međutim, pokazuje da se na repertoaru umetnika veoma retko nalaze dela domaćih stvaralaca, i da se ona najčešće i ne izvode ukoliko je u pitanju neko gostovanje u inostranstvu. Pretpostavka je da su razlozi za to potreba umetnika ili ansambla da se publici njihov nastup dopadne, čemu osim interpretacije značajno doprinosi i izbor repertoara. Iako se ni u profesionalnom, a ni u popularističkom smislu pomenuto ne može uzeti kao relevantno, jer postoji veliki broj dela domaćih kompozitora koja su slušalački veoma prijemčiva, pre bi se moglo govoriti o nepostojanju odgovornosti i svesti umetnika za afirmacijom nacionalne kulture (prim. A.P).

umetničke muzike, koja je putem ovog medija bila predstavljena širem auditorijumu. Repertoar istovremeno pokazuje izrazito jugoslovenski karakter, kroz koji su afirmisana dela najznačajnijih kompozitora svih krajeva Kraljevine Jugoslavije. Beograd, kao najznačajniji kulturni centar toga doba, bio je grad kome su inklinirali stvaraoci iz drugih sredina, od kojih su mnogi ostavili značajan trag ne samo kroz kompozitorsku, već i kroz dirigentsku delatnost. Na taj način je bila omogućena i specifična razmena umetničkih ideja, kao i primetna različitost dirigentskih senzibiliteta, što je značajno uticalo na formiranje kulturne slike kada je muzika u pitanju. Nastupi domaćih solista koji su takođe dolazili iz svih sredina tadašnje zemlje predstavljalo je sliku različitih interpretativnih škola, od domaćih pa do evropskih u kojima su neki od izvođača dobili svoje visoko umetničko zvanje. Takođe je primetno da su u afirmaciji dela domaćih stvaralaca učestvovali samo umetnici sa ovih prostora, što se kao praksa zadržalo sve do danas. Razlozi za to nisu bili kompoziciono-tehnički nedostaci dela, već činjenica da ansambli i solisti iz inostranstva nisu imali profesionalni interes da se bave repertoarom koji nije funkcionalan na različitim koncertnim podijumima. Činjenica da je umetnička muzika u svakom vremenu tretirana kao elitistička umetnost i da se pitanje animacije publike za koncerte ovakvog tipa uvek problematizovalo, dovela je do prakse u okviru koje su nacionalnu kulturu afirmisali domaći umetnici. Pomenuto nije bilo aktuelno samo kod nas, već se javila kao model svetske izvođačke prakse.

5.1.2. Horska muzika

Horska muzika je na programu Radio Beograda prisutna od samog početka emitovanja programa, a prvi koncert horske muzike održan je 19. juna 1929. godine, kada je nastupio jedan od najeminentnijih domaćih horskih ansambala- „Stanković“. Tokom godina, u cilju afirmisanja horske tradicije, nastupali su i horovi „Obilić“, „Prvo beogradsko pevačko društvo“, „Hor novosadskog ženskog pevačkog društva“, „Abrašević“ i „Pančevačko pevačko društvo“.⁴²² Njihova uloga je, pored predstavljanja horske literature i obogaćivanja muzičkog programa vokalnom tradicijom, bila i edukativna u smislu animacije mladih ljudi da i sami počnu da se interesuju za horsko pevanje. Horski amaterizam, koji je još krajem 19. veka odigrao značajnu ulogu u afirmaciji umetničke muzike kod nas, i u periodu između dva svetska rata imao je značajnu ulogu. Neki od pomenutih ansambala imali su i međunarodnu karijeru, što je budućim članovima davalo dodatni podstrek da se angažuju u okviru nekog hora. Međutim, činjenica da su svi oni bili amaterski ansambli i da su imali sopstvenu

⁴²² Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, op. cit, 108.

dinamiku pripreme programa, te da se na njihovu repertoarsku politiku nije moglo uticati, inicirala je potrebu, a na osnovu popularnosti ovakvog tipa radijskih koncerata, da se osnuje i radijski horski ansambl. Godine 1937. objavljena je audicija čiji je zadatak bio formiranje mešovitog profesionalnog ansambla, koji je sa radom započeo 1939. godine sa umetničkim šefom i dirigentom Milanom Bajšanskim. Radiohor je u prvoj postavci imao osamnaest članova. Prvo njegovo pojavljivanje uživo u programu bilo je 10. novembra 1939. godine, kada je sa Velikim radio orkestrom i Dramskom radio grupom učestvovao u izvođenju komada sa pevanjem *Dido*, za koji je muziku komponovao Davorin Jenko, a prvi samostalni koncert održan je 27. oktobra 1939. godine. Danas, međutim, nema podataka o delima koja je ovaj hor interpretirao.⁴²³ Može se samo pretpostaviti da su se na njihovom repertoaru našle kompozicije domaćih autora horske muzike, obzirom na činjenicu da se na njima pretežno i bazirala horska izvođačka praksa u Beogradu toga doba. Takođe, buduća repertoarska *a cappella* politika ovog ansambla uglavnom je bila zasnovana na delima jugoslovenskih stvaralaca, koja su dva puta nedeljno izvodili uživo u studiju stanice.⁴²⁴ Bila su zapažena i prva izvođenja domaćih horskih ostvarenja i njihova javna promocija ne samo kroz muzički program, već i na koncertnim podijumima. Ove emisije popularisale su autore, a doprinosile su i proširenju repertoara pevačkih društava, koji su kroz program Radio Beograda bili u mogućnosti da se informišu o novim ostvarenjima horske muzike. Na taj način se i uloga Radio hora multiplicirala. Ansambl ne samo da je svojim učešćem doprineo raznovrsnosti muzičkog programa, već se uz Veliki radio orkestar pozicionirao kao jedan od vodećih promotera nacionalne kulture. Obzirom na jugoslovensku orijentaciju programa pomenuto je podrazumevalo predstavljanje različitih stvalačkih senzibiliteta kompozitora koji su u to vreme delovali, na osnovu koga je bilo moguće i steći uvid u percepciju tradicije i odnosa prema njoj u kontekstu modeliranja nacionalne kulture.

Od osnivanja Radio hora počinje i njegova saradnja sa Radio orkestrom na izvođenju dela vokalno-instrumentalne muzike. Prvi ovakav koncert, na kome su izvedene kompozicije *Ave verum corpus* i *Santa Marija* Volfganga Amadeusa Mocarta održan je 24. novembra 1939. godine. Vremenom, zajednički repertoar je uključivao ne samo dela evropske muzike, već i savremena ostvarenja svetskih i domaćih stvaralaca.⁴²⁵ Posebno je značajan ciklus

⁴²³ Prema: Darinka Simić Mitrović, op. cit, 306.

⁴²⁴ Na repertoaru su bila dela Stevana Stojanovića Mokranjca, Stanislava Biničkog, Vinka Žganjeca, Vladimira Đorđevića, Milana Bajšanskog, Milenka Živkovića, Miloja Milojevića, Borislava Paščana, Isidora Bajića, Svetomira Nastasijevića i drugih. Prema: Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

⁴²⁵ Na interpretiranje dela savremenih svetskih stvaralaca poseban uticaj imao je dolazak Vojislava Vučkovića na mesto sekretara muzičkog programa Radio Beograda i dirigenta Radio orkestra. Kao diplomirani

emisija pod nazivom „Jugoslovenske emisije“ u čijem terminu su izvedena neka od najznačajnijih savremenih dela toga doba, kao što su, na primer opera, *Ženidba Miloševa* Petra Konjovića i opera *Na uranku* Stanislava Biničkog.⁴²⁶ Izvođenje prvih operских ostvarenja srpske muzike nije značilo samo njihovu javnu prezentaciju, već i podsticaj slušaocima da iskoriste mogućnost da kroz program prate tendencije razvoja srpske muzike i pored je sa evropskom kompozitorskom praksom.

Već u ovom periodu Radio hor se pozicionirao kao jedinstveni profesionalni ansambl koji je negovao jasno definisanu programsku politiku. Njegova repertoarska politika značajno je doprinosila javnom prezentovanju najznačajnijih dela domaće i svetske horske literature. Istovremeno on se nametnuo kao uspešno izvođačko telo i kada je u pitanju bila operaska literatura. Na koncertima, sa Simfonijskim orkestrom, interpretirao je i odabrane fragmente poznatih opera, a sa njima su nastupali i vodeći domaći operски solisti. Takođe, Hor je priređivao i koncerte popularne horske muzike, koji su osim poznatih dela horske literature obuhvatali i popularne narodne melodije u aranžmanu za vokalni ansambl. Ove kompozicije često su izvođene i u programu Radio Beograda, te se od prvih godina njegovog postojanja prepoznavala ideja da se muzika pripremljena i izvedena u okviru programa javno predstavi i na koncertima. Pomenuto svedoči da su izvođenja ovog ansambla bila na veoma visokom nivou, na šta ukazuje i potvrđuje aktuelna muzička kritika toga doba, koja je često isticala profesionalne kvalitete Radio hora. U kritičkim napisima je isticana uzorna stilska interpretacija, pravilna dikcija, fraziranje, dinamičko i agogičko nijansiranje, što je ukazivalo na usklađenost dirigenta i ansambla. Kvalitet Radio hora bio je oblikovan i pravilnim odabirom pevača, koji su pored odličnih glasovnih mogućnosti posedovali i muzikalnost. Od tog vremena pa do danas na audicijama se vodilo računa i pravila procena pometih karakteristika koje su bile među najznačajnijima, bilo da se radilo o stalnom ili honorarnom angažovanju.

5.1.3. Zabavna muzika

Pod terminom zabavna muzika, u ovom periodu, podrazumevala se tzv. laka muzika, koja je obuhvatala muziku za igru, džez i šlagere. Pored umetničke muzike, ona je u prvim godinama rada Radio Beograda zauzimala značajni deo ukupno emitovanog programa, i bila karakteristična za emisije zabavnog tipa. Ovaj muzički žanr često su predstavljale kratke

student kompozicije i dirigovanja Praškog konzervatorijuma, institucije koja je bila čuvena po negovanju u to vreme avangardnih ideja u muzici, inicirao je premijerna izvođenja mnogih savremenih dela (prim. A.P).

⁴²⁶ Poslednji koncert iz ovog ciklusa održan je pred Drugi svetski rat, 5. aprila 1941. godine. Prema: Darinka Simić Mitrović, op. cit, 351.

kompozicije dopadljivih melodija i markantnih ritmova, intermeca, različite igre i stilizovani folklor raznih naroda. Takođe, izvođene su i transkripcije popularnih odlomaka iz većih orkestarskih dela, opera, opereta i baleta, velika potpurija, fantazije, svite i drugo.⁴²⁷ U studiju je ovu muziku, u prvo vreme, izvodio Radio kvartet, a po potrebi programa i Radio orkestar u tzv. „Odeon“, sastavu, koji su sačinjavali mali gudački korpus i po jedan ili dva limena duvačka instrumenta, udaraljke i klavir.⁴²⁸ Nedostatak kvantiteta emitovanja pre svega džez muzike dopunjena je angažovanjem drugih ansambala koji su u to vreme u Beogradu počeli samostalno da se formiraju. Oni su po broju i vrsti instrumenata bili koncipirani kao džez orkestri, po uzoru na evropske i svetske ansamble takvog tipa. Međutim, muzika koju su svirali često nije pripadala džezu, već različitim stilovima zabavne muzike. Repertoar je formiran pod uticajima muzičkog ukusa Zapada. Na osnovu toga može se zaključiti da je program Radio Beograda u domenu zabavne muzike bio najaktuelniji kada je u pitanju svetska produkcija, što je na poseban način privlačilo publiku i, iz godine u godinu, omogućavalo sve veću popularnost programa Radija. U vremenu u kome je inostrana produkcija zabavne muzike bila dostupna samo preko gramofonskih ploča, koje nisu bile dostupne svima, Radio Beograd je bio prepoznat kao medij putem čijeg programa je bilo moguće čuti i steći uvid u aktuelnu produkciju koju je imala prilike da sluša i publika svetskih medija.

Angažovanjem eksternih ansambala koji su negovali i izvodili zabavnu muziku Radio Beograd je upotpunio muzičke sadržaje programa, i slušaocima omogućio da i u domenu zabavne muzike budu upoznati sa aktuelnim trendovima. Iako su u programu dominirali šlageri, džez muzika je veoma brzo pronašla svoj prostor zato što su slušaoci već imali prilike da čuju različite obrade koje su bile osmišljene u maniru ovog žanra. Ovakva koncepcija odgovarala je ukusu tadašnjeg auditorijuma, jer je omogućavala da se veoma brzo upozna sa novim produkcijama u okviru ovog žanra. Eksterni ansambli koji su nastupali doprineli su interesovanju slušalaca za džez, a mnogi muzičari iz ovih sastava su kasnije postali članovi prvog Zabavnog orkestra, koji je u okviru Radio Beograda osnovan tek posle Drugog svetskog rata. Bila je to i specifična umetnička škola koja je, u nedostatku adekvatne pedagoške institucionalne prakse, imala primarnu ulogu u edukaciji muzičara koji su imali potencijale za prezentaciju za ovakvu vrstu muzike. Taj problem, koji je prepoznat još tokom

⁴²⁷ Danas ovakav tip muzike nazivamo „klasika u obradi“ (prim A.P).

⁴²⁸ Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, op. cit, 109.

četvrte decenije 20. veka, bio je prisutan sve 2012. godine, kada se u Srbiji pojavila prva visokoškolska institucija koja je edukovala muzičare za džez muziku.⁴²⁹

Uz inostranu muziku vremenom razvija se i žanr domaće zabavne muzike, a nastaju i prve džez kompozicije domaćih autora, komponovane po svetskim uzorima. Domaća stvaralačka praksa još uvek nema svoj prepoznatljivi identitet. Prve kompozicije ovog žanra u okviru kojih se mogu definisati određene prepoznatljivosti nastaje tek posle Drugog svetskog rata, a autentičnost će im dati stvaralačka inspiracija u nacionalnoj kulturi i tradiciji.

5.1.4. Narodna muzika

Pored klasične i zabavne, značajnu komponentu muzičkog programa Radija činila je i narodna muzika. Počeci njene prezentacije vezani su za imena Jovana Stojanovića i Anta Grujića, koji su vodili i prve ansamble koji su interpretirali ovaj žanr muzike. U okviru programa Radio Beograda prezentirali su postojeću muzičku baštinu, koja je bila stilizovana u odnosu na izvođački aparat koji je izvodio. Sa povećanjem broja sati radijskog programa, a time i prostora za muzičke sadržaje, pojavila potreba za kvantitativnim povećavanjem muzičkog dela programa delima ovog žanra, što je podrazumevalo komponovanje numera u duhu narodne tradicije. Zahvaljujući tome, 1935. godine, organizovan je prvi javni konkurs za umetničke obrade narodne muzike, koji se pokazao kao sjajan inicijalni momenat za promociju novih ideja iz žanra narodne muzike.⁴³⁰ Prve godine nagrađeni su kompozitori Ljubomir Bošnjaković, Petar Stojanović i Božidar Joksimović, a među pristiglim radovima našle su se i numere koje su komponovali drugi istaknuti stvaraoci umetničke muzike. Iako je folklor bio prisutan i u njihovim stvaralačkim opusima, stilizovanje folklorne tradicije za narodne ansamble predstavljalo je izazov, a istovremeno pokazivao i kulturnu svest autora ka propagiranju domaće baštine i njenom preoblikovanju u novi zvuk, čime je ona postala dostupnija putem radio programa širem auditorijumu. Naime, narodna muzika koju su u programu izvodili eksterni ansambli, zapravo je bio deo njihovog repertoara koji su izvodili u beogradskim kafanama. On je bio zasnovan na jednostavnim aranžmanima koji su proistekli iz instrumentalne prakse karakteristične za kafanu, koja je podrazumevala veštinu adaptiranja

⁴²⁹ U Muzičkoj školi „Stanković” je 1993. godine osnovan prvi odsek za džez muziku u jugoistočnoj Evropi. Džez odsek je na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu otvoren tek 2012. godine. S obzirom da je jedinstven na Balkanu i u zemljama u okruženju, za upis vlada veliko interesovanje. Nedostatak prostora, međutim, ne omogućava upis većeg broja studenata, te ga ni danas ne možemo smatrati rasadnikom budućih kadrova – članova Big Benda RTS (prim. A.P).

⁴³⁰ Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, op. cit, 110.

na zahteve različitih pevača i sposobnost da se muzika svira „po sluhu”⁴³¹ ukoliko se neka pesma nije nalazila na repertoaru orkestra. Međutim, animiranje profesionalnih kompozitora da se izraze u okviru žanra narodne muzike predstavljalo je značajan pomak u podizanju umetničkog kvaliteta kompozicija narodne muzike, obzirom na njihovo iskustvo u orkestraciji. Ideja tadašnjeg šefa Muzičkog odeljenja Mihaila Vukdargovića da se narodne pesme sačuvaju od „stranih primesa” zapravo je bila svojevrsna borba da se folklona melodija sačuva u svom primarnom obliku,⁴³² sa adekvatnim ukrasima koji su joj pripadali. Podstrek za ovu inicijativu dala je upravo činjenica da su se u prvo vreme, u okviru programa Radio Beograda, mogle čuti numere narodne muzike čije su melodije doživele brojne modifikacije, pod različitim uticajima,⁴³³ pre svega instrumenatalista koji su ih svirali, a zatim i činjenice da su one u praksi prenošene na nove generacije upravo „po sluhu”. Savremena etnomuzikologija je potvrdila da usmena tradicija, koja je u narodu najčešće u praksi, dovodi do brojnih promena koje se ne dešavaju namerno, već su deo zaborava samog originala, koji se iz generacije u generaciju menja.⁴³⁴ U tom smislu inicijativa da se podstakne komponovanje numera narodne muzike, iz koje je, kasnije, proisteklo i notno zapisivanje postojećih pesama i igara, predstavljalo je značajan pomak u domenu očuvanja originalnosti folkorne tradicije. Stilizacija, kao tehnika oblikovanja narodnih melodija u umetničko tkivo, koja je u praksi horske muzike već bila uveliko prisutna i u srpskoj muzici,⁴³⁵ trebalo je da svoj odraz da i po pitanju očuvanja tradicije u zvuku ansambala narodne muzike, a time i nacionalne kulture. Veliki podstrek tome dali su kompozitori, koji su u zanatskom smislu značajno podigli umetnički nivo kompozicija narodne muzike. Na žalost, ova praksa nije uvedena u masovnu upotrebu. U periodu između dva svetska rata pronalazimo je sporadično, jer stvaraoci nisu bili motivisani da se bave ovakvim načinom komponovanja. On je, zapravo, bio zasnovan na aranžiranju folklornih melodija, što kao postupak nije bilo u rangu komponovanja samostalnih autorskih dela. Istovremeno, kompozicije koje su nastajale u okviru konkursa za umetničku obradu narodnih melodija u zvuku su prevazilazile obim i

⁴³¹ Praksa izvođenja numera „po sluhu” podrazumeva da muzičar poseduje sposobnost da melodiju koju ne poznaje može, ukoliko mu je neko otpeva, da interpretira na instrumentu. Iako se na razvoju ove sposobnosti radi i tokom muzičkog školovanja, ona se najbolje razvija u praksi (prim. A.P).

⁴³² Živomir Simović, op. cit, 62.

⁴³³ Modifikacija melodija se najčešće primećuje u sviranju ukrasa, koji su karakteristični za svaki kraj. Međutim, često se u praksi dešava da muzičari unose ukrase sredine iz koje dolaze, što značajno menja karakter i melodiju pesme ili kola. To je naročito primetno kod izvođača koji i sami potiču iz krajeva sa bogatom folklornom tradicijom (prim. A.P).

⁴³⁴ Iz tog razloga etnomuzikolozi se trude da na teren odlaze u zabačene krajeve i da pesme i igre zapisuju od starosedelaca (prim. A.P).

⁴³⁵ Ovde se pre svega misli na horsko stvaralaštvo Kornelija Stankovića i Stevana Stojanovića Mokranjca (prim. A.P).

izvođačke mogućnosti do tada postojećih orkestara koji su nastupali za potrebe programa Radio Beograda. Međutim, orkestri nisu imali interesovanje da delima ovakvog tipa obogate repertoar, jer osim za potrebe muzičkog programa Radio Beograda, nisu imali prilike da ih sviraju na drugim mestima. To je bio podsticaj da se 1935. godine osnuje Narodni orkestar Radio Beograda. Sima Begović, u prvo vreme, i Vlastimir Pavlović Carevac oformili su ansambl koji je postao glavni prezenter narodnog muzičkog stvaralaštva, kako onog koji je dolazio iz seoske, tako i pesama koje su bile deo gradske muzičke tradicije. Sa ovim ansamblom nastupili su mnogi značajni solisti, instrumentalni i vokalni, a mnogi od njih upravo su u programu Radija započeli svoju profesionalnu karijeru.⁴³⁶

Obzirom na činjenicu da narodnu muziku čini bogatstvo različitih tradicija, veoma brzo se pojavila potreba i za osnivanjem Tamburaškog orkestra. Njega je, 1936. godine, osnovao Aleksandar Aranicki, a brojao je sedam članova. Specifični zvuk ovog ansambla obogatio je muziku na Radio Beogradu, numerama koje nije izvodio Narodni orkestar. Prvi članovi ovih ansambala bili su muzičari koji su već aktivno svirali po beogradskim kafanama i lokalima. Njihovo profesionalno iskustvo i izvođačka veština i uvežbanost bili su izuzetno važni kada je u pitanju bilo emitovanje programa uživo. Vreme emitovanja narodne muzike za kojom je program Radija imao potrebu bila je veća u odnosu na ostale žanrove, te je i poznavanje ove literature, kao i mogućnost brzog učenja i izvođenja bio jedan od uslova pri izboru članova orkestara.

Narodni i Tamburaški orkestar razvijali su se u pravcu afirmisanja autentične narodne tradicije, stilizovane na način da se ne izgubi njena originalnost. Vodilo se računa o autentičnosti teksta i melodije, a prenosili su ih umetnici koji su poticali iz sredina iz kojih su bile i muzičke numere. Ovakav koncept doveo je do toga da je zahvaljujući ovim ansamblima Radio Beograda veliki broj pesama i melodija sačuvan od zaborava, a one su postale i stalni deo njihovog repertoara.

Do Drugog svetskog rata ustalila se praksa po kojoj su samo najbolji interpretatori narodne muzike mogli da nastupaju u programima Radija. Brojne emisije u kojima su slušaoci imali prilike da čuju ovaj žanr omogućile su im i veliku popularnost, koja je posebno bila primetna na njihovim javnim nastupima. Vokalni umetnici koji su nastupali sa Narodnim orkestrom negovali su i poseban stil pevanja, zasnovan na poštovanju autentičnih melodijskih fraza i ukrasa, što su bile i karakteristike same interpretacije ovog ansambla, po kojoj je ostao

⁴³⁶ Među njima su Vuka Šeherović, Ksenija Cicvarić, Danica Obrenic, Anđelija Milić, Vukašin Jeftić i drugi. Navedeno prema: Intervju sa Dimitrijem Mikanom Obradovićem, etnomuzikologom, dugogodišnjim muzičkim urednikom Prvog programa Radio Beograda, priređivačem teksta za izdanje *Zapisi u vremenu, Narodni orkestar Vlastimira Pavlovića Carevca (1954-1964)*, set 3 CD-a, PGP RTS, 1997, rađen 2012. godine.

prepoznatljiv sve do današnjih dana. U tom smislu Radio Beograd se već u ovom periodu pozicionirao kao institucija koja je bila od izuzetnog značaja kada je u pitanju očuvanje nacionalne kulture. To se nije odnosilo samo na kvantitet njene prezentacije, već prevashodno na izdvajanje kvaliteta, i modifikovanje tradicije u savremeni umetnički jezik, koji je svoj prostor pronašao ne samo u domenu žanra narodne muzike, već i umetničke, ali i zabavne. Time je postignuto da se nacionalna muzička kultura, u okviru koje je tradicija predstavljala bazu, predstavi slušaocima različitih generacija i socijalnog okruženja kroz žanrove prema kojima su i sami imali afinitete.

5.2. RAZVOJ UMETNIČKIH ANSAMBALA U PERIODU OD 1944. DO 1990. GODINE

Po oslobođenju Beograda,⁴³⁷ Radio Beograd je veoma brzo počeo sa radom. Zvanično, emitovanje programa počelo je 10. novembra 1944. godine, a prvi muzičar kome je bio poveren zadatak da obnovi muzički program bio je pijanista Andreja Preger, koji je od aprila 1945. godine vršio dužnost sekretara Muzičkog odeljenja. On je na mesto šefa ovog odeljenja postavio Mihaila Vukdragovića, koji je, zahvaljujući predratnom iskustvu, brzo uspeo da osposobi i organizuje rad ovog organizacionog segmenta. Znajući da je neophodno da unutrašnja organizacija odeljenja bude u vezi sa tri osnovna žanra muzike, on je Milana Ristića zadužio za program ozbiljne muzike. Milorad Marjanović je bio angažovan za zabavnu i laku muziku, a program narodne muzike bio je poveren Miodragu Vasiljeviću. Vladimir Slatin bio je postavljen na dužnost šefa Zvučnog arhiva.

5.2.1. Simfonijski orkestar

Simfonijski orkestar je bio prvi ansambl čiji rad je obnovljen po oslobođenju Beograda, već krajem oktobra 1944. godine. Ovaj ansambl je delovao pod dirigentskom upravom Oskara Danona, a sastavljen je bio od profesora Muzičke akademije i srednjih škola, studenata i ratnih zarobljenika. Okupljen je za proslavu godišnjice Oktobarske revolucije, i od samog početka je na specifičan način profilisao i deo muzičkih obaveza koje su obeležile posleratni period.

⁴³⁷ Tokom Drugog svetskog rata programska aktivnost ansambala Radio Beograda koji nisu ukunuti (Simfonijski orkestar i Hor) bila je u funkciji promovisanja nemačke kulture i umetnosti. Iako je u okviru muzičkog programa emitovana i muzika domaćih stvaralaca, u ovom periodu se ne može govoriti o značajnijoj afirmaciji nacionalne kulture. To je bilo vreme u kome je ona postala deo političke i kulturne propagande okupatora koja je trebalo da pokaže tolerantnost nove vlasti za afirmisanje nacionalnih osobenosti naroda koji su bili pod njihovom okupacijom. Društveno-istorijski kontekst ovog perioda je bio takav da se ne mogu izvesti relevantni podaci koji su u skladu sa temom ovog rada (prim. A.P).

Sa početkom emitovanja programa Radio Beograda u ovom periodu, Veliki radio orkestar je preuzeo značajan deo obaveza u vezi sa oblikovanjem muzičkog programa. Sa ansamblom je u prvo vreme radio Fjodor Selinski, čija je koncepcija repertoara bila veoma slična koncepciji u predratnom periodu, a obuhvatala je program tzv. salonskog repertora, pretežno zasnovanog na ruskim pesmama i transkripcijama različitih melodija umetničke muzike. Ovakav koncept programa, međutim, nije se dugo zadržao, jer aktuelna komunistička ideologija nije bila otvorena za umetnost koju je oblikovalo predratno građansko društvo, čak i kada je muzika u pitanju. Sa dolaskom Mihaila Vukdragovića, modifikuje se program i akcenat stavlja na obnovu članstva, što je bilo od izuzetne važnosti, jer je omogućavalo da se repertoar oblikuje u skladu sa potrebama programa, a ne kadrovskim mogućnostima ansambla. Do kraja pete decenije ovaj ansambl je bio i jedina okosnica koncertnog života Beograda, i zvanično je, 1957. godine, počeo da deluje pod imenom Simfonijski orkestar Radio Beograda.⁴³⁸

Vreme od 1951. do 1971. godine predstavlja period u kome je orkestar čak dva puta ukinut. Prvi put u periodu od 1951. do 1956. kada je usled težnji aktuelne vlasti da se kulturni život racionalizuje, formiran Simfonijski orkestar FNR Jugoslavije (Beogradska filharmonija) od članova orkestara Opere, Simfonijskog orkestra Doma JNA i Radio Beograda. Uloga ovog ansambla je bila da preuzme celokupne obaveze svih beogradskih orkestara u pogledu koncertne delatnosti u Beogradu i Srbiji, kao i njihove obaveze prema programu Radio Beograda. Obim ovih poslova doveo je do značajnog zapostavljanja programskih obaveza, od kojih su realizovane samo one koje su podrazumevale afirmaciju dela domaćih autora. To je omogućilo da se nastavi predratni kontinuitet emitovanja muzike kompozitora iz cele tadašnje Jugoslavije. Muzika je, i u ovom periodu, prepoznata kao izuzetno funkcionalna u cilju afirmacije ideje jugoslovenstva, i potenciranja tolerantnosti multinacionalnog koncepta u okviru koga je funkcionisala i sama država.

I pored značajnog angažovanja za potrebe programa i aktivne koncertne delatnosti Simfonijski orkestar je, 1968. godine, bio ponovo ukinut. Iako su razlozi za to bili objašnjeni nedostatkom interesovanja slušalaca za umetničku muziku, kao i nerentabilnošću da se finansira veliki izvođači aparat, priroda ove odluke imala drugačiju konotaciju koja je oslikavala i sam odnos tadašnjeg društva prema kulturi, koje je značajnije otpočelo da se okreće žanrovima popularne kulture, kao vidu skretanja pažnje sa aktuelnih političkih

⁴³⁸ Prema: Darinka Simić Mitrović, op. cit, 69.

događaja toga doba.⁴³⁹ Ukoliko se pomenuto sagledava iz ugla teorija kulture jasno je da je ukidanje ansambla složena društvena pojava, koja je bila neodvojiva u odnosu na kulturne procese koji su se odvijali u društvu. Međutim, u domenu modelovanja programa Radio Beograda ovaj proces imao je negativnu konotaciju, jer je direktno uticao na njegovu obrazovno-kulturnu funkciju, koja je podrazumevala plasiranje programa kojima se ostvaruju najširi društveni interesi. Iako već u to vreme možemo govoriti o sve intenzivnijem afirmisanju sadržaja popularne kulture u okviru drugih medija, Radio Beograd je kao državni medij imao obavezu da zadrži koncept kvalitetnog programa, koji je podrazumevao i segmente programa koje su oblikovali sadržaji umetničke muzike. Pomenuto potvrdu pronalazi u činjenici da se ukidanje Simfonijskog orkestra veoma brzo pokazalo kao značajan gubitak za program, jer je njegova koncertna afirmacija i participacija u programu Radija i Televizije bila i svojevrsna reklama za sam medij. Istovremeno, kulturološka uloga ovog ansambla, koja je poseban značaj imala u domenu afirmisanja i arhiviranja domaćeg kompozitorskog stvaralaštva, bila je zaustavljena, što je kao posledicu imalo problematizovanje procesa snimanja i arhiviranja novih ostvarenja domaće kompozitorske prakse. Ukidanje Simfonijskog orkestra predstavljalo je značajni gubitak kada je u pitanju bilo muzičko profilisanje radija u domenu umetničke muzike. Zato je, 1971. godine Orkestar ponovo obnovljen i od tada je kontinuirano radio.

Programska i izvođačka delatnost ovog ansambla je uvek bila u profesionalnom smislu na zavidnom umetničkom nivou. Tome su doprineli brojni domaći dirigenti koji su sa njim radili: Živojin Zdravković, Krešimir Baranović, Dušan Miladinović, Angel Šurev, Dragiša Savić, i drugi. Godine 1971. godine na mesto šefa dirigenta dolazi Mladen Jagušt, a od 1981. godine preuzima ga Vančo Čavdarski. Paralelno sa ovim umetnicima, Simfonijski orkestar je nastupao i sa Radivojem Spasićem, Stankom Šepićem, Jovanom Šajnovićem, Markom Munihom, Fimčom Muratovskim, Vladimirom Kranjčevićem i drugim dirigentima, koji su svojim delovanjem oblikovali zvuk ansambla i značajno obogatili njegov repertoar delima evropske i svetske muzičke literature. Krajem osamdesetih godina pred orkestar staje i Bojan Sudić, čije će delovanje posebno obeležiti naredne decenije.⁴⁴⁰

⁴³⁹ O povezanosti političke situacije i muzike na programima Radio Beograda biće više reči u sledećem poglavlju (prim. A.P).

⁴⁴⁰ Sa orkestrom su nastupili Efrem Kurc (Efrem Kurtz), Žorž Sebastijan (Georges Sebastian), Igor Markevič, Lorin Mazel (Lorin Maazel), Franc Konvični (Franz Konwitschny), Moris Hanford (Maurice Hanford), Moris le Ru (Maurice Le Roux), Žan Pjer Žakija (Jean-Pierre Jacquillat) i drugi. U imponantnom spisku solista, među prvima su upisana imena klarinetiste Frederika Trestona (Frederick Treston) i pijaniste Kendala Tejlora (Kendall Taylor) iz Engleske, violončeliste Žaka Furnijea (Jacques Fournier) i pijanistkinje Žinet Doajen (Ginette Doyen) iz Francuske. Imena navedena prema: Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

Pored domaćih, sa Orkestrom su nastupali i vodeći svetski poznati i proslavljeni dirigenti, a ansambl je nastupao i sa eminentnim inostranim solistima, od kojih su prvi gostovali još krajem četrdesetih godina 20. veka.⁴⁴¹ Početkom šeste decenije praksa gostovanja inostranih umetnika se intenzivirala, te su do 1990. sa Simfonijskim orkestrom koncerte održali neki od najvećih svetskih izvođača, od kojih pojedini više puta. Obzirom da su solisti uglavnom nastupali na vrhuncima svojih karijera govori da se ovaj ansambl u evropskim muzičkim krugovima pozicionirao kao značajno izvođačko telo, sa visokim umetničkim dometima. U prilog tome išle su i odlične kritike koje su dobijali na nastupima u inostranstvu, koje su im omogućile da budu prepoznatljivi po kvalitetu interpretacije.

Sa Simfonijskim orkestrom koncerte su održali gotovo svi najznačajniji jugoslovenski instrumentalni i vokalni solisti. Slušala ih je publika u okviru redovne koncertne sezone, kao i na velikim festivalima u tadašnjoj Jugoslaviji, među kojima se izdvajaju „Dubrovačke letnje igre“, „Ohridsko leto“, „Varaždinske barokne večeri“, „Mokranjčevi dani“ u Negotinu, „Beogradske muzičke svečanost“, „Muzička tribina“ u Opatiji, „Mermer i zvuci“ u Arandjelovcu i drugi, na kojima su bili prisutni od njihovih prvih godina. Kroz delovanje Simfonijskog orkestra na svojevrsan način se može sagedavati i razvoj festivala umetničke muzike u Jugoslaviji, kao i steći utisak o specifičnostima njihovih programskih politika i njihovim modifikacijama u skladu sa razvojnim procesima koji su pored kulturoloških često imale političke konotacije. Prisutnost Orkestra na jugoslovenskim koncertnim scenama ukazuje da se težnja na negovanju ovog koncepta odvijala i u okvirima koncertne delatnosti, koja je uključivala međurepubličku razmenu solista i nastupe na festivalima koji su se održavali u različitim krajevima tadašnje Jugoslavije. Ovaj koncept je, pored afirmisanja umetnika iz različitih republika imao funkciju da u svakoj sredini omogući prezentaciju aktuelnog proseada muzičkog izvođaštva u drugim sredinama, te da ukaže na kvalitativni istovremeni kulturni razvoj cele Jugoslavije. Iako ova slika nije odgovarala stvarnosti, jer su se kao muzički centri veoma brzo izdvojili Beograd, Zagreb i Ljubljana, ona je omogućavala da se publika koja je imala interesovanje za sadržaje umetničke muzike kao značajni deo društva svake sredine, kao i umetnici, globalno informišu o sebi i okolini. Proces u okviru koga je globani kulturni sistem omogućavao da se na osnovu njega formira slika o sopstevnoj kulturi, zapravo je povezivao delove sistema koji su činili jugoslovenski kulturni sistem. To je omogućilo da se slika kulturnog napretka doživljava kao ravnomerni proces u okviru koga su učestvovalе sve celine tadašnje Jugoslavije.

⁴⁴¹ Imena navedena iz programskih knjižica koncerata. Prema: Dokumentaciji Muzike produkcije RTS.

Jedna od važnih uloga Simfonijskog orkestra tokom čitavog analiziranog perioda bila je rad na afirmaciji koncertnih nastupa i snimanje dela domaćih stvaralaca, koja pokazuju jasnu jugoslovensku orijentaciju u smislu izbora kompozitora, pri čemu su ulagani naponi da to budu autori različitih generacija.⁴⁴² Pored značajnog broja dela sačuvanih u Zvučnom arhivu, koja su svoj prostor imala u okviru emisija muzičkog programa Radio Beograda, ona su svoju javnu prezentaciju dobijala samo na srpskim koncertnim podijumima, i bila izopštena čak i sa programa koncerata koji su organizovani kao vid međurepubličke saradnje među orkestrima, koja je bila aktivna tokom osamdesetih godina 20. veka, posebno između radijskih centara Beograda i Zagreba. Moguća pretpostavka da je ovakva praksa imala političku konotaciju mogla bi se samo uslovno prihvatiti. Razloge treba tražiti u nedovoljnoj popularnosti dela savremene muzike, kao i stvaralaštva domaćih (jugoslovenskih) autora. Repertoarska politika je uvek bila usmerena ka delima koja su privlačila pažnju koncertne publike. Pomenuto potvrđuje i činjenica da muzika domaćih autora nije bila na repertoaru inostranih turneja Simfonijskog orkestra.⁴⁴³ Izuzetak čini kompozicija *Tri balkanske igre* Josipa Slavenskog, koju je, pored dela Mocarta i Bramsa (Johannes Brahms), imala prilike da čuje publika u Maroku, 1975. godine, prilikom gostovanja ovog ansambla u El Jažidi, Kazablanki i Rabatu. Ovakva koncepcija programa nije bila uslovljena nedostatkom svesti rukovodećih i umetničkih struktura Muzičke produkcije da su gostovanja istovremeno bila prilika da se predstave i značajna dostignuća domaće muzičke umetnosti. Ona je, najverovnije, bila rezultat tržišnih tendencija organizatora turneja koje je više interesovao profitkoji je obezbeđivao popularni simfonijski repertoar, nego promocija nacionalnog umetničkog stvaralaštva. U tom smislu, gostovanja Simfonijskog orkestra treba tretirati kao umetničku afirmaciju ovog ansambla kroz nastupe na inostranim koncertnim podijumima, ali i stručnu verifikaciju njegovog kvaliteta od strane kritike. Ona mu je, vremenom, omogućila dalje profesionalne angažmane ne samo u simfonijskim, već i u velikim vokalno-instrumentalnim projektima. U kontekstu pomenutog treba primetiti da i gostujući solisti i dirigenti nisu interpretirali dela jugoslovenskih kompozitora. Razlozi za to su višestruki: na

⁴⁴² Među njima su Luka Sorkočević, Ivan Mane Jarnović, Stevan Hristić, Petar Stojanović, Nikola Hercigonja, Josip Slavenski, Stanojlo Rajičić, Mihailo Vukdargović, Josip Kalčić, Ljubica Marić, Aleksandar Obradović, Vitimir Trifunović, Vasilije Mokranjac, Milan Ristić, Enriko Josif, Dušan Radić, Petar Ozgijan, Slobodan Atanacković, Srđan Hofman, Vuk Kulenović, Minta Aleksinački, Rajko Maksimović, Zoran Hristić, kao i stvaraoci tada najmlađe generacije – Ana Mihajlović, Isidora Žebeljan, Nataša Bogojević, Igor Gostuški, Srđan Jaćimović, Ognjen Bogdanović i drugi. Imena navedena prema podacima iz Zvučnog arhiva Radio Beograda.

⁴⁴³ Šezdesetih godina 20. veka Simfonijski orkestar je gostovao u Francuskoj i Italiji, sedamdesetih u Austriji, Švajcarskoj i Maroku, osamdesetih u Španiji, Francuskoj i Sovjetskom Savezu. Darinka Simić Mitrović, op. cit, 353 i dalje.

angažovanje svetskih umetnika često se dugo čekalo zbog prebukiranosti njihovih koncertnih sezona, pa se pristajalo i na program koji su oni sami predlagali. U praksi najčešće nije bilo moguće da se sugerije uključivanje domaćeg dela u program. Zatim, izvođači nisu bili otvoreni za dodatne napore koje bi iziskivala priprema nekog novog dela, koje im nije bilo funkcionalno u okviru drugih programa koje su svirali. Takođe, oni su bili nezainteresovani za muziku malih sredina, a naročito za dela savremenih autora.⁴⁴⁴ Na osnovu pomenutog može se zaključiti da je izvođenje dela domaćih autora bio zadatak isključivo domaćih solista i dirigenata koji su radili sa Simfonijskim orkestrom. Njihova svest o očuvanju nacionalne kulture dovela je do toga da se ovaj ansambl dugo prepoznavao gotovo kao jedini umetnički subjekt koji u Srbiji afirmiše jugoslovensku savremenu muziku. Istovremeno to je bilo umetničko telo koje je javnosti predstavljalo i bilo promoter evropske stvaralačke prakse novog vremena, čime je svojim delovanjem zaokružilo celokupnu muzičku istoriju.⁴⁴⁵

5.2.2. Mešoviti hor

Mešoviti hor je, kao i orkestar, bio obnovljen odmah po oslobođenju, a Milan Bajšanski, koji je i pre rata rukovodio i radio sa ovim ansamblom, preuzeo je na sebe inicijativu da ga ponovo oformi i da poveća broj njegovih članova. Prvu postavu činili su većinom predratni pevači, ali su kvantitativno širenje programa i sve učestaliji i ozbiljniji javni nastupi, implicirali potrebu za njegovim proširenjem, te je audicijom formiran hor od četrdesetak izvođača.

Značajan deo repertoara, početkom istraživanog perioda, činile su partizanske i ruske pesme, koje su izvođene na prigodnim svečanostima, kao i deo programa Radio Beograda. Repertoar je obuhvatao i tzv. masovne pesme, koje su kao poseban muzički žanr obeležile epohu posle Drugog svetskog rata.⁴⁴⁶ Paralelno sa njima, negovana je i horska muzika srpskih

⁴⁴⁴ Ovde se izuzimaju umetnici koji neguju savremenu muziku. Međutim, samostalnih koncerata ove muzike nije bilo u standardnoj sezoni Simfonijskog orkestra, osim ukoliko se nije spremao program za „Tribinu kompozitora“, koja je kao festival, bila usko profilisana. Izuzeci, naravno postoje. Na primer, dirigent Žak Franse Menson (Jacques Francis Menson) izveo je delo *Muzika 1936* Josipa Slavenskog (1987), a Žan Pjer Žakija (Jean-Pierre Jacquillat) kompoziciju *Sinfonia da festa* Slobodana Atanackovića (1974) i *Dan* Vlastimira Trajkovića (1977). Pijanista Džon Kleg bio je solista u *Vizantijskom koncertu* Ljubice Marić (1974)(prim. A.P).

⁴⁴⁵ Zanimljiv je podatak da je Simfonijski orkestar za potrebe Nacionalne televizije Grčke, u Atini, 12. aprila 1989. godine, snimio emisiju u okviru koje je izvedena *Dramatična uvertira* Vasilija Mokranjca, *Koncert za violinu i orkestar* Ivana Jeftića, *Zaveštanja* Zorana Hristića i *Triptihon* Petra Konjovića. Solista je bio Jovan Kolundžija, a dirigovao je Vančo Čavdarski. Međutim, ova dela nisu i javno izvođena. Dokumentacija redakcije Simfonijske muzike produkcije RTS.

⁴⁴⁶ Numere ovakvog tipa, koje su imale specifičnu političku konotaciju, koja je bila usmerena ka afirmaciji obnove zemlje, negovanju zajedništva i sećanju na žrtve narodnooslobodilačke borbe se, tematski modifikovane, pronalaze u izvođačkoj i kompozitorskoj praksi i kasnije. Bile su vezane za praznike kao što su Prvi maj i Dan Republike (29. novembar), Dan Armije (22. decembar) itd. Ove pesme nisu karakteristične samo za komunistički period. Javljaju se i kasnije, najčešće u specifičnim društveno-političkim periodima. Tokom

kompozitora, pre svega Stevana Mokranjca, ali i Stanislava Biničkog, Isidora Bajića, Josifa Marinkovića i drugih. Na repertoaru su se nalazila i dela, u to vreme, savremenih domaćih autora, Ljubice Marić, Josipa Slavenskog, Vojislava Vučkovića, Marka Tajčevića, Stevana Hristića, Milenka Živkovića i Predraga Miloševića, a program je obogaćivan i delima slovenskih kompozitora - Bedžiha Smetane, Jozefa Suka, Aleksandra Grečanjina, Anatolija Ljadova, Aleksandra Glazunova i drugih. Dela pomenutih autora su sve do pedesetih godina 20. veka bila okosnica repertoara Hora, koji je imala prilike da sluša i publika na prvoj inostranoj turneji ovog ansambla novembra 1947. godine u Varšavi, Pragu, Brnu, Bratislavi i Budimpešti.⁴⁴⁷

Angažovanje ansambla u programu Radio Beograda, koji je u to vreme vodio Svetolik Pašćan, bilo je pretežno usmereno na nacionalni repertoar, koji je podrazumevao muziku svih jugoslovenskih naroda, ali i manje poznate obrade ruskih, čeških i bugarskih narodnih pesama. Pored emisije koja je nosila naziv „Koncert radio-hora“, slušaoci su imali prilike da slušaju i prenose koncerata Radio hora, koji su u prvo vreme bili tematski. Na osnovu njihovih naslova, kao što su: „Koncert u čast Crvene Armije“, „Ruska horska muzika“, „Kompozicije slovenskih autora“, „Radio hor peva kompozicije na partizanske motive“, itd, ali i „Slovenska horska muzika“, „Veče slovenskih autora“, itd, unapred se mogao pretpostaviti repertoar koji će biti izveden. Istovremeno oni ukazuju i na programsku raznovrsnost repertoara ansambla, koji je imao ulogu i da upotpuni nedostajuću muziku horske literature u Zvučnom arhivu.

Pomenuto implicira zaključak da je u ovom periodu, izuzev pesama koje su imale društveno-političku konotaciju, nastavljena programska politika po kojoj je Hor bio prepoznatljiv u predratnom periodu, koja je bila utemeljena na negovanju i javnom prezentovanju domaće stvaralačke prakse, pri čemu je sam termin „domaća“ podrazumevao izvođenje horske literature kompozitora koji su poticali iz svih krajeva tadašnje Jugoslavije. Paralelno sa programom *a cappella* muzike, ansambl je sve više radio na pripremi vokalno-instrumentalnih dela. Prvo delo ovog žanra, čije je izvođenje direktno bilo prenošeno u program, bila je kantata *Aleksandar Nevski* Sergeja Prokofjeva,⁴⁴⁸ u čijem izvođenju je učestvovao i Simfonijski orkestar, koji je u to vreme nosio ime Beogradska filharmonija. Odabir ovog dela nimalo nije bio slučajan, obzirom na njegovu tematiku, u kojoj se veliča

NATO agresije na Republiku Srbiju, 1999. godine, na primer, komponovan je značajan broj pesama u kojima je veličana ljubav prema svojoj zemlji (prim. A.P).

⁴⁴⁷ Darinka Simić Mitrović, op. cit, 406.

⁴⁴⁸ To je bilo 29. januara 1946. godine. Živimir Simović, op. cit, 175.

nacionalna pripadnost i borba za oslobođenje zemlje.⁴⁴⁹ Posebnu simboliku nosila je činjenica da je i ruska vojska, koja je, bez obzira na epohu, i tema ove kantate, i sama učestvovala u borbama za oslobođenje Beograda 1944. godine, te je odabrano delo zapravo predstavljalo svojevrsno odavanje počasti svima koji su učestvovali u oslobođenju Jugoslavije.

Od ovog koncerta pa do danas, zajednički nastupi Hora i Orkestra postali su deo njihove stalne profesionalne prakse. Tokom poslednjih šest decenija publici su predstavili kapitalna dela vokalno-instrumentalnog žanra, koja su zbog obimnosti izvođača i tehničke zahtevnosti partiture zahtevala profesionalne ansamble. Mnoga od njih premijerno su izveli u različitim gradovima Jugoslavije, često nastupajući na festivalima umetničke muzike.

Prelomni trenutak u delovanju Hora bio je dolazak Borivoja Simića na mesto umetničkog šefa, 1953. godine. Sa ovim umetnikom započele su i prve profesionalne međunarodne valorizacije kvaliteta ansambla od strane stručne kritike. Od prve turneje po Velsu, a potom i pobeđe na Međunarodnom horskom takmičenju u Langolenu, započeo je period u kome su usledili pozivi na inostrane turneje i nastupe. Tokom šeste decenije 20. veka koncerti su organizovani u Turskoj, Švajcarskoj, Austriji, Bugarskoj, potom šezdesetih godina u Nemačkoj, sedamdesetih u Rumuniji, osamdesetih dva puta u Sovjetskom Savezu, Italiji i Španiji. Na svim gostovanjima pratile su ih pozitivne kritike, koje su ih preporučivale za druge nastupe.

Kroz repertoar koncerata koji su izvođeni prilikom inostranih gostovanja može se videti i modifikovanje programske koncepcije kroz vreme, ali i umetnički status koji je ovaj ansambl imao na inostranoj muzičkoj sceni. Pedesetih i šezdesetih godina atraktivna dela domaćih autora inspirisana folklornom tradicijom činila su glavninu programa koji je oduševljavao evropsku publiku i kritku. Borivoje Simić je osmišljenim delovanjem postavio temelj ugledu ovog ansambla koji je, vremenom, postajao sve prepoznatljiviji ne samo u tadašnjoj Jugoslaviji, već i u evropskim zemljama. Tokom šezdesetih godina reputacija Hora nije više bila vezana samo za *a cappella* programe, već i za izvođenja vokalno-

⁴⁴⁹ „Istorijski događaji vezani za ličnost Aleksandra Jaroslaviča Nevskog (1220-1963) inspirisali su brojne ruske umetnike tokom punih sedam vekova, što je i razumljivo ako se ima u vidu značaj njegovih junačkih podviga za dalji tok ruske istorije. Naime, u izuzetno teškom periodu obeleženom mongolskom okupacijom i raspadom ruskih gradova i država, Nevski je uspeo da okupi snage i odbrani zemlju od napada švedskih trupa sa severa i nadiranja viteških četa Teutonskog reda sa zapada, u bici na Čudskom jezeru, kao i da zaustavi pohod mongolskih plemena sa jugoistoka.

Ovi događaji služili su kao nadahnuće ruskim umetnicima u onim trenucima kada je svest o nacionalnoj pripadnosti bitno uticala na izbor tematike ili umetnički izraz. Među najvrednijim ostvarenjima inspirisanim ovom istorijskom ličnošću svakako je film *Aleksandar Nevski* čuvenog reditelja Sergeja Ejzenštajna, za koji je muziku komponovao Sergej Prokofjev“. Slobodan Atanacković, *Mare marginum*, rukopis, (knjiga sakupljenih tekstova pisanih za koncertne programe u okviru festivala „Beogradske muzike svečanosti“ u periodu od 1980. do 1990), 2014, 314.

instrumnetalnih dela.⁴⁵⁰ Kao jedinom profesionalnom horskom ansamblu u Srbiji nije dovođen u pitanje njegov opstanak, jer je predstavljao uzor mnogim amaterskim horskim ansamblima koji su se posle Drugog svetskog rata formirali pri kulturno-umetničkim društvima. Istovremeno, intenzivna koncertna aktivnost koja je podrazumevala kako samostalne nastupe, tako i saradnju sa orkestrom, doprinela je da ovaj ansambl postane prepoznatljivi interpretator horske literature u Jugoslaviji.

Sedamdesete godine, kao i za Orkestar, predstavljaju godine profesionalnog uzleta, zgnusnute koncertne delatnosti, značajnog povećanja broja snimljene muzike za Zvučni arhiv. Ansambl je tokom ove pa sve do kraja devete decenije, postao stalni učesnik svih značajnih muzičkih festivala u zemlji: „Beogradskih muzičkih svečanosti”, „Mokranjčevih dana” u Negotinu, „Dubrovačkih letnjih igara”, „Sarajevskih večeri muzike“, „Ohridskog leta”, „Horskih svečanosti” u Nišu, „Muzičkoj tribini” u Opatiji, „Mermer i zvuci” u Arandelovcu i drugih. U ovom periodu njegov repertoar obuhvatao je prva izvođenja značajnih vokalno-instrumentalnih dela domaćih autora,⁴⁵¹ od kojih su mnoga bila inspirisana upravo narodno-oslobodilačkom borbom (NOB),⁴⁵² koja je sve do polovine osamdesetih godina kao tema aktivno bila prisutna u stvalaštvu mnogih jugoslovenskih umetnika.⁴⁵³ Ovaj koncept koji je bio podržan i od strane kreatora programa Radio Beograda.⁴⁵⁴ Pored kompozicija inspirisanih

⁴⁵⁰ Na repertoaru su bile: *Catulli Carmina* i *Carmina Burana* Karla Orfa (Carl Orff), *Missa Solemnis* Ludviga van Betovenova, *Pasija po Luki Kšištofa Pendereckog* (Krzysztof Penderecki), *Car Edip* Igora Stravinskog, *Magnificati Pasija po Luki Johana Sebastijana Baha* (Johann Sebastian Bach) i *Rekvijem* Đerđa Ligetija (György Ligeti). *Narednih godina ovaj repertoar se dopunjuje značajnim ostvarenjima svetske muzike, kao što su, Missa brevis Đovanija Pjerluiđija da Palestrine* (Giovanni Pierluigi da Palestrina), *Posmrtna oda, Misa h-moll, Božićni oratorijum Johana Sebastijana Baha, Stvaranje sveta Jozefa Hajdna, Nemački rekvijem Johanesa Bramsa, Rekvijem Volfganga Amadeusa Mocarta, Mesija Georga Fridriha Hendla* (Georg Friedrich Händel), *Rekvijem Đuzepa Verdija* (Giuseppe Verdi) i druga. Prema: Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

⁴⁵¹ Među kompozicijama su *Kad su živi zavideli mrtvimai Buna protiv dahija Rajka Maksimovića, Oratorio profane i Vučja so Dušana Radića, Akatist i Trešnjeva frula Slobodana Atanackovića, Baština vetrova Rastislava Kambaskovića, Kolona smrti Josipa Kalčića, Partizanska rapsodija Jovana Bandura, Hlapec Jernej in njegova pravica Nikole Hercigonje, i drugih*. Prema: Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

⁴⁵² Mnoga vokalno-instrumentalna dela toga doba nastala su kao porudžbina kulturnih manifestacija koje su organizovane u znak sećanja na poginule u narodnooslobodilačkoj borbi, kao što su „Veliki školski čas“ u Kragujevcu, „Stazama slobode“ u Beogradu, „Kraljevački oktobar“ i druge (prim. A.P).

⁴⁵³ Interesovanje za narodnooslobodilačku borbu kao temu koja inspiriše umetnike jenjava posle smrti Josipa Broza Tita, 1980. godine. Prvih godina ona opstaje po inerciji tradicije koja je negovana gotovo četiri decenije. Vremenom, sa promenom političke klime u Jugoslaviji, tokom osamdesetih godina 20. veka, ona u potpunosti nestaje. Međutim, praksa komponovanja tzv. „prigodnih dela“ koja su napisana povodom različiti državnih proslava i dalje je prisutna, osim što je tematika kojom se stvaraoči inspirišu sasvim drugačija. (prim. A.P)

⁴⁵⁴ „Osamdesetih godina nastavljena je tradicija obeležavanja važnih državnih praznika i jubileja, naročito vezanih za NOB. Tako su 1981. godine, povodom četrdeset godina od „ustanka i revolucije“ na programima Radio Beograda čitavih mesec dana emitovane prigodne emisije o NOB-u. PGP RTB je objavio nekoliko ploča sa revolucionarnim pesmama u izvođenju ansambala RTB. Jelena Arnautović, *Između politike i tržišta – Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 2012, 78; Prilikom obeležavanja četrdesetogodišnjice od oslobođenja Jugoslavije (1985) priređena je naročito pompezna manifestacija. Svi ansambli RTB su održali niz koncerata u različitim beogradskim institucijama, što je

ovom tematikom, na repertoaru Hora su se nalazile i brojne revolucionarne pesme, koje su interpretirane i u prigodnim državnim prilikama ili manifestacijama koje su održavane u čast obeležavanja značajnih datuma iz tradicije NOB-a.

Borivoje Simić je sa Horom RTB radio do septembra 1980. godine, kada je otišao u penziju, a njega je na mestu šefa dirigenta, 1981. godine, nasledio Mladen Jagušt. Iste godine, u susret obeležavanju 125-togodišnjice rođenja Stevana Mokranjca, radilo se na snimanju i pripremi za izdavanje najznačajnijih horskih ostvarenja svetovne i duhovne muzike ovog kompozitora.⁴⁵⁵ Komplet od tri ploče i tri kasete pojavio se, međutim, u prodaji tek naredne godine. Realizacija ovog projekta bila je veliki poduhvat, koji je podrazumevao višemesečni kontinuirani rad na pripremi odabranih dela i njihovom snimanju. Do danas je ovo muzičko izdanje ostalo jedno od retkih kada je u pitanju Hor, a sigurno najreprezentativnije kada je u pitanju muzika pomenutog velikana srpske muzike. Brojni koncerti na kojima su tokom 1981. godine interpretirali Mokranjčevu muziku doneli su ansamblu i dirigentu javno priznanje – Oktobarsku nagradu grada Beograda za izvođenje. Naredne godine pripala im je nagrada jugoslovenske diskografije „Euterpa“, a potom i nagrada „Orfej“ za tonski snimak.⁴⁵⁶

Godine 1987. ostvaren je zajednički projekat beogradskih ansambala sa Horom i Orkestrom Muzičke produkcije Radio Televizije Zagreb. U sali „Lisinski“ u Zagrebu i Centru „Sava“ u Beogradu združeni ansambli izveli su Rekvijem Đuzepa Verdija.⁴⁵⁷ Ovo monumentalno ostvarenje, koje je muzikolog Dejvid Rozen (David Rosen) nazvao „najizvođenijim vokalno-instrumentalnim delom“⁴⁵⁸ nije samo trebalo da predstavi zajedničko profesionalno umeće ansambala muzičkih produkcija Beograda i Zagreba, čiji su ansambli bili na visokom umetničkom nivou, već je spajanje ansambala iz ova dva grada, na simboličan način trebalo da skrene pažnju sa aktuelnih političkih previranja sredine osamdesetih godina, u kojima je buđenje nacionalizma dovelo i do raspada Jugoslavije. Zajednički nastupi bili su i u funkciji programske politike Radio Beograda i Radio Zagreba, koji su sve do kraja osamdesetih godina realizovali program pod nazivom Zeleni megaherc, koji je afirmisao jugoslovenski društveno-politički i kulturni koncept.

Repertoar ansambla se kreirao i formirao prema potrebama programa, ali i prema smernicama bogate koncertne delatnosti koju su na sebe preuzeli zajedno sa Simfonijskim

prenošeno na Radio Beogradu i Televiziji Beograd, a posredstvom JRT i u sve krajeve zemlje“. Prema: Stojković Milica, „Ovacije i aplauzi“, *Informator RTB*, br. 330-331, RTB, Beograd, 1985, 10.

⁴⁵⁵ Na tri ploče ili tri kasete nalazile su se petnaest *Rukoveti*, *Kozar*, *Primorski napjevi*, *Liturgija*, *Opelo* i *Tebe Boga hvalim*. Sa pojavom kompakt diskova izdat je i komplet od tri diska. Ovo ekskluzivno izdanje je veoma brzo rasprodato, a novo, sa novim dizajnom pakovanja, štampano je tek 2015. godine (prim. A.P).

⁴⁵⁶ Iz biografije Hora. Prema: Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

⁴⁵⁷ Dokumentacije Muzičke produkcije RTS.

⁴⁵⁸ David Rosen, *The New Grove Dictionary of Opera*, Oxford University Press, Oxford, vol. 4, 42.

orkestrom. Time se već tokom šeste decenije 20. veka uočava profilisanost repertoarske politike u više pravaca: u domenu negovanja domaće horske literature, u afirmisanju najznačajnijih dela svetske baštine, kao i sve češćem interpretiranju velikih vokalno-instrumentalnih kompozicija. Masovne pesme su gotovo u potpunosti nestale sa repertoara, izuzev prigodnih numera koje su pevane povodom različitih državnih i društvenih manifestacija. Tokom sedamdesetih i osamdesetih godina žanr vokalno-instrumentale muzike značajnije se proširuje na ostvarenja domaćih stvaralaca. Mnoge nove, ali i ranije nastale kompozicije jugoslovenske i srpske muzičke literature doživela su u interpretaciji Hora prva izvođenja. Paralelno sa ovom delatnošću odvijala su se i studijska snimanja, koja su omogućila da se fond Zvučnog arhiva upotpuni horskom literaturom domaćih i inostranih stvaralaca. Često su bili arhivirani i snimci sa koncerata ovog ansambla, što svedoči o visokom nivou njegove interpretacije, kojoj nisu bile neophodne studijske korekcije pri procesu montaže.

Tokom devete decenije 20. veka ovaj ansambl je ušao u novu fazu rada koja je bila obeležena bogatim koncertnim sezonama, gostovanjima, različitim aktivnostima za potrebe programa Radija i Televizije. Pored Jagušta, sa ansamblom je radio i dirigent iz Hrvatske, Vladimir Kranjčević. To je bilo vreme u kome se javilo sve veće interesovanje za angažovanjem Hora od strane drugih orkestara iz zemlje i inostranstva. Prethodni nastupi u složenim muzičkim projektima, koji su od strane stručne kritike vrlo visoko ocenjeni, omogućili su Horu epitet najboljeg u zemlji, ali i u regionu. Krajem osamdesetih godina izrastao je u umetnički ansambl koga je činilo šezdesetak stalnih profesionalnih pevača, koji su interpretirali najteža dela horske literature, od *a cappella* do velikih vokalno-instrumentalnih kompozicija svetske i domaće produktivne prakse. Profesionalne vrhunce ansambl je doživeo upravo u ovom periodu. Njegov repertoar je obuhvatao veliki broj dela, od srednjovekovne do savremene muzike, a koncerti Hora uvek su privlačili pažnju publike, bez obzira na žanr koji su pevali. Aktivno je bio prisutan na koncertnim podijumima u celoj tadašnjoj Jugoslaviji, a koncerti su u direktnim ili odloženim prenosima bili emitovani u programima mnogih radijskih centara. To je bilo vreme u kome je emitovanje sadržaja ovakvog tipa imalo direktnog uticaja na povećanje slušanosti radija. Iz pomenutih razloga se i na ansamble Muzičke produkcije gledalo kao na značajne nosioce muzičkog programa, čija je produkcija doprinosila kvalitetu samog medija.

5.2.3. Džez i zabavni ansambli

Period posle Drugog svetkog rata bio je afirmativan i za zabavnu muziku, a muzika ovog žanra činila je i znatan deo programa Radio Beograda. To je iniciralo osnivanje različitih tipova ansambala koji su je negovali. Fjodor Selinski, koji je u predratnom periodu pretežno radio sa Simfonijskim orkestrom, osnovao je Mali radio orkestar, koji je svirao popularnu i laku muziku. Đorđe Nikolić organizovao je rad Zabavnog kvinteta, a Viktor Komarov formirao vokalni kvartet, koji je izvodio isključivo ruske borbene i narodne pesme, romanse i šlagere.

Sve veća zainteresovanost slušalaca za aktuelnu zabavnu muziku, posebno za džez, bila je jedan od odlučujućih faktora da se 1948. godine formira Zabavni orkestar Radio Beograda. Ovaj ansambl revijskog tipa, u svom sastavu je imao, pored duvačkih, i mali korpus gudačkih instrumenata. U ovakvoj formaciji bio je najpogodniji, ali i najpopularniji izvođač šlagera i muzike za igru. Vodio ga je Mladen Guteša, uz asistenciju Mileta Ivanovića. Repertoar ansambla obuhvatao je zabavnu muziku koja je u to vreme bila popularna među slušaocima u svetu, ali i kod nas. Međutim, njegovo delovanje je, u prvo vreme, bilo u velikoj meri usmereno aktuelnom politikom u tadašnjoj Jugoslaviji, koja nije bila otvorena prema trendovima koji su dolazili sa Zapada, a posebno prema džez muzici.⁴⁵⁹ Situacija se modifikuje početkom pedesetih godina, kada se postepeno stabilizuju politički odnosi Jugoslavije sa Zapadom, što je prvi odraz imalo upravo u kulturi. To je bilo vreme kada se Guteši u radu sa ansamblom pridružuju Vojislav Bubiša Simić, Bora Roković i Branko Pejaković,⁴⁶⁰ koji su bili prvi aranžeri u oblasti zabavne muzike i džeza u Srbiji, umetnici koji će ostaviti značajan trag u delovanju Zabavnog orekstra. U to vreme većinu muzike koju je ansambl interpretirao predstavljale su obrade inostranih numera, što je iniciralo i nastanak prvih kompozicija domaćih autora, koje su veoma brzo postale popularne kod slušalaca.⁴⁶¹

Godine 1954. Zabavni orkestar je podeljen na dva ansambla: formirani su Gudački zabavni orkestar i Duvački zabavni orkestar.⁴⁶² Razlog za ovu podelu bio je podstaknut ne samo činjenicom da je Zabavni orkestar formacijski bio previše veliki za ansambl koji je

⁴⁵⁹ Paradigma tadašnjih shvatanja, kako konstatuje Jelena Arnautović, „bila je izjava Milovana Đilasa u jednom članku iz 1947. godine: „Amerika je naš zakleti neprijatelj, a džez kao njegov produkt, takođe“. Prema: Jelena Arnautović, *Između politike i tržišta – Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 2012, 103.

⁴⁶⁰ Predrag Stefanović Grof, *Džez orkestar Radio-televizije Beograd - Prvih četrdeset godina*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 1998, 15.

⁴⁶¹ Vojislav Đonović, 1952. godine komponuje *Koncert za gitaru*, koji je dugp vremena bio na repertoaru Zabavnog orekstra. Prema: Predrag Stefanović Grof, *Džez orkestar Radio-televizije Beograd - Prvih četrdeset godina*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 1998, 16.

⁴⁶² Predrag Stefanović Grof, op. cit, 10.

negovao zabavnu muziku, već i zbog različitih ideja o njegovoj žanrovskoj profilisanosti i budućem usmerenju. Gudački orkestar je težio negovanju repertoara zabavne muzike, po uzoru na tada u svetu veoma popularne orkestre Andrea Kostelaneca (Andre Kostelanetz), Džordža Melakrina (George Melachrino) i Paola Mantovanija (Paolo Mantovani). Njegovu osnovu činio je veći korpus gudačkih i mala grupa drvenih duvačkih instrumenata sa ritam sekcijom. Zabavna muzika koju je ovaj ansambl interpretirao bila je po stilu veoma raznorodna i raznovrsna. Svirali su popularne šlagere i muziku južnoameričkih ritmova, kao i koncertne kompozicije većih oblika. Dugogodišnji šef dirigent ovog orkestra bio je Ilija Genić, a posle njegovog odlaska iz zemlje ansambl je prestao sa radom. Članovi su, međutim, sa Mirkom Šoucem osnovali novi Zabavni orkestar, koji je delovao sve do odlaska u penziju ovog umetnika.⁴⁶³

Repertoar Duvačkog zabavnog orkestra obuhvatao je džez muziku. Iako je formiran u vreme kada već dolazi do liberalizacije stavova države prema zapadnoj kulturi, njegov naziv možda najbolje implicira političke tendencije toga perioda, koje su, bez obzira na otvaranje prema zapadnim zemljama, težile svojevrsnom ograđivanju od mogućih uticaja koji su pripadali kapitalističkom režimu, kao što je bila i džez muzika. U tom smislu izbegavanje reči „džez“ u samom nazivu ansambla imalo je ideološku konotaciju, koja je predstavljala asocijaciju na zapad i kapitalizam.⁴⁶⁴ Ovaj ansambl vodio je Vojislav Bubiša Simić, sve do 1985. godine, kada ga preuzima Zvonimir Skerl.⁴⁶⁵ Vojislav Bubiša Simić je na osnovu iskustava inostranih orkestara insistirao na učestalijoj koncertnoj delatnosti. Repertoar je bio zasnovan na hitovima najboljih big bendova, u aranžmanima koje su svirali ansambli Kaunta Bejzija (Count Basei), Dizija Gilespija (Dizzy Gillespie), Lesa Brauna (Les Brown), Reja Entonija (RayAnthony), Benija Gudmena (Benny Goodman), Djuka Elingtona (Duke Ellington) i drugih.⁴⁶⁶ Istovremeno nastajale su i transkripcije koje su za ovaj sastav radili Pejaković i Roković.

⁴⁶³ Aleksandra Paladin, „Džez je ozbiljan muzički žanr“, *Muzika Klasika*, jul-septembar, br. 16, Agencija „Muzika Klasika“, Beograd, 2014, 37.

⁴⁶⁴ Predrag Marković ukazuje da se tokom šeste decenije u štampi mogu pročitati oštre kritike džez muzike i američkih plesova, što tumači ne samo kao posledicu političkog dogmatizma, već „tradicionalnog patrijarhalizma i puritanizma“. Takođe, primećuje i da se muzikolozi i kompozitori oglašavaju na temu džeza, navodeći primer Dušana Plavše, koji 1952. godine u listu *Nin* daje teorijsko objašnjenje štetnosti džeza, komentarišući da džez ima za cilj samo da rasonodi i opusi, i da kao opijum za narod skrene pažnju sa gorućih društvenih problema. Predrag Marković, *Društveni život Beograda 1948-1965 – Uticaji sveta podeljenog na Istok i Zapad*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Beograd, rukopis, 395-396.

⁴⁶⁵ Vojislav Bubiša Simić je i po odlasku u penziju nastavio saradnju sa Džez orkestrom, koja traje i danas (prim. A.P).

⁴⁶⁶ Prema: Predrag Stefanović Grof op. cit, 25, 33.

Od 1960. godine Duvački zabavni orkestar deluje u formaciji standardnog big bend sastava i dobija naziv Džez orkestar. Razvijao se i umetnički formirao na tradicijama najprogresivnijih stilova džeza, prateći svetske trendove ovog muzičkog žanra. Bio je veoma popularan među domaćom publikom, jer je na repertoaru negovao različite podžanrove džez muzike. U to vreme, adaptirajući se zahtevima slušalaca, tekstovi inostranih pesama su prevedeni na srpski jezik, a pisani su i novi na postojeće melodije. Ova praksa uticala je na lakše popularizovanje novih numera kod širokog kruga publike, jer su tekstovi pesama često bili presudni u njihovom prihvatanju ili odbijanju. Istovremeno, vođenje računa o sadržaju poruke emitovanih muzičkih numera, bio i jedan od vidova cenzure tekstova, koji su često bili zasnovani na specifičnim propagandnim parolama. U tom smislu modifikovanje sadržaja teksta predstavljalo je i vid delovanja protiv zapadne propagande.

Članovi Džez orkestra često su se menjali. Oni uglavnom nisu bili profesionalno obrazovani na visokoškolskim institucijama za džez, već su to bili muzičari koji su voleli da ga sviraju. U težnji da ansambl okupi najbolje izvođače ovog žanra često je dolazilo je do izmena i angažovanja novih članova. Istovremeno, mnogi od njih su samovoljno napuštali orkestar, odlazeći u inostranstvo kako bi gradili svoje karijere. Iz tog razloga, u različitim periodima rada pojavljuju se različita imena umetnika koji su ga činili, što nije uticalo na kvalitet ovog orkestra, koji je uvek imao osnovno jezgro, stalne članove, oko kojih su se okupljali novi, koji su od njih učili veštinu sviranja džeza.

Sve do 1972. godine muzičari su uglavnom svirali na ličnim instrumentima. Podstaknuti uspesima Džez orkestra, Radio-televizija Beograd je izdvojila sredstva da se kupe novi saksofoni, trube i tromboni. Od tog vremena, trebalo je ponovo da prođe više od tri decenije, da Džez orkestar (danas Big Bend) ponovo obnovi instrumentarijum.

Od pedesetih godina 20. veka repertoar ansambla obuvataju i kompozicije domaćih autora, Vojislava Simića, Bore Rokovića, Zvonimira Skerla, Franje Buce Jenča i drugih, koje je publika takođe volela da sluša. U tom smislu Džez orkestar je odigrao značajnu ulogu u afirmaciji džez muzike domaćih kompozitora, ali je istovremeno dao podstrek domaćim stvaraocima da se lično izraze u domenu ovog žanra. Inspiraciju su autori pronalazili u različitim žanrovima, počev od hitova zabavne muzike, preko tema iz opereta, popularne klasične muzike, šlagera, masovnih i dečjih pesama. Već u to vreme počinju da se pojavljuju i numere koje su utemeljene na folklornom nasleđu Balkana. Kompozicija *Na izvoru* Roberta Haubera, koju je ovaj ansambl često izvodio, bila je jedna od prvih u kojima je narodna

melodija bila obrađena u džez maniru.⁴⁶⁷ Bila je to prilika da džez muzika, uz folklornu inspiraciju, modifikuje političku konotaciju koja ju je povezivala sa Zapadom, da bude društveno prihvatljivija, ali i da animira veći broj slušalaca, među kojima su mnogi imali afinitet prema narodnoj muzici. Ova praksa, započeta tokom šezdesetih, svoju ekspanziju je doživela tek kasnije, osamdesetih i devedesetih godina 20. veka, ne samo kod nas, već i u Evropi i svetu. To je bio podstrek da se formira sasvim novi podžanr džez muzike – etno džez. U tom smislu dela etno džeza zasnovana na narodnoj tradiciji, koja se prepoznaje kao jedan od osnovnih nosilaca kulturnog identiteta, kao i dela domaćih kompozitora koji u tom duhu pišu, možemo definisati i kao nosioce nacionalne kulture kada je džez u pitanju.

Koncerti Džez orkestra privlačili su veliku pažnju gde god je nastupao. To je pokazao već prvi, održan je 1954. godine u Velikoj dvorani Kolarčeve zadužbine, a potom i nastupi Zagrebu i Ljubljani iste godine, i u mnogim gradovima tadašnje Jugoslavije. Pored velikih uspeha, i popularnosti kod publike, interesantno je da kvalitet ovog ansambla nisu prepoznali i domaći kritičari. Prvu pozitivnu valorizaciju svog rada Orkestar je dobio u inostranstvu. Godine 1956, u intervjuu za prestižni svetski časopis *Down Beat*, a posle posete Beogradu, Kvinsi Džons (Quincy Jones), trubač i aranžer iz orkestra Dizi Gilespija, prvi je izjavio da Beograd ima „fantastičan“ džez orkestar.⁴⁶⁸ Za isti list, čuveni američki klarinetista Toni Skot (Tony Scott), sledeće godine, je napisao: „Beogradski orkestar koji sam ovde čuo nadmašuje svaki bend koji sam ikada slušao u Sjedinjenim Američkim Državama, izuzimajući Kaunta Bejzija“.⁴⁶⁹ Iako se ovakvi napisi mogu tretirati i kao afirmativni podsticaji sa Zapada, čiji je cilj bio podsticanje uticaja zapadne kulture u komunističkim zemljama, uspesi u inostranstvu koje je ovaj ansambl postigao govore o njegovom profesionalnom kvalitetu. Već na prvom nastupu pred inostranom publikom, na Prvom evropskom festivalu džeza u gradu Žuan le Pen u Francuskoj, koji je realizovan nakon posete Beogradu voditelja emisije o džezu na programu „Glasa Amerike“ iz Vašingtona, Vilisa Konovera (Wilis Conover), 1960. godine, ansambl se vratio sa osvojenom prvom nagradom i pozivima za gostovanja u Americi. Ova turneja zvanično nije bila realizovana iz finansijskih razloga, iako je iza ovog ansambla stajala državna medijska kuća.⁴⁷⁰ Međutim, u kontekstu vremena, može se pretpostaviti da su razlozi za to bili pre političke, nego finansijske prirode.

⁴⁶⁷ Prema: Ibid, 49.

⁴⁶⁸ Džons je Duvački zabavni orkestar upredio sa ansamblom Kaunta Bejzija. Ibid, 27.

⁴⁶⁹ Ibid, 28.

⁴⁷⁰ Predrag Stefanović Grof konstatuje da je „tako propuštena sjajna prilika za međunarodnu afirmaciju Orkestra i jugoslovenskog džeza“.op. cit, 43.

Na prvu inostranu turneju, u Istočnu Nemačku i Mađarsku, Džez orkestar je putovao 1957. godine. Do početka šezdesetih nastupili su i u Poljskoj i Francuskoj, a kasnije su se predstavili publici u Sovjetskom Savezu, Francuskoj (u pariskoj sali „Olimpija“, 1974), Čehoslovačkoj, Rumuniji, Italiji, Grčkoj, Turskoj i Švajcarskoj i drugim evropskim zemljama. Njihovi nastupi skrenuli su pažnju svetske stručne kritike na ovaj ansambl, a napisi koji su se pojavljivali u štampi ukazuju da su poređeni sa najznačajnijim big bend orkestrima toga doba. Međutim, oni takođe ukazuju da je Džez orkestar, za razliku od Simfonijskog orkestra i Mešovitog hora, od prvih gostovanja negovao praksu izvođenja muzike domaćih autora, po čijim je kompozicijama često ostavljao najupečljiviji utisak na publiku i kritiku. Razlozi za to su bili upravo u jedinstvenosti muzičkog materijala koji je karakterisao većinu originalnih dela ovog žanra, a posebnost im je davala činjenica da su kompozitori najčešće bili i članovi orkestra. Zahvaljujući tome Džez orkestar je već u to vreme postao prepoznatljiv muzičkoj javnosti, a specifičnost zvuka njihovih koncertnih nastupa znatno se razlikovala od vodećih ansambala tog vremena.

Ansambl je nastupao sa popularnim domaćim pevačima džez i zabavne muzike, kao i sa instrumentalnim solistima.⁴⁷¹ Takođe, svirao je sa inostranim umetnicima, sa pevačicama Džozefinom Beker (Josephine Backer), Reginom Braun (Regina Brown), trubačima Mejnardom Fergusonom (Maynard Ferguson) i Bačom Hadsonom (Butch Hudson), saksofonistom Natanom Dejvisom (Nathan Davis), bubnjarem Fili Džo Džonsom (Philly Joe Jones) i mnogim drugim.⁴⁷² Slušala ga je publika na domaćim festivalima zabavne muzika poput „Opatije“, „Beogradskog proleća“, „MESAM“-a, festivala u Subotici, Prištini, kao i na džez festivalima u Bledu, Ljubljani, Radencima, Valjevu, Nišu, „Beogradskom džez festivalu“, „Zagrebačkim danima džez-a“ i drugim. Takođe, nastupali su i na džez festivalima u Berlinu, Mađarskoj, tadašnjoj SR Nemačkoj i Italiji.

Džez orkestar je učestvovao i na festivalima umetničke muzike, kao što su „Beogradske muzičke svečanosti“ i „Mokranjčevi dani“ u Negotinu. Sa Beogradskom filharmonijom i dirigentom Krešimirom Baranovićem, izveli su 1962. godine, *Improvizacije za džez orkestar i simfonijski orkestar* Davida Libermana (David Libermann). Sa istim orkestrom, Mešovitim horom Radio Beograda i Horom KUD „Ivo Lola Ribar“ nastupali su, 1979. godine, i izveli kompoziciju *Oratorio profano* Dušana Radića. Sa Muškim horom Radio

⁴⁷¹ Među njima su Olga Nikolić, Vojin Popović, Ivo Robić, Lola Novaković, Dušan Jakšić, Anica Zubović, Gabi Novak, Marko Novosel, Senka Veletanlić, Radmila Karaklajić, Arsen Dedić, Đorđe Marjanović, Nada Knežević, Tihomir Petrović, Stjepan Džimi Stanić, Zafir Hadžimanov, Bisera Veletanlić, Dušan Prelević i drugi, instrumentalni solisti Duško Gojković, Milivoje Marković, Mile Pavlović, Silvije Glojznarić, Lala Kovačev, Stjepko Gut i drugi. Videti spisak u: op. cit, 154 i dalje.

⁴⁷² Videti spisak u: op. cit, 154 i dalje.

Beograda interpretirali su numeru *Ninja sili* Vojislava Simića (1975), za koju je kompozitor inspiraciju pronašao u istoimenom melodiji iz *Psaltikije* Kir Stefana Srbina.⁴⁷³ Sa horom Muzičke akademije su, 1981. godine, izveli *Kantatu* Vojislava Simića, a dirigovala je Darinka Matić Marović. Pomenuto ukazuje da je ovaj ansambl, u funkciji interpretiranja dela umetničke muzike, bio na visokom nivou, obzirom da su ga činili umetnici koji su imali klasično, visokoškolsko muzičko obrazovanje. Pomenute partiture, izuzev Libermanove, su zvuk ovog orkestra koristile više u funkciji zvučne boje ansambla limenih duvačkih instrumenta nego džez, što je podrazumevalo vrhunski umetnički kvalitet.

Paralelno sa koncertnim aktivnostima, Džez orkestar je realizovao trajne snimke za Zvučni arhiv Radio Beograda. Prvi su snimljeni još 1956. godine, a do 1990. arhiviran je veliki broj numera. Time su doprineli da muzički program Radio Beograda postane prepoznatljiv i po različitim podžanrovima džez muzike koje su imali na repertoaru. Među njima je posebno mesto pripadalo delima domaćih autora, poput Jože Privšeka, Vojislava Simića, Roberta Haubera, Bore Rokovića i drugih,⁴⁷⁴ koje su i koncertno izvodili. One su imale značajnu ulogu i u njihovom poimanju komercijalizacije onoga što su radili, procesa koji im je bio mnogo bliži u odnosu na ansamble koji su negovali umetničku muziku. Tokom šeste i sedme dekade 20. veka, a naročito kasnije, kada su zabavna muzika i džez imali snažan prodor na tržište bilo je neophodno formirati prepoznatljiv zvuk koji bi privlačio pažnju slušalaca. U tom smislu sviranje aranžmana poznatih numera nije bilo aktuelno, jer su to radili gotovo svi ansambli, imitirajući originalne verzije pesama. Zato je nova muzika, tematski drugačija u odnosu na većinu kompozicija koje je publika mogla da sluša, bila prostor u kome je Džez orkestar pronašao svoju priliku da se izdvoji, nametne i postane jedan od reprezentativnih ansambala ovog žanra u Evropi. Posvećenost ovoj ideji može se videti i na gotovo svim izdatim nosačima zvuka koja je tada ostvario ovaj ansambl.⁴⁷⁵ Na njima su se, pored aranžmana džez standarda i zabavne muzike, nalazile i obrade gradskih pesama i folklora, filmskih tema, pa čak i masovnih pesama koje su komponovali domaći autori. Insistiranje na novim delima domaćih kompozitora zapravo je trebalo da bude podsticajno za afirmisanje sviranja i komponovanja džez muzike, koje je kod nas, u odnosu na svetsku

⁴⁷³ Za srpsku srednjovekovnu muzičku kulturu od velikog je značaja zbornik crkvenih pesama – *Psaltikija*, Kir Stefana Srbina. Originalni rukopis *Psaltikije* čuvan je u Narodnoj biblioteci u Beogradu, gde je izgoreo 6. aprila 1941. godine, usled bombardovanja. Sačuvano je svega dvanaest fotokopiranih listova, na kojima pored grčkih postoje i devet srpskih pesama. Među njima su *Ninja sili nebesnije i Vkusite i vidite*, za koje se zna da im je autor Kir Stefan Srbin, jer ispod njih u potpisu piše: „Tvorenije domestika kir Stefana Srbina”. Prema: Josip Andreis, Dragotin Cvetko, Stana Đurić Klajn: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, „Školska knjiga”, Zagreb, 1962, 561.

⁴⁷⁴ Prema: op. cit, 33-34.

⁴⁷⁵ Videti spisak u: op. cit, 154 i dalje.

praksu, dugo nedostajalo. Džez orkestar je u prvo vreme posle osnivanja interpretirao numere koje su bile „skidane“⁴⁷⁶ sa ploča, jer sve do posle Drugog svetskog rata nisu postojale kompozicije domaćih autora u domenu ovog žanra. Načinjen je napor da se autori motivišu, da se stvori domaća kompozitorska, ali i izvođačka praksa. Kvalitet ovih numera vrednovalo je vreme, u kome mnoge od njih i danas traju.

5.2.4. Ansambli narodne muzike

Obnavljanje rada Narodnog orkestra posle Drugog svetskog rata predstavljalo je jednu od prvih inicijativa, obzirom na popularnost ovog žanra muzike kod slušalaca Radija. Istovremeno, razmišljalo se i o ponovnom okupljanju drugih sastava koji su negovali ovaj žanr, kao i o angažovanju eksternih ansambala. Među prvima formiran je Tamburaški orkestar, za čije je delovanje bio zadužen Maksa Popov, koji je na tom mestu nasledio Aranickog. Za potrebe programa angažovali su se i narodni orkestri Žarka Milanovića i Branka Belobrka, koje su slušaoci poznavali još iz predratnog perioda.

Veliki impuls posleratnom razvoju Narodnog orkestra dao je Vlastimir Pavlović Carevac, koji je 1945. godine, po povratku iz zarobljeništva,⁴⁷⁷ okupio muzičare sa kojima je radio i pre rata, angažovao nove svirače i formirao ansambl. U prvo vreme radilo se na obnavljanju repertoara, na njegovom proširivanju numerama koje su dolazile iz različitih krajeva Srbije. Vremenom, Narodni orkestar je proširivao instrumentalni sastav. Od prvobitnog gudačkog kvarteta sa harmonikom, prerastao je u ansambl koga su činile tri violine, viola, violončelo, kontrabas i harmonika. To je podrazumevalo i modifikaciju aranžmana. Za razliku od predratnog perioda, kada su za ove potrebe angažovani kompozitori umetničke muzike, posle rata se ova praksa nije dugo zadržala. Većinu aranžmana za numere koje su pripremane i izvođene u ovom periodu napisao je Carevac, koji je i sam bio muzički obrazovan i odlično je poznao izvođačku praksu kako treba da zvuči narodni ansambl.⁴⁷⁸ Ona je bila veoma bliska tradiciji četvoroglasnog horskog sloga, koju je poznao kroz

⁴⁷⁶ Ovaj termin se koristi u praksi i označava slušanje numera preko radija i notno zapisivanje melodija. To je bila česta pojava u vreme kada se teško dolazilo do ploča (prim. A.P).

⁴⁷⁷ U postojećoj literaturi se pojavljuje netačan podatak da je Carevac bio zarobljenik logora Mauthausen u Austriji. Uporediti sa: Ljubomir Kocić, Ljubinko Miljković, „Tragovima sazvučja“, u: *Ovde Radio Beograd*, Radio Beograd, Beograd, 1979, 103; Nikola Maričić, op. cit, 74. Carevac je bio zarobljen u logoru Dahau u Nemačkoj (prim. A.P).

⁴⁷⁸ Muzički pismeni su bili i Kosta Kokoš, violončesta, i Rade Jašarević, violinista. Citirano prema: Intervju sa Dimitrijem Mikanom Obradovićem, etnomuzikologom, dugogodišnjim muzičkim urednikom Prvog programa Radio Beograda, priređivačem teksta za izdanje *Zapisi u vremenu, Narodni orkestar Vlastimira Pavlovića Carevca (1954-1964)*, set 3 CD-a, PGP RTS, 1997, rađen 2012. godine.

Mokranjčevo svetovno horsko stvaralaštvo,⁴⁷⁹ koje je Narodni orkestar često svirao u programu pre Drugog svetskog rata, u transkripciji za gudački sastav.⁴⁸⁰ Poseban kvalitet delovanja ovog ansambla u posleratnom periodu davala je činjenica da je većina njegovih članova svirala i u različitim kamernim sastavima koji su negovali umetničku muziku. To je doprinelo izgradnji specifičnog stila stilizovane interpretacije, koja je znatno odudarala od prakse koja je i tada mogla da se čuje u prostorima u kojima je negovan ovaj žanr.⁴⁸¹ Ona se danas u domenu izvođaštva narodne muzike prepoznaje kao „Carevčev stil“.⁴⁸² Paralelno sa novim aranžmanima, širio se i krug vokalnih umetnika sa kojima je ansambl sarađivao. Predstavljana su i u to vreme nova izvođačka imena, koja danas spadaju u doajene ovog muzičkog žanra.⁴⁸³

Pored narodne muzike, Narodni orkestar je svirao i tzv. „muziku u obradi“. Ovaj žanr je podrazumevao transkripcije narodnih melodija u druge žanrove, kao što su bili zabavna i džez muzika.⁴⁸⁴

Značajna promena stila kompozicija koje je Narodni ansambl interpretirao dogodila se po Carevčevom prestanku rada sa ansamblom, 1965. godine, kada je i preminuo. Posle njega, više od decenije, predvodio ga je Miodrag Jašarević, koji je i sam potekao iz ovog Orkestra. Novi koncept zvuka podrazumevao je i proširivanje instrumentarijuma, u koji su uključeni gitara, još jedna harmonika, doboš i flauta. To je bilo vreme u kome je muzika sa ploča donela novi, puniji zvuk, koji su podržavali i novi uređaji za slušanje muzike koji su se u to vreme pojavili na tržištu što je takođe predstavljalo izazov koji se postavljao pred delovanje ovog ansambla. Zvuk gudačkog ansambla sa jednom harmonikom bio je premali za novu

⁴⁷⁹ „Za Carevca narodna pesma i igra nisu samo muzički citat, već estetska tvorevina. Tako je, poštujući svoje velike predhodnike (Kornelije Stanković, Stevan Mokranjac, Isidor Bajić), doprineo da nacionalna muzika dobije svoje dostojno mesto. Njega nije interesovala veća forma (kao rukoveti St. Mokranjca) već melodija. On je nju doterivao i zahtevao od izvođača da svaki ton i ukras ispoštuju. Melodija je za njega govor muzike, čitava priča, forma, emanacija duše“. Dimitrije Mikan Obradović, *Zapisi u vremenu, Narodni orkestar Vlastimira Pavlovića Carevca (1954-1964)*, set 3 CD-a, PGP RTS, 1997.

⁴⁸⁰ Odnos glasova u horskom ansamblu je sličan kao u gudačkom kvartetu. Ima ih četiri, kao četiri instrumenta koja čine gudački kvartet. Iz tog razloga je u programu Radio Beograda, u medjuratnom periodu, često mogla da se čuje svetovna horska muzika Stevana Mokranjca u izvođenju Radio kvarteta, a potom i narodnog orkestra koji je predvodio Carevac. Uporedi sa: Darinka Simić Mitrović, op. cit, 15 i dalje.

⁴⁸¹ Narodna muzika se u to vreme najčešće javno svirala po kafanama, kao vid muzike za zabavu. (prim. A.P).

⁴⁸² Citirano prema: Intervju sa Dimitrijem Mikanom Obradovićem, etnomuzikologom, dugogodišnjim muzičkim urednikom Prvog programa Radio Beograda, rađen 2012. godine.

⁴⁸³ Među njima nalaze se Danica Obrenić, Divna Đoković, Aleksandar Dejanović, Bogdan Butaš, Zorka Butaš, Božidar Ivanišević, Nada Mamula, Radmila Dimić, Ksenija Cicvarić, Marija Grozdanović, Branislav Simonović, Vasilija Radojčić, Aleksandar Trandafilović, Pavle Stefanović, Zora Drempetić, Katarina Lilić, Mile Bogradnović i drugi. Prema: Ivo Cenerić, *Carevčeva lira*, II izdanje, Knjaževac, 1988, 65.

⁴⁸⁴ Ovaj muzički žanr nije često bio na repertoaru Narodnog orkestra. Uspele aranžmane u zabavnom i džez maniru za Narodni orkestar radili su Đorđe Karaklajić i Vojislav Bubiša Simić. ⁴⁸⁴ Citirano prema: Intervju sa Dimitrijem Mikanom Obradovićem, etnomuzikologom, dugogodišnjim muzičkim urednikom Prvog programa Radio Beograda, rađen 2012. godine.

produkciju koja je nametala i nove standarde. Tako je i Narodni orkestar, sa novim aranžmanima, uhvatio korak sa produkcijskim normama vremena, što mu je omogućilo da i u izvođačkom smislu bude aktivno javno prisutan u medijima i na koncertnim nastupima. Iako je time značajno odstupljeno od stila nekadašnjeg ansambla,⁴⁸⁵ tendencije tržišta nametale su novu estetiku, a borba za komercijalizacijom, koja je snažnije postala prisutna već polovinom šezdesetih godina 20. veka, imala je uticaj i na delovanje ovog ansambla Muzičke produkcije.

Miodraga Jašarevića je na mestu umetničkog rukovodioca, 1978. godine, nasledio Božidar Boki Milošević, koji je i sam, kao dugogodišnji solista, dobro poznao tadašnje zahteve u produkciji narodne muzike. Kao i njegov prethodnik, Narodni orkestar je kadrovski znatno uvećao. U ovom periodu činilo ga je pet violina, dve viole, violončelo, kontrabas, dva klarineta, flauta, frula, gitara i bubnjevi, što je u odnosu na prethodni ansambl dovelo do još značajnije promene zvučne boje. To je bilo vreme u kome se više nije dovodilo u pitanje da li se treba vratiti zvuku Carevčevog orkestra, koje je u Jašarevićevom periodu često postavljano. Novi ansambl je već postao poznat i po specifičnom instrumentarijumu koji ga je činio. Raznovrsni instrumenti omogućavali su različite kombinacije zvuka. To je posebno dolazilo do izražaja u stilizacijama narodnih melodija koje su bile iz gotovo svih krajeva Jugoslavije, a koje su se međusobno, između ostalog, razlikovale i po karakterističnim instrumentima.

U ovom sastavu ansambl je radio do 1981. godine, kada je, zbog potreba programa, pored Narodnog orkestra koji je od Miloševića preuzeo Ljubiša Pavković, formiran i Narodni ansambl, koji je predvodio Branimir Đokić. Narodni orkestar je zadržao istu formaciju instrumenata, dok je struktura Narodnog ansambla bila manjeg obima. Činile su ga violina, klarinet, kontrabas, gitara, harmonika i bubnjevi. Pored instrumenata, ansambli su se razlikovali i po drugim karakteristikama. Narodni orkestar bio je studijski sastav koji je sa solistima snimao za potrebe programa Radija i Televizije, a takođe ostvarivao trajne snimke za Zvučni arhiv. Uloga Narodnog ansambla bila da narodnu muziku javno predstavi i afirmiše na terenu. Razlika je postojala i u repertoarskoj politici. Narodni orkestar je nastavio tradiciju koju je Carevac ustanovio, a koja se zasnivala na negovanju prvenstveno domaćeg folklornog nasleđa, a zatim i narodne tradicije drugih naroda. Za razliku od njega, Narodni ansambl je na repertoaru imao i komponovanu muziku u narodnom duhu.

Usmerena u pravcu negovanja narodne tradicije oba orkestra postala su izuzetno značajna u domenu očuvanja i arhiviranja narodne muzičke građe, bilo one koja pripadala

⁴⁸⁵ Violinista Branko Belobrč, koji je bio član Carevčevog orkestra, je posle njegove smrti oformio orkestar koji je negovao Carevčevu tradiciju sviranja. Ovaj ansambl je delovao kao eksterni ansambl koji je često nastupao za potrebe programa Radio Beograda. Citirano prema: Intervju sa Dimitrijem Mikanom Obradovićem, etnomuzikologom, dugogodišnjim muzičkim urednikom Prvog programa Radio Beograda, rađen 2012. godine.

tradicipiji, bilo one koja je nastala kao deo novije stavralačke prakse. Za razliku od novih podžanrova muzike koji su se javili u okviru ovog žanra, a koju danas definišemo kao muziku bez umetničkih kvaliteta, prepoznajući u njoj karakteristike šunda i kiča, Narodni orkestar i Narodni ansambl ostali su jedinstveni promoteri tzv. izvorne i kvalitetne, komponovane narodne muzike. Oni su bili prepoznatljivi po svom zvuku i repertoaru, kao i po vokalnim solistima koji su sa njima nastupali, od kojih su mnogi bili u statusu dugogodišnjih solista Radio Beograda, angažovanih za potrebe snimanja i javne, koncertne, prezentacije narodne muzike.

5.2.5. Dečji ansambli

U posleratnom razvoju jugoslovenskog društva, koje je oslonac trebalo da ima u podmlatku, Radio Beograd je posle Drugog svetskog rata aktivno delovao i na planu animiranja dece. Cilj ovog procesa nije bio samo detektovanje ove generacije kao budućih slušalaca radio programa, već njihovo implementiranje u novoosnovane ansamble koji su se u okviru njega formirali.

Dečji hor osnovan je 1947. godine, a njegovi prvi dirigenti bili su Ljubomir Kocić (do 1950) i Srđan Barić (1950-1953). Godine 1953. godine na mesto dirigenta dolazi Zlatan Vauda, umetnik sa čijim delovanjem započinje uzlazna linija profesionalnog razvoja ovog hora, koga je svetska kritika sa pravom upoređivala sa čuvenim horom Bečkih dečaka.

Prvih godina po osnivanju, Hor je delovao pod imenom „Pionirska horska kulturno umetnička grupa“, u okviru koje je bila oformljena i dramska sekcija. Godine 1951. sekcija hora se odvaja kao samostalna, i dobija nov naziv – „Umetnička grupa Nikola Tesla“, ime pod kojim je nastupala do 1953. godine. Od tada ovaj ansambl deluje pod imenom Dečji hor Radio Beograda, a ovo ime, sa promenama u zvaničnom nazivu medijske kuće kojoj je pripadao, nosi i danas.⁴⁸⁶

Prvo vreme obeležile su pesme sa tematikom koja je bila u vezi sa narodnooslobodilačkom borbom. Činjenica da su se one našle na repertoaru dečjeg ansambla proistekla je kao deo programskih potreba čija je uloga bila modelovanje svesti najmlađe generacije u cilju očuvanja sećanja na tekovine rata. Takođe, ona je bila uslovljena i podatkom da je horska literatura namenjena deci bila veoma oskudna, ali i da u predratnom periodu nije postojala praksa koja je decu osnovnoškolskog i gimnazijskog uzrasta okupljala u

⁴⁸⁶ Po osnivanju Televizije Beograd, Dečji hor dobija ime „Dečji hor Radio-televizije Beograd“ (RTB), a od 1991. godine, kada kuća menja naziv u Radio-televizija Srbije, ovaj ansambl se zove „Dečji hor Radio-televizije Srbije“ (RTS) (prim. A.P).

horske ansamble. Razlozi za to se ne mogu definisati kao nemar društva u odnosu na ovu populaciju, već su imali dublju socijalnu konotaciju. Naime, pevanje u horskim ansamblima, koje se u Srbiji javilo u 19. veku, podrazumevalo je, u prvo vreme, formiranje samo muških ansambala. Praksa uvođenja žena išla je postepeno, jer nije bila društveno prihvatljiva. Nju su afirmisali prvi srpski kompozitori koji su se školovali u inostranstvu, kao što je bio Stevan Mokranjac. U tom smislu animiranje dece za okupljanjem u horskim ansamblima, i njihovo javno koncertno pojavljivanje, predstavljalo je još radikalniji koncept, koji se do početka rata nije realizovao.

Prvi javni nastup Dečji hor je imao 1949. godine, u Velikoj dvorani Kolarčeve zadužbine na koncertu na kome je izvedena dečja opera *Bajka o repi* M. Jordanskog.⁴⁸⁷ To je ujedno bio i prvi direktan prenos njihovog nastupa na programu Radio Beograda, kao i jedan od prvih koncerata sa repertoarom dečje muzike. U to vreme nastaju i prve kompozicije dečje muzike, *Strašan lav* i *Lovac Joca*, koje je komponovao Srđan Barić. One su podstakle domaće kompozitore da se u svom stvaralaštvu obrate i žanru dečje pesme, a neki od njih su svoje stvaralačke vrhunce doživeli upravo u delima ovog žanra.

Iako je osnivanje Dečjeg hora trebalo da ima vaspitnu i edukativnu ulogu usmerena prema njihovoj generaciji, ova ansambl je veoma brzo involviran u koncertni repertoar Mešovitog hora i Simfonijskog orkestra, sa kojima je interpretirao vokalno-instrumentalna dela. Na njihovom repertoaru, u ovom periodu, našla su se značajna dela evropske literature,⁴⁸⁸ kao i domaćih stvaralaca.⁴⁸⁹ Njihove nastupe u okvakvim projektima pratile su odlične kritike, kako u Beogradu, tako i u mnogim gradovima atadašnje Jugoslavije u kojima su nastupali, kao što su Zagreb, Varaždin, Maribor, Skoplje, Hvar, Makarska, Dubrovnik i drugi. Nastupali su na značajnim domaćim festivalima, među kojima su „Beogradske muzičke svečanosti“, „Dubrovačke letnje igre“, „Jugoslovenski festival deteta“ u Šibeniku,

⁴⁸⁷ Aleksandra Paladin, *Dečji hor Radio-Televizije Srbije (1947-2012) – Izazov koji hrani nadahnuće*, op. cit, 16.

⁴⁸⁸ *Pasija po Mateju* Johana Sebastijana Baha, *Jovanka Orleanka* Artura Honegera (Arthur Honegger), *Prolećna simfonija* i *Ratni rekvijem* Bendžamina Britna, *Pasija po Luki* Kšištofa Pendereckog, *Rekvijem* Dmitrija Kabalevskog, *Osmo simfonija* Gustava Malera (Gustav Mahler), *Persefona* Igora Stravinskog, *Faustovo prokletstvo* Hektora Berlioz (Hector Berlioz), *Učitelj* Georga Filipa Telemana (Georg Philipp Telemann), *Hymnus amoris* Karla Nilsena (Carl Nielsen), *Dante simfonija* Franca Lista (Franz Liszt), *Juda Makabejac* Georga Fridriha Hendla i mnoga druga. Prema: Ibid, 201 i dalje.

⁴⁸⁹ *Druga simfonija* Bruna Bjelinskog, *Opelo* Vojislava Kostića, *Uspravna zemlja* i *Veliki školski čas* 81 Dušana Radića, *Rastimo* Srđana Barića, *Opomena*, *Cvet slobode* i *Svjetu na vidiku* Zorana Hristića, *Nepokoreni grad* i *Slobodišta* Enrika Josifa, *Otvorena pjesma* i *San im čuva istorija* Zlatana Vaude, *Povesnica* Riste Avramovskog, *Buna protiv dahija* Rajka Maksimovića, *Sluga Jernej* i *njegova pravda* Nikole Hercigonje, *Dani nikad davni* Konstantina Babića, *Trešnjava frula* Slobodana Atanackovića, *Tri koral* Ingeborg Bugarinović i druga. Prema: Aleksandra Paladin, *Dečji hor Radio-Televizije Srbije (1947-2012) – Izazov koji hrani nadahnuće*, Ibid.

„Beogradsko proleće“, „Zmajeve dečje igre“ u Novom Sadu, „Susreti četvrtkom“ u Beogradu, „Vukov sabor“ u Tršiću i drugi.

Na turnejama u inostranstvu pokazali su da su spadali među vodeće dečje ansamble u Evropi. Pedesetih godina slušala ih je publika u Istočnoj Nemačkoj, tokom šezdesetih nastupili su u Mađarskoj, Zapadnoj Nemačkoj, Austriji, Italiji Francuskoj, sedamdesetih ponovo u Francuskoj, osamdesetih u Austriji. Posebnost njihovih inostranih nastupa čine koncertni repertoari koji su pored svetskog i evropskog repertoara horske muzike, podrazumevali i dela domaćih stvaralaca. Ovaj ansambl negovao je repertoar umetničke muzike, i veoma retko se, osim kada su to potrebe programa zahtevale, na koncertima predstvaljao dečjom muzikom. Na taj način formiran je i specifičan stav kritike prema njemu, koja je na Dečji hor ukazala kao na pouzdanog saradnika ansambala Muzičke produkcije. U tom smislu značajna je i njihova afirmacija horske muzike domaćih kompozitora, koja je u izvođenju ovog ansambla često doživljavala i svoja premijerna predstavljanja. To je bio poseban vid prezentacije nacionalne kulture, koji je pre svega bio namenjen generaciji mlađih slušalaca Radio Beograda i posetilaca njihovih koncertnih nastupa. Takođe, interpretiranje dela domaćih autora bilo je i vid edukacije i vaspitavanja nove publike ka njihovom razumevanju i prepoznavanju kao sklopu karakteristika kulturnog identiteta koje su delima domaćih kompozitora dale individualitet.

Umetnički dometi delovanja Dečjeg hora ocenjeni su najvišim međunarodnim i jugoslovenskim priznanjima. Do ovog stepena umetničke interpretacije došlo se strpljivim, kontinuiranim radom - od hora formiranog za potrebe dečjih radio-emisija do ansambla koji je bio prvi saradnik mnogih muzičkih institucija. Za potrebe Narodnog pozorišta nastupali su u operama *Verter* Žila Masnea (Jules Massenet), *Boris Godunov* Modesta Musorgskog, *Pikova dama* Petra Ilića Čajkovskog, *Karmen* Žorža Bizea (Georges Bizet), *Otadžbina* Petra Konjovića i *Atila* Đuzepa Verdija.⁴⁹⁰

Takođe, ansambl bio je i ogledni hor Pedagoškog zavoda Beograda i učesnik različitih predavanja, koja je dirigent Zlatan Vauda održao na seminarima (gradskim, republičkim i saveznim). Ovi nastupi, kao praktični primeri, edukativno su doprinosili sagledavanju različitih pedagoških i mnogih vokalno-tehničkih problema kod nastavnika Muzičkog vaspitanja,⁴⁹¹ te uticali na oblikovanje nastave ovog predmeta. Takođe, prikazivanje načina rada sa dečjim ansamblom iniciralo je osnivanje mnogih horskih ansambala pri osnovnim školama, od kojih su neki, povremeno, preuzimali obaveze Dečjeg hora, zahvaljujući

⁴⁹⁰ Ibid, 199.

⁴⁹¹ Danas se ovaj predmet zove Muzička kultura (prim. A.P).

umetničkom nivou koji su dostigli u radu sa svojim profesorima. U tom smislu može se konstatovati da je Dečji hor imao i svojevrsnu misionarsku ulogu u afirmaciji dečjeg pevanja, koje će svoju ekspanziju imati tek posle devedesetih godina.

Po odlasku Zlatana Vaude u penziju 1987. godine, na mestu dirigenta nasleđuje ga Amalija Milaković, nastavljajući, u prvo vreme, postojeću programsku koncepciju. Suočavajući se, vrlo brzo, sa praksom koja je bila česta u dečjim i amaterskim horovima, i koja je podrazumevala da sa odlaskom dirigenta, ansambl napušta i jedan broj članova, veoma brzo je bila u prilici da formira novi hor, te da mu koncipira i novi repertoar u skladu sa potrebama programa, obavezama u odnosu na projekte Muzičke produkcije, ali i sopstvenim afinitetima. Ovaj proces bio je svojevrsni profesionalni izazov, koji je sa sobom nosio i „teret“ Vaudinog vremena, koje je već tada bilo označeno kao „zlatno doba“ Dečjeg hora. Formirati ansambl koji će svojim zvukom nastaviti tradiciju dugu četiri decenije, predstavljalo je kompleksan i odgovoran posao koji je od novog dirigenta očekivao čak i da je nadmaši. Rad sa novim ansamblom i brzo uključivanje u programske i koncertne obaveze bili su dobra polazna referenca za dirigenta čije će delovanje tek biti valorizovano narednih godina.

Uz uspešan rad Dečjeg hora, još početkom šezdesetih godina 20. veka pojavila se inicijativa da se formira ansambl sastavljen od dece najmlađeg uzrasta, po uzoru na slične ansambe u Evropi. Tako je 1963. godine osnovan Dečji hor „Kolibri“ sastavljen od odabrane darovite dece predškolskog uzrasta. Njegov osnivač i dugogodišnji dirigent bila je Milica Manojlović, koja je četiri decenije radila sa ansamblom.

Od osnivanja, Dečji hor „Kolibri“ je u profesionalnom smislu bio prepoznatljiv po kulturi lepog pevanja, dopadljivoj interpretaciji i visoko profesionalnom odnosu prema muziciranju. Kroz rad na repertoaru gajena je ljubav prema muzici, a delovalo se i na stvaranju potrebe za slušanjem kvalitetne muzike kod dece. Ovu poruku su, u javnosti, mali pevači prenosili i na slušaoce koji su u najvećem broju bila deca, a zatim i njihovi roditelji. Repertoar ansambla, prvenstveno zamišljen u ulozi afirmacije dečje pesme, u prvo vreme je ubuhvatao kompozicije ovog žanra domaćih, a kasnije i inostranih autora, a vremenom se obogaćivao složenijim interpretacijama dela vokalno-instrumentalne literature. Hor je paralelno delovao i u domenu koncertne delatnosti, kao i arhiviranja muzičkog materijala, različitih žanrova dečje muzike. Mnoge horske kompozicije namenjene najmlađima hor „Kolibri“ je premijerno izveo, ostavljajući neizbrisiv trag u domenu afirmacije dečjeg muzičkog stvaralaštva različitih žanrova. Rad sa decom najmlađeg uzrasta podrazumevao je strpljivost i dirigenta i pevača, dalekosežno osmišljavanje repertoara na kome se dugo i predano radilo. Bogati program muzike različitih žanrova, po kome je „Kolibri“ bio

prepoznatljiv, bio je rezultat kvalitetnog rada, proba doziranog intenziteta u odnosu na uzrast članova, uz insistiranje dirigenta na kontinuiranom dolaženju, što je podrazumevalo značajan angažman i roditelja. Pravilno postavljenom radnom disciplinom uspešni rezultati su se nizali i van granica tadašnje Jugoslavije. Nastupi ovog ansambla predstavljali su značajna edukativna uporišta kada je u pitanju afirmacija kvalitetne dečje muzike, a takođe su svojom repetoarskom politikom budili interesovanja najmlađe generacije slušalaca ka različitim muzičkim žanrovima. Obzirom da je ovaj ansambl bio među prvima koji je javno afirmisao dela zasnovana na folklornoj tradiciji, kako komponovana, tako i stilizovana, on se može definisati i kao svojevrsni moderator u prezentaciji nacionalne kulture namenjene najmlađem uzrastu, u kome se spontanost u prihvatanja kulturnih novina doživljava kao fenomen nesvesnog u procesu odrastanja.

Hor je održao preko stotinu koncerata u zemlji i inostranstvu. Učestvovao je usnimanju radio drama, na televiziji u samostalnim emisijama i serijama, kao i na filmu. Izuzetni umetnički dometi doneli su ovom ansamblu i njegovom dirigentu niz jugoslovenskih nagrada.⁴⁹²

Osim vokalnih dečjih ansambala, u okviru Radio Beograda su, inicijativom dirigenta Dragoljuba Goluba Erića, osnovani i dečji orkestri. Godine 1956. godine nastala je Dečja filharmonija, a godinu dana kasnije i Omladinski kamerni orkestar i mali ansambl „Kekec“, koji je bio sastavljen od dece koja su svirala na instrumentima Orfovog instrumentarijuma.⁴⁹³

⁴⁹² Među njima se ističu: Povelja Radio Beograda za doprinos razvoju dečje i omladinske muzike, Zlatni Beočug Kulturno - prosvetne zajednice Beograda za ostvarenje u oblasti nauke i umetnosti, Povelja „Udruženja kompozitora“ za doprinos razvoju muzičkog stvaralaštva, Zahvalnica UNICEF, Zlatna siringa Radio-televizije Beograd za najveće godišnje ostvarenje ansambla RTB, Orden rada sa srebrnim vencem, Medalja „Mokranjčevih dana“, Povelja „Mokranjčevih dana“ i „Zmajeva nagrada“. Prema: Biografija dečjeg hora „Kolibri“, Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

⁴⁹³ Orfov instrumentarijum čine instrumenti koje je kompozitor Karl Orf (Carl Orff) prepoznao i izdvojio kao najprilagođenije dečjem uzrastu. Sastoji se od instrumenata sa određenom visinom tona - to su melodijski instrumenti (zvončići, metalofon, ksilofon i frulice), instrumenata sa neodređenom visinom tona – to su ritmički instrumenti (zvečke, štapići, mali bubanj, daire, triangl i činele). Prema: Nataša Kusovac, „Orfov muzički instrumentarij“, *Svarog*, 1/2010, Nezavisni univerzitet Banjaluka, 2010, 251.

Orfov instrumentarijum je danas u upotrebi kao didaktičko sredstvo u osnovnim školama u Srbiji. Nastao je na osnovu velikog iskustva u školi za ples i gimnastiku koju su u Minhenu osnovali Orf i Doroti Gunter (Dorothy Gunther). Ova ustanova bila je karakteristična po tome što su predavači kontinuirano istraživali nove metode upotrebe i otkrivali nove veze između pokreta i muzike. Svoja zapažanja Orf je izneo u pet svezaka koje su objedinjene pod naslovom *Das Schulwerk*. To je kapitalno delo za muzičko vaspitanje dece u kome Orf stvara praiskonsku sintezu pokreta, reči i muzike, povezujući svest o prošlosti sa današnjim stremljenjima.

Orf je koristio široki spektar instrumenata prilagođenih dečjim mogućnostima, uključujući i instrumente iz porodice blok-flauta i metalofona. Još jedno njegovo muzičko-pedagoško delo je *Musik für Kinder*. Cilj ove studije je razvijanje dečje muzikalnosti i ljubavi prema muzici, kroz pevanje i sviranje dečjih i narodnih pesama, kroz pentatoniku, moduse, durske i molske lestvice. Kroz Orfove metode rada sa decom, preko improvizacije i igre, prožimale su se sve grane umetnosti: ples, gluma, muzika, vizuelna umetnost i druge. On je bio prvi koji je uvideo potrebu za instrumentima koji će biti u potpunosti prilagođeni deci. Tako su u saradnji sa graditeljem instrumenata Karlom Mendlerom (Carl Meandler) nastali su novi idiofoni instrumenti koji čine Orfov instrumentarijum. Glavni deo ovog instrumentarijuma jesu udaraljke. Orfova muzičko-pedagoška dela postala su

Vodila ga je Miroslava Vasiljević. Uloga ovih ansambala bila je u funkciji snimanja dečjeg programa Radio Beograda. Njihov repertoar obuhvatio je aranžmane dečjih pesama i popularne odlomke umetničke i zabavne muzike. Znatna deo programa pripadao je i stilizacijama folklornih melodija za orkestar, od kojih su mnoge deci bile poznate iz udžbenika za predmet Muzičko vaspitanje. Ovi ansambli povremeno su, kao gosti, nastupali i na festivalima i priredbama namenjenim najmlađem uzrastu.

Lepa inicijativa osnivanja dečjih orkestarskih ansambala, koja je pored programskih potreba mogla da ima i značajniju ulogu u cilju afirmisanja ljubavi prema muzici kod mlađeg uzrasta, nije se dugo održala. Razlozi za to se mogu pronaći u nedostaku njihovog značajnijeg angažovanja za potrebe programa i javne afirmacije, koja bi doprinela ostvarivanju kontinuiteta njihovog delovanja. Istovremeno, nedostatak adekvatne literature za ove instrumentalne sastave predstavljao je dodatni problem, obzirom da su se na njihovom repertoaru nalazile transkripcije muzike koje nisu imale veće umetničke vrednosti. Sudbina dečjih instrumentalnih ansambala bila je određena i činjenicom da su u mnogim osnovnim školama u Beogradu počeli su da se formiraju slični orkestri, na inicijativu profesora muzičkog vaspitanja, koji su predanim radom uspeli da naprave ansamble veoma visokog profesionalnog kvaliteta. Sa prestankom rada Dečje filharmonije, Omladinskog kamernog orkestra i orkestra „Kekec“ dečji orkestri iz osnovnih škola su preuzeli njihovu nekadašnju ulogu i bili angažovani za potrebe programa Radio Beograda.

5.3. MODIFIKOVANJE STRATEGIJE RAZVOJA UMETNIČKIH ANSAMBALA U PERIODU OD 1990. DO 2014. GODINE

Posle osamdesetih godina, koje se danas koncepcijski i sadržajno smatraju najuspešnijim kada je reč o svim ansamblima RTB-a, period od 1990. do 2014. godine predstavlja vreme u kome dolazi do značajnijeg modifikovanja njihovog delovanja i do promene njihove strategije razvoja.

Aktuelna politička situacija devedesetih godina imala je veliki uticaj na kulturu uopšte, a samim tim i na rad ansambala. Programska koncepcija delovanja svakog od njih zasnivala se na davno definisanim smernicama, ali je obim njihovog angažovanja bio znatno smanjen, kao i finansijska sredstva koja su za njih odvajana. To je bio period u kome se, posle više od dve decenije, ponovo razmišljalo i o mogućem ukidanju pojedinih ansambala, pa čak i celokupne Muzičke produkcije u cilju uštede materijalnih sredstava javnog servisa. Ova ideja

uzorna literatura za izvođenje muzičke nastave za decu, a Orfov instrumentarijum postao je najadekvatniji za potrebe dečjeg muziciranja. Prema: *Muzička enciklopedija*, III, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1971, 4.

povremeno je bivala aktuelizovana i kasnije, pa čak i danas. Međutim, različite okolnosti uticale su da segment sopstvene produkcije muzičkih sadržaja ipak opstane. Tome je najviše doprinela činjenica da je njihovo delovanje doprinosilo specifičnosti muzičkog programa, što nije bila osobenost drugih medija, radio i tv stanica. Istovremeno, ono je bilo funkcionalno i na planu jačanja nacionalne svesti, ali i nacionalnih interesa koji su u tom periodu bili ugroženi i izloženi političkim pritiscima, građanskim ratom i egzodusom.

Sa političkim promenama, 2000. godine i kasnije, repertoarska politika i strategija razvoja Muzičke produkcije se promenila. Delovanje ansambala bilo je usmereno ka organizovanju i promovisanju samostalne koncertne aktivnosti, bez uticaja koji su programi radija i televizije do tada imali na nju, čiji je cilj bila težnja da se ovaj organizacioni segment značajnije komercijalizuje. To je bilo vreme kada su Zakonom o radiodifuziji, 2002. godine, državni radio i televizija transformisani u javni servis,⁴⁹⁴ što nije imalo uticaja na novu strategiju razvoja Produkcije. Repertoarska politika ansambala, usmerena ka javnoj afirmaciji ansambala, bila je zasnovana na prezentaciji muzike koja je konceptualno bila komunikativna sa širokim krugom publike, ali nije bila funkcionalna u oblikovanju muzičkih segmenata programa. Pomenuto je najveće posledice imalo na koncept programa umetničke muzike, jer je muzika domaćih stvaralaca bila gotovo izostavljena iz koncertne prakse. U tom smislu direktni prenosi koncerata Simfonijskog orkestra i Hora više nisu doživljavani kao segmenti muzičkog programa u čijim okvirima je afirmisana nacionalna kultura, već kao emisioni prostor čiji je cilj bila promocija muzike uopšte. Zato je u ovom periodu značajno promenjena i intenzivirana uloga Zvučnog arhiva, u kome su sačuvani snimci domaće muzičke baštine, koji su činili okosnicu nacionalnog muzičkog programa umetničke muzike. Za razliku od nje, ansambli narodne i džez muzike, kao popularnih žanrova, nisu menjali repertoarsku politiku, ali je i ona bila koncipirana strategijom razvoja koju su definisali umetnički rukovodioci ovih orkestrara.

5.3.1. Simfonijski orkestar

Posle osamdesetih godina 20. veka u kojima je Simfonijski orkestar doživeo neke od profesionalnih vrhunaca, devedesete godine su donele novine koje su svoj odraz imale najviše u domenu koncertne aktivnosti van okvira Srbije. Iako je ovaj period započet velikom turnejom po Španiji, u okviru koje je, zajedno sa Horom, održano šest koncerata na kojima je

⁴⁹⁴ Ovaj Zakon usvojen je 2002. godine, a definitivni oblik dobio 2006. godine, usvajanjem izmena i dopuna. o imao je transformacija je promovisana pomenutim zakonom . Mirjana Nikolić, „Rekonstrukcija srpskog radija - provera medijskih kapaciteta za „evropske integracije”“, u: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 11-12/2007, 210-212.

izvedeno jedno od najkompleksnijih dela barokne vokalno-instrumentalne literature, Bahova *Pasija po Marku*,⁴⁹⁵ ona je za skoro celu deceniju bila poslednja na koju je ovaj ansambl otputovao. Raspad Jugoslavije i politička situacija u kojoj se zemlja u to vreme nalazila, značajno su promenili izgled muzičke sezone ne samo Simfonijskog orkestra, već i svih ansambala koji su delovali na tlu nekadašnje države. Od 1991. godine Orkestar više nije nastupao na festivalima u Hrvatskoj - „Varaždinskim muzičkim svečanostima“, na „Dubrovačkim letnjim igrama“, „Muzičkoj tribini“ u Opatiji, a 1990. godine, poslednji put je koncert održao u zagrebačkoj dvorani „Lisinski“. U tom periodu ansambl se susreće i sa odlaskom Vladimira Kranjčevića, dirigenta iz Hrvatske, sa kojim je intenzivno saradivao tokom prethodnog perioda i ostvario neke od najznačajnijih uspeha. Uprkos aktuelnoj situaciji, koncertna aktivnost Simfonijskog orkestra bila je prilično bogata. U profesionalnom smislu odvijala se na istom umetničkom nivou, izuzev što je teritorijalno značajno bio sužen prostor za nastupe. To se nije odnosilo samo na prostor nekadašnje države, već i na činjenicu da se uvođenjem ekonomskih i političkih sankcija tadašnjoj zemlji⁴⁹⁶ smanjila i mogućnost da Orkestar nastupi na inostranim koncertnim podijumima.

Ansambl je rad nastavio sa svojim dotadašnjim šefom dirigentom, Vančom Čavdarskim, koji ga je predvodio sve do odlaska u penziju. Na koncertima je, povremeno, dirigovao i Mladen Jagušt,⁴⁹⁷ a sa Orkestrom su saradivali i Radivoje Spasić, Stanko Šepić, Darinka Matić Marović, Angel Šurev, Jovan Šajnović i drugi. Početak devedesetih godina bilo je vreme u kome je započelo i aktivnije profesionalno angažovanje Bojana Sudića, a potom i drugih dirigenata mlađe generacije, kao što su Vesna Šouc, Biljana Radovanović, Stanko Jovanović i drugi. Uz njih su se na koncertima često pojavljivali značajni domaći i inostrani solisti. Takođe, značajan je bio i rad sa malobrojnima dirigentima koji su dolazili iz Evrope.⁴⁹⁸ Njihovi različiti umetnički senzibiliteti i pristup radu sa Orkestrom bili su u

⁴⁹⁵ Turneja je obuhvatila period od 19-27. marta 1991. godine. Prema: Dokumentacija redakcije Simfonijske muzike Muzičke produkcije RTS.

⁴⁹⁶ „Međunarodne sankcije SR Jugoslaviji su uvedene od strane međunarodne zajednice zbog učešća Srbije i Crne Gore u ratu u Bosni i Hercegovini. Sankcije međunarodne zajednice protiv SR Jugoslavije, uvedene su rezolucijom Saveta bezbednosti Ujedinjenih nacija 757 od 30. maja 1992. Sankcije su proširivane i pooštřavane rezolucijom 787 od 16. novembra 1992. i, naročito, rezolucijom 820 od 17. aprila 1993, a ublažavane (delimično obustavljane) rezolucijama 943, od 23. septembra 1994, 970, od 12. januara 1995, i 988 od 21. aprila 1995. Konkretan povod za uvođenje sankcija bio je rat u Bosni i Hercegovini, pošto je Savet bezbednosti UN ocenio da je SR Jugoslavija neposredno umešana u ovaj sukob”.
<https://www.google.rs/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=ekonomske+sankcije+1992&start=10>

⁴⁹⁷ Mladen Jagušt je u to vreme već bio u penziji, ali je često bio honorarno angažovan. Njegova saradnja sa Horom i Simfonijskim orkestrom traje i danas (prim. A.P).

⁴⁹⁸ Alkis Baltas (Grčka), Ivan Špiler (Rusija), Jurij Alijev (Rusija), Ralf Arkelt (Austrija), Konstantin Beker (Nemačka), Anton Rajntaler (Austrija), Milen Načev (Bugarska) i drugi. Prema: Dokumentacija redakcije Simfonijske muzike Muzičke produkcije RTS.

profesionalnom smislu izuzetno edukativni. Sa njima su pripremana nova dela, obogaćivan je repertoar, rađeno je na samom zvuku ansambla, što je doprinosilo kvalitetnijoj interpretaciji. Gotovo svi koncerti Simfonijskog orkestra su bili direktno prenošeni u programima Radio Beograda,⁴⁹⁹ što je povećavalo slušanost ovog medija i davalo raznolikost muzičkim sadržajima. To je bilo značajno u smislu društvene vidljivosti Simfonijskog orkestra van okvira koncertne dvorane, kao značajnog promotera kvalitetne kulture, u okviru koje su dela domaćih kompozitora, kao reprezenti nacionalne kulture, imala posebno mesto. Intenzivirana studijska snimanja, koja su obeležila ovaj period, obuhvatila su pretežno dela autora različitih generacija. Uređivačka politika orijentisana ka nacionalnom diskursu bila je inicirana i aktuelnim političkim modelom toga doba. U ovom periodu modifikuje se i percepcija sintagme „domaći kompozitori“, koja se sada odnosi samo na srpske stvaraoce.

Kompozicije koje su u ovom periodu snimljene i sačuvane u Zvučnom arhivu, danas predstavljaju značajnu bazu muzičkog programa Radio Beograda,⁵⁰⁰ koja ga diferencira od ostalih medija. Tu autonomnost omogućila su mu upravo dela nacionalnih stvaralaca koja i pored različitih stvaralačkih intencija, koje na osnovu teorija koje se bave nacijom i kulturom možemo tumačiti kao specifikume identiteta, predstavljaju temelj nacionalne muzičke kulture. Iako ove kompozicije nikada nisu predstavljale većinu muzičkog programa kada je umetnička muzika u pitanju, njihovo arhiviranje je imalo strateški značaj koji je Zvučni arhiv pozicionirao kao referentnu organizacionu celinu kada je u pitanju očuvanje muzičke baštine. U ovom periodu počinje i proces ponovnog snimanja već arhivirane muzike, čiji zvučni zapisi nisu bili kompatibilni sa tada savremenom tehnologijom emitovanja. Sa ubrzanim razvojem tehnologije, pomenuto je aktuelno i danas.

Aktuelna politička situacija devedesetih godina, koja je pogodovala afirmaciji programa koji je bio orijentisan ka nacionalnoj kulturi, generalno nije bila povoljna za kulturu uopšte. Ovo vreme obeležile su značajne kadrovske promene u Orkestru, izazvane činjenicom da ansambl napušta jedan broj članova, bilo zbog penzionisanja ili nepostojanja

⁴⁹⁹ Večernje koncerte je prenosio Treći program, a Promenadne koncerte Prvi program. Ova praksa samo je donekle zadržana i danas. Treći program prenosi samo pojedine koncerte, po izboru urednika, jer zbog smanjenog broja zaposlenih nisu u mogućnosti da realizuju sve prenose. Na Prvom programu (danas Radio Beograd 1) više nema prenosa koncerata, jer je emisija „Promenadni koncert“, koja je emitovana nedeljom od 11-12 časova ukinuta 2004. godine (prim. A.P).

⁵⁰⁰ U tom periodu snimana su dela Petra Krstića, Miloja Milojevića, Nikole Hercigonje, Mihovila Logara, Vasilija Mokranjca, Milana Ristića, Jugoslava Bošnjaka, Marka Tajčevića, Stevana Hristića, Rajka Maksimovća, Ivana Jeftića, Slobodana Atanackovića, Zorana Erića, Vladimira Tošića, Aleksandra Sedlara, Aleksandra Simića, Vlastimira Trajkovića, Vladana Radovanovića, Rastislava Kambaskovića, Ljubice Marić, Dušana Radića, Petra Ozgijana, Aleksandra Obradovića, Stanka Šepića, Svetislava Božić, Milovana Flipovića, Vladimira Tošića, Srđana Jaćimovića, Milane Stojadinović, Isidore Žebeljan i mnogih drugih autora. Spisak imena je znatno veći. Navedena su po redosledu kako se pojavljuju u Dokumentaciji redakcije Simfonijske muzike Muzičke produkcije RTS (prim. A.P).

moгуćnosti za plaćanje honorarnih saradnika. Istovremeno, pojavio se i problem nedostatka novca za tzv. repro materijal,⁵⁰¹ koga su članovi Orkestra bili prinuđeni da nabavljaju sami. Uz ove probleme sve je aktuelnije postajalo i pitanje nabavke novih instrumenata, što je bila tema koja je otvarana još osamdesetih godina, kada je ansambl bio u profesionalnom usponu. Međutim, do tog čina Simfonijski orkestar je morao da čeka sve do 2007. godine, kada je, donacijom Vlade Republike Srbije od milion evra, obnovljen instrumentarijum.

U ovom periodu osetno je opao i broj posetilaca koncerata ovog ansambla. Situacija u zemlji, koja je kulminirala NATO bombardovanjem 1999. godine dovela je do toga da je interesovanje za kulturne sadržaje bilo svedeno gotovo na minimum. Izuzetak su predstavljala samo gostovanja popularnih umetnika, kao što je, na primer, bio kompozitor Mikis Teodorakis (Mikis Theodorakis), koji je dirigujući Simfonijskim orkestrom RTS-a na koncertu koji je nosio naziv „Muzikom za mir“ na umetnički način dao podršku srpskom narodu, kulturi, ali i ansamblu.⁵⁰² Na njegovu inicijativu Orkestar je, januara 2000. godine, gostovao u Kefaloniji u Grčkoj, gde je u Narodnm pozorištu „Argostili“ izveo program sa delima domaćih autora, među kojima su se našle uverira *Kosovo* Davorina Jenka, uvertira *Iz mog zavičaja* Stanislava Biničkog, „Kestenova gora“ i „Velika čočččka igra“ iz *Triptihona* Petra Konjovića, *Cvancičica* Konstantina Babića, *Igra Pašona* Miroslava Štatkića, ali i *Helenen polka* Johana Štrausa i „Sirtaki“ iz baleta *Grk Zorba* Mikisa Teodorakisa. Dirigovao je Angel Šurev.⁵⁰³ Izvođenje dela srpskih i grčkih kompozitora, kao i kompozicija koje su inspirisane ovim zemljama, može se smatrati vidom kulturne diplomatije koja je na simboličan način trebalo da bude suprotnost NATO agresiji, kao percepcija nove političke vizije Srbije. Zanimljivo je konstatovati da je za sve godine postojanja ovo bio prvi i jedini koncert u inostranstvu na kome je Simfonijski orkestar interpretirao dela srpskih autora.⁵⁰⁴ Već na sledećim turnejama u Grčkoj i Italiji oni su izvodili simfonijski i vokalno-instrumentani repertoar sa delima evropskih kompozitora. Razloge za takvu koncepciju možemo pronaći u intenciji da se poznatim delima standardnog repertoara predstave inostranoj publici, u težnji da se akcentuje umetnički kvalitet. U konotaciji aktuelnog

⁵⁰¹ Pod terminom „repro materijal“ podrazumeva se pribor koji je neophodan određenim instrumentima, kao što su trske za piskove za drvene duvačke instrumente, žice, kalofonijum i sordine za gudačke instrumente, ulja i konci za limene duvačke instrumente, krpe i futrole za sve instrumente, itd.

⁵⁰² Ovaj koncert održan je 19. juna 1999. godine u Centru Sava. Dokumentacija redakcije Simfonijske muzike Muzičke produkcije RTS.

⁵⁰³ Na gostovanju su održana dva koncerta, 8. i 9. januara 2000. godine. Dokumentacija redakcije Simfonijske muzike Muzičke produkcije RTS.

⁵⁰⁴ Obzirom da je turneju inicirao Mikis Teodorakis i da je ona trebalo da predstavi umetnike iz Srbije u drugačijem svetlu od onog kako se na ovu zemlju gledalo u to vreme u političkom smislu, ovakav izbor programa bio je ispolitiziran čin (prim. A.P).

političkog stava Evrope i sveta prema Srbiji, koji je definisan kao ekspanzija nacionalizma, može se govoriti i o svesnom ograđivanju od nacionalnog repertoara kao sinonima za političke intencije. I ova odluka predstavlja vid kulturne diplomatije koja je trebalo da promeni sliku o našoj zemlji i njene političke orijentacije.

Političke promene koje su se dogodile 5. oktobra 2000. godine⁵⁰⁵ dovele su do promene rukovodstva državnog sistema RTS, ali nisu značajnije uticale na programska usmerenja Muzičke produkcije. Simfonijski orkestar u to vreme nije imao stalnog šefa dirigenta. Sa njim je intenzivno radio Milen Načev, gost iz Bugarske, uz domaće dirigente starije generacije, kao što su Miodrag Janoski, Angel Šurev i Mladen Jagušt. Od 2002. godine sa Orkestrom ponovo nastupa Vladimir Kranjčević, a na koncertima diriguju i Dejan Savić, Aleksandar Marković, Stanko Jovanović, Milena Injac, Premil Petrović, Milan Nedeljković i drugi. Godine 2004. na mesto šefa dirigenta dolazi David Porselajn (David Porcelijn) iz Holandije, koji je sa ansamblom radio samo šest meseci. Podržan novim rukovodstvom Muzičke produkcije, 2005. godine njegovo mesto preuzima Bojan Sudić, koji je težio da Simfonijskom orkestru vrati nekadašnji ugled. Programska politika nove uprave insistirala je na funkcionalnom osamostaljivanju Produkcije, nezavisnom u odnosu na potrebe programa Radija i Televizije, na osnovu čega su bile koncipirane i koncertne sezone. Pomenuto ukazuje na tendencije razvoja ove organizacione celine u pravcu emancipacije u odnosu na medijsku matricu, u skladu sa karakteristikama vremena koje je težilo komercijalizaciji čak i u domenu kulture i umetnosti, što je davalo mogućnost za bolje plasiranje na tržištu. U domenu delovanja Simfonijskog orkestra pomenuto se odrazilo više na koncept propagande i značajnije vidljivosti u medijima, nego na poboljšanje repertoarske politike i interpretativnih dometa. Taj novi pristup bio je vidljiv u novoj, kontrastnijoj koncepciji programa, koja je pobudila interesovanje publike. Okrećući se koncertnoj delatnosti, Orkestar je manje vremena provodio u studiju, odnosno u snimanju muzičkih materijala koji bi obogatili Zvučni arhiv. To je za posledicu imalo sve manju prisutnost muzičkih sadržaja u produkciji Muzičke produkcije u programima i radija i televizije RTS, što za novu viziju Muzičke produkcije o ulozi njenih ansambala u okviru javnog servisa nije predstavljalo značajnu informaciju.⁵⁰⁶ Usmeravanje ka koncertnoj delatnosti i angažovanje nekih od vodećih mena svetske muzičke scene, kao što su Sergej Krilov, Kiri Te Kanava (Kiri Te Kanawa), Pepe Romero (Pepe

⁵⁰⁵ Posle Izboru 5. oktobra došlo je do promene političke vlasti. To je bio završetak vladavine režima Slobodana Miloševića (prim. A.P).

⁵⁰⁶ Snimci koncerata se izuzetno retko arhiviraju u Zvučnom arhivu, jer se prilikom javnih izvođenja dešavaju različiti propusti ne samo u interpretaciji, već i u samom snimku, u koji ulaze različiti efekti, poput komešanja publike, zvuka zvona mobilnog telefona, šuma vetra ili kiše, atmosfere ulice itd (prim. A.P).

Romero), Najdžel Kenedi (Nigel Kennedy), Nikita Borisoglebskij, Placido Domingo (Plácido Domingo) i popularnih domaćih solista,⁵⁰⁷ bilo je u funkciji realizacije što komercijalnijih programa. Ova intencija se, međutim, nije odrazila na profesionalni kvalitet orkestra i umetnički izbor repertoara. Samu komercijalizaciju, u ovom smislu, treba sagledavati kroz implementiranje popularnijih dela u standardni repertoari odabir atraktivnih solista koje je, putem medija, publika prepoznavala ne samo kao izvođače umetničke muzike, već kao deo aktuelnog proseca popularne kulture. To je bio razlog zbog koga se ne može govoriti o nedostatku kvaliteta ovih koncerata, već modifikaciji njihovog repertoara u funkciji veće prepoznatljivosti za široku publiku. Na koncertima Simfonijskog orkestra našla su se vrhunska dela simfonijskog i koncertantnog repertoara, a ovaj period su okarakterisali i brojni zajednički projekti sa Horom.⁵⁰⁸

Iako se komercijalizacija danas percipira kao osamostaljivanje Muzičke produkcije od uticaja programa, ona je bila i produkt tehnološke modernizacije javnog servisa u okviru koje je široka upotreba muzike sa nosača zvuka – nekada magnetofonske trake, a potom ploče, kompakt diska i hard diska - u potpunosti marginalizovala mesto i značaj ansambala koji su delovali u okviru muzičke produkcije. Ovaj proces koji je predstavljao dobru razvojnu liniju Radija kao medija, modifikovao je ulogu ansambala Muzičke produkcije i smanjio potrebu za njihovim angažovanjem u okviru muzičkog programa. U tom smislu Produkcija je svoju funkcionalnost, osim u domenu prezentacije i arhiviranja muzike, pronašla u javnoj afirmaciji svoga delovanja, kojom je modelovala i opštu sliku medija kome je pripadala.⁵⁰⁹

Danas ovaj ansambl, znatno podmlađen, svojim interpretacijama pokazuje da ima umetnički potencijal, koji bi temeljnijom analizom njegovih umetničkih dometa, kontinuiranim radom na celovitosti zvuka, te adekvatno odabranom programskom

⁵⁰⁷Među njima su Jovan Kolundžija, Aleksandar Šandorov, Lidija Bizjak, Aleksandar Serdar, Mara Rajković, Aleksandar Madžar, Rita Kinka, Nikola Kitanovski, Maja Bogdanović, Nemanja Radulović i drugi. Dokumentacija redakcije Simfonijske muzike Muzičke produkcije RTS.

⁵⁰⁸Na njima su izveden *Božićni oratorijum* Kamija Sen-Sans (Camille Saint-Saëns), *Stvaranje sveta* Jozefa Hajdn, *Pasija po Jovanu* Johana Sebastijana Baha, *Nemački rekvijem* Johanesa Bramsa, *Missa brevis* Zoltana Kodalja (Zoltán Kodály), *Izrael u Egiptu* Georga Fridriha Hendla, *Rekvijem* Luiđija Kerubinja (Luigi Cherubini), *Kadiš i Čičesterski psalmi* Leonarda Bernštajna (*Leonard Bernstein*), *Osmi simfonija* Gustava Malera, *Rekvijem* Franca fon Suppea (Franz von Suppé), *Ratni rekvijem* Bendžamin Britn, *Rekvijem* Antonjina Dvoržaka (*Antonín Dvořák*), *Rekvijem* Hektora Berlioza, *Rekvijem* Alfreda Šnitkea (Alfred Schnittke), *Gloria* Fransisa Pulenka (Francis Poulenc) i druga značajna dela. Prema: Dokumentacija redakcije Simfonijske muzike Muzičke produkcije RTS.

⁵⁰⁹Javna afirmacija se nije odvijala samo u okvirima redovne koncertne sezone, već i u učestvovanju na vodećim domaćim festivalima, među kojima su „Beogradske muzičke svečanosti“, „Čelo fest“, „Flauta fest“ i „Gitar Art festival“ u Beogradu, „Novosadske muzičke svečanosti“, „Mermer i zvuci“ u Arandelovcu, „Mokranjčevi dani“ u Negotinu i drugi. Dokumentacija redakcije Simfonijske muzike Muzičke produkcije RTS.

konceptijom, mogao vratiti na ono mesto, na kome je bio pozicioniran krajem osamdesetih godina 20. veka.

5.3.2. Mešoviti hor

Posle značajnih koncertnih uspeha i turneja koje su obeležile osamdesete godine 20. veka, devedesete su za Mešoviti hor donele nove profesionalne izazove, ali i, kao kod orkestra značajne kadrovske probleme. Aktuelna politička situacija toga doba odrazila se i na finansije javnog servisa, što je rezultiralo smanjenjem honorarno angažovanih ljudi u okviru cele medijske kuće. Istovremeno, umesto pevača koji su otišli u penziju nisu primani novi, što je rezultiralo rapidnim opadanjem broja stalno zaposlenih na četrdesetak. Problematika angažovanja članova koji bi upotpunili ansambl bio je imanentan problem, koji nije uticao na angažovanje Hora u kontekstu programskih obaveza, i prisutnosti u koncertnoj sezoni.

Tokom 1990. godine, kao šef dirigent ansambla, još je uvek radio Vladimir Kranjčević, čiji su umetnički afiniteti bili profilisani u pravcu pripreme i realizacije velikih vokalno-instrumentalnih dela. U kontekstu aktuelne političke situacije, koja je već dovela do raspada Jugoslavije, zanimljivo je da je ovaj umetnik, koji je došao iz Hrvatske, u kreiranju koncertnog repertoara akcenat stavljao na afirmaciju dela pretežno srpskih stvaralaca.⁵¹⁰ Pomenuto govori i o njegovom odnosu prema delovanju u Beogradu, i svesnosti uloge Muzičke produkcije u očuvanju nacionalne kulture i tradicije. Posebno mesto imao je opus Stevana Stojanovića Mokranjca, čija je duhovna i svetovna muzika u izvođenju Mešovitog hora dostigla vrhunce interpretacije. Posebno su značajni bili trajni snimci velikih vokalno-instrumentalnih ostvarenja evropske muzičke baštine koja su bila i koncertno izvedena, kao što su *Misa C-dur* Ludviga van Betovena, *Božićni oratorijum* Johana Sebastijana Baha, Mocartova *Velika c-moll misa*, kao i *Nemački rekvijem* Johanesa Bramsa, čijim je izvođenjem, 1991. godine, Vladimir Kranjčević obeležio trideset godina umetničkog rada. Iste godine usledila je i velika turneja po Španiji,⁵¹¹ na kojoj je pored Bahove *Pasije po Mateju* izveden i Mocartov *Te Deum*.

U ovom periodu posebno se izdvajaju nastupi Hora sa Simfonijskim okrestrom iz Krasnojarska (Rusija) u Beogradu, kao i poslednji koncerti na festivalima u bivšoj Jugoslaviji. Hor je bio učesnik i mnogih festivala u Srbiji, a aktivna koncertna sezona nije uticala na

⁵¹⁰ Na repertoaru su se našli novekompozicije Svetislava Božića, Ivana Jeftića, Rajka Maksimovića, Slobodana Atanackovića, Srđana Jaćimovića, Dejana Despića, Vitomira Trifunovića, Vartkesa Baronijana, kao i predstavnika starije generacije Miloja Milojevića, Milenka Živkovića i Josipa Slavenskog. Prema: Dokumentacija redakcije Simfonijske muzike Muzičke produkcije RTS.

⁵¹¹ Turneja je obuhvatila šest gradova: Kordobu, Granadu, Madrid, Santjago de Kampostelu, Hihon i Palma de Majorku. Prema: Dokumentacija redakcije Horskog muzike Muzičke produkcije RTS.

njegove obaveze vezane za učešće u realizaciji programskih obaveza, koje su obuhvatale snimanje muzike za filmove i serije u produkciji RTS-a, za nove emisije koje su realizovali kulturni i zabavni program. Takođe, organizovana su snimanja novih dela savremenih srpskih autora koja su emitovana na programima Radija, ali je započet i veliki projekat koji je podrazumevao ponovno snimanje mnogih dela domaćih kompozitora čiji su snimci, zbog napretka tehnike snimanja i emitovanja, bili tehnološki prevaziđeni. Time je započet proces osavremenjavanja snimaka Zvučnog arhiva, u koji su bili uključeni svi ansambli, a koji je nastavljen i kasnijih godina, a traje sve do današnjih dana. On je ukazao na svest rukovodećeg kadra Muzičke produkcije u vezi sa praćenjem trendova u domenu tehnološkog razvoja emisije tehnike.

U ovom periodu u radu sa Horom bili su angažovani i drugi umetnici: Angel Šurev, Nikolaj Žličar, povremeno čak i Vančo Čavdarski i Bojan Suđić, koji će u narednim godinama sa ovim ansamblom ostvariti značajne umetničke domete.

Politička situacija koja je obeležila početak devedesetih godina, odrazila se i na koncertne aktivnosti Hora, kao i Simfonijskog orkestra. Nekadašnja muzička scena, koja je podrazumevala aktivno učešće ansambala koji su dolazili iz drugih republika, postala je otvorena samo za lokalne umetnike i za izvođače koji su dolazili iz Evrope i iz sveta. Time je značajno redukovano profesionalno povezivanje muzičkih ansambala različitih centara, koje je bilo značajno ne samo zbog činjenice što su imali mogućnost da nastupe pred mnogo većim auditorijumom, već zbog toga što je za umetničko napredovanje svakog od njih od izuzetne važnosti bila saradnja sa dirigentima i solistima. U radu sa umetnicima različitih senzibiliteta ansambli su istraživali svoje umetničke mogućnosti, sticali nova interpretativna iskustva i obogaćivali repertoar. Novo vreme za svaki od njih predstavljalo je svojevrsnu prekretnicu.

Vladimir Kranjčević je sa Horom radio do kraja 1991. godine, kada se zbog zaoštavanja političke situacije u Jugoslaviji vratio u Hrvatsku. Ansambl je preuzeo Bojan Suđić, dirigent koji sa ovim ansamblom radi sve do danas. Programsku politiku ovog ansambla usmerio ka različitim sferama umetničkog delovanja. Pored samostalnih koncerata, nastupali su sa Simfonijskim orkestrom ili sa drugim orkestrima. Takođe, bili su prisutni u okviru različitih kulturnih i javnih manifestacija, a mnogo veći akcenat stavljen je na interpretiranje dela srpskih kompozitora različitih generacija. Sa političkim buđenjem nacionalnih ideja, koje su obeležile ovaj period, javilo se i veliko interesovanje za srpsku duhovnu muziku,⁵¹² pa su se i na repertoaru Hora našla mnoga značajna dela u domenu ovog

⁵¹² Već krajem osamdesetih godina 20. veka i početkom devedesetih u Srbiji se osniva veliki broj horskih ansambala koji deluju pri pravoslavnim hramovima. Ova praksa, koja je posle Drugog svetskog rata

žanra, koja su pisali kako kompozitori prethodnih stvaralčkih generacija, tako i savremeni autori. Pored Mokranjčeve, ovaj ansambl snimio je i javno izveo *Liturgiju* Kornelija Stankovića i Josifa Marinkovića. Učestvovali su u izvođenju mnogih značajnih dela, kao što su *Rekvijem* Đuzepa Verdija, *Aleksandar Nevski* Sergeja Prokofjev, *Litirgija Domestica* Aleksandra Grečanjina, Mocartov *Rekvijem*, Bruknerova *Misa f-moll*, *Svadba* Igora Stravinskog, *Svečana misa* Đoakina Rosinija (*Gioachino Rossini*), *Svenoćno bdenje* Sergeja Rahmanjinova i druga. Izbor navedenog repertoara značajno govori i o društveno-političkoj atmosferi toga doba. Duhovna muzika, kao i vokalno-instrumentalna dela sa rodoljubivom tematikom, afirmisala su aktuelnu socijalnu klimu koja je značajno bila oblikovana ratom koji se odvijao na tlu nekadašnje Jugoslavije, kao i političkim, a time i kulturim izopštavanjem Srbije iz evropskih i svetskih tokova. Buđenje nacionalne svesti, koje je obležilo ovaj period, modelovalo je i repertoar Hora u pravcu afirmacije dela koja su u sebi sadržala elemente duhovne i svetovne tradicije. Istovremeno, orijentacija ka repertoaru slovenskih autora predstavljalo je svojevrsnu vezu sa pravoslavljem, koje je upravo u to vreme u Srbiji imalo svoju ekspanziju. Na tom prosedu formirala se i repertoarska politika Hora, čija je aktivnost bila usmerena unutar koncertnih aktivnosti u Srbiji, a tokom 1995. godine imali su turneju po Grčkoj i Makedoniji, zemljama koje su u političkom smislu bile otvorene prema Srbiji, na kojoj su izvodili muzičke numere Gorana Bregovića.

Pomenuto implicira da su umetničke obaveze tokom devedesetih godina, uprkos aktuelnoj društveno-političkoj situaciji, bile intenzivne. One su aktuelizovale domaće koncertne podijume, a posebno muzičke festivale na kojima je Hor nastupao sa gostujućim dirigentima i solistima.⁵¹³ Repertoarska politika bila je usmerena ka muzici domaćih autora, posebno savremenih, od kojih su mnoga predstavljena u okviru „Tribine kompozitora“⁵¹⁴ u Beogradu. Poseban značaj imala su studijska snimanja ovih dela, njihovo arhiviranje i dostupnost za kontinuirano emitovanje u programima Radija i Televizije. Hor je delovao na afirmaciji mladih vokalnih solista, od kojih su mnogi, kasnije, ostvarili značajne uspehe na svetskim koncertnim podijumima i operским scenama.

Kao i kod Simfonijskog orkestra, političke promene koje su se dogodile 2000. godine nisu imale značajniji uticaj na delovanje Hora i na odstupanje od ranije ustanovljenih

skoro u potpunosti zamrla ili je delovala van okvira javnosti, unutar crkava, postala je gotovo moderna u ovom periodu. To je bilo i očekivano s obzirom da je u Srbiji bio veoma negovan duh „jugoslovenstva“, čak i u vremenu kada je Jugoslavija počela da se raspada (prim. A.P).

⁵¹³ Učestvovali su na domaćim festivalima umetničke i zabavne muzike, kao što su „Beogradske muzičke svečanosti“, festival „Mermer i zvuci“ u Aranđelovcu, „Letnja duhovna akademija“ u Studenici, „Niške horske svečanosti“, „Beogradske proleće“ i drugim. Prema: Dokumentacija redakcije Horskog muzike Muzičke produkcije RTS.

⁵¹⁴ Danas „Međunarodna tribina kompozitora“ (prim. A.P).

programskih obaveza. O vidljivijoj modifikaciji repertoarske politike može se govoriti tek od 2005. godine, kada dolazi do pokušaja svojevrzne komercijalizacije ansambala Muzičke produkcije, koja je bila usmerena ka cilju njihove aktivnije prisutnosti na koncertnim podijumima i prepoznatljivosti kod publike različitih socijalnih kategorija. Iako je ova inicijativa mogla biti od koristi i u cilju afirmacije same umetničke muzike, ona ipak nije zaživela, jer nije ostavljala dugoročnije rezultate. Čak ni uvođenje muzike različitih žanrova na repertoar Hora,⁵¹⁵ nije značajnije uticalo na percepciju ovog ansambla kao moderatora sadržaja popularne kulture. Programska politika po kojoj je već decenijama bio prepoznatljiv, formirala je normative koji su ga pozicionirali kao najkvalitetniji horski ansambl u Srbiji i kao gotovo jedinog prezentera savremenog horskog stvaralaštva u zemlji, što mu je davalo profesionalni ekskluzivitet.⁵¹⁶ Takođe, mogućnost saradnje sa Simfonijskim orkestrom, kao i sa drugim ansamblima Muzičke produkcije predstavljalo je kao i u prethodnim periodima kuriozitet koji je naročito bio korišćen kada je u pitanju umetnička muzika. Pored izvođenja dela koja su do sada već imali na repertoaru, kao i onih koja su bila atraktivna za širi auditorijum, kao što su *Rekvijemi* Mocarta i Verdija, *Carmina burana* Karla Orfa i *Mesija* Gergda Fridriha Hendla, ansambl je učestvovao u interpretacijama mnogih značajnih vokalno-instrumentalnih kompozicija.⁵¹⁷ Pored Bojana Sudića, sa njim su radili Stanko Jovanović, Dragana Jovanović, Mladen Jagušt, Milan Nedeljković, Zvonimir Hačko, Aleksandar Marković, i drugi, kao i Vladimir Kranjčević, koji je po uspostavljanju političke stabilnosti u zemljama nekadašnje Jugoslavije povremeno bio angažovan.

Uloga Mešovitog hora Muzičke produkcije RTS bila je značajna i u ovom periodu. Profesionalni kvaliteti, valorizovani od strane domaće i inostrane stručne kritike još osamdesetih godina 20. veka, prepoznatljiviji su bili na njihovim javnim nastupima, brojnim samostalnim koncertima na kojima su predstavili značajna dela horske literature. Hor se pozicionirao kao značajni interpretator dela domaćih stvaralaca, od kojih su mu mnoga bila i posvećena. Takođe, postao je prepoznatljiv i po koncertima vokalno-instrumentalne muzike na kojima je nastupao sa Simfonijskim orkestrom. Zajednički projekti Hora i Orkestra, uz

⁵¹⁵ U ovom periodu Mešoviti hor je nastupao na koncertima pevača narodne muzike, kao što su, na primer, Merima Njegomir i Miroslav Ilić, na festivalima zabavne muzike, učestvovao na koncertima na kojima je interpretirana filmska muzika, itd. Prema: Dokumentacija redakcije Horske muzike Muzičke produkcije RTS.

⁵¹⁶ Na repertoaru Hora u ovom periodu bila su se dela Vladana Radovanovića, Milana Mihajlovića, Vlastimira Trajkovića, Ksenije Zečević, Jugoslava Bošnjaka, Aleksandra Damjanovića, Aleksandra Simića i drugih stvaralaca. Dokumentacija redakcije Horske muzike Muzičke produkcije RTS.

⁵¹⁷ Među delima koja su izveli su i *Rekvijem* Hektora Berlioza, *Čičesterski psalmi* Leonarda Bernštajna, *Misa u f-mollu* i *Te Deum* Antona Bruknera, *Glorija* Fransisa Pulanka, *Rekvijem* Alfreda Šnitkea, *Godišnja doba* Jozefa Hajdna, *Ratni rekvijem* Bendžamina Britna i mnoga druga. Dokumentacija redakcije Horske muzike Muzičke produkcije RTS.

povremeno angažovanje dečjih horova, značajno su obogatili koncertnu ponudu Beograda, obzirom da su dela ovog žanra, zbog kompleksnog izvođačkog aparata, veoma retko bila na repertoaru drugih domaćih ansambala. Ovi javni nastupi su direktno prenošeni kroz programe Radio Beograda, što je omogućavalo da koncerte čuje publika u celoj zemlji. Njihova vrhunska interpretacija značajno je doprinosila kvalitetu muzičkog programa Radija.

Iako je Hor značajno modifikovao repertoar koncerata, njegova uloga u funkciji programa ogleda se u kontinuiranom snimanju dela domaćih stvaralaca. Rezultat ovog procesa nije bilo samo uvećavanje fonda Zvučnog arhiva, već negovanje i očuvanje nacionalne tradicije. Takođe, ansambl je pokazao profesionalne kvalitete u afirmaciji različitih žanrova muzike. Pomenuto ukazuje da je uloga Mešovitog hora Muzičke produkcije i u ovom periodu bila kompleksna. Da se razvijala paralelno sa definisanim repertoarskim okosnicama Produkcije, čiji je cilj bila javna afirmacija ansambala i njihovo prepoznavanje van okvira medija kojem su pripadali.

5.3.3. Džez orkestar

Početak devedesetih godina, u umetničkom smislu, predstavljao je jedan od vrhunaca u delovanju Džez orkestra. To je bilo vreme u kome su međunarodni uspesi postignuti prethodnih decenija nagoveštavali intenzivnije angažovanje na evropskim džez scenama, koje se nije realizovalo zbog aktuelne političke situacije toga doba, koja je, između ostalog, dovela i do zatvaranja inostranog muzičkog tržišta u odnosu na umetnike i ansamble koji su dolazili iz tadašnje Jugoslavije. To je vreme u kome Džez orkestar sve češće nastupa pod imenom Big bend,⁵¹⁸ po kome je i danas prepoznatljiv, a sa ansamblom je radio Zvonimir Skerl.

Poslednju deceniju 20. veka u radu ansambla obeležila je smena generacija, koja se, za razliku od drugih, dešavala postepeno. Obzirom na činjenicu da u Srbiji u to vreme još uvek nije postojala visokoškolska ustanova koja bi obrazovala umetnike za ovaj žanr,⁵¹⁹ orkestar je obavljao i obrazovnu funkciju, edukujući mlade talentovane umetnike koji su pokazivali afinitet prema džezu. Permanentni rad sa kolegama čije je izvođačko iskustvo u domenu ovog žanra bila relevantna profesionalna referenca, predstavljao je značajno uporište, koje im je

⁵¹⁸ Džez orkestar se još krajem osamdesetih godina ustalio u formaciji instrumenata koji čine standardni *big band* orkestar. Ovakav sastav se sastoji od 12-25. muzičara, a čine ga četiri grupe instrumenata sa približno istim brojem članova (trube, trombone, saksofoni), ritam sekcija, bas gitara, gitara i klavijature i klavir. Takođe, ovaj sastav ima i drvene duvačke instrumente: dve flaute, dva klarineta i bas klarinet, koji u učestvuju izvođenju samo prema potrebi negog aranžmana. Zbog sličnosti u načinu na koji se proizvodi zvuk, ove instrumente u Big bend orkestru RTS sviraju isti muzičari koji sviraju saksofone. Prema: Intervju sa Ivanom Ilićem, šefom dirigentom Big Band orkestra RTS, rađen aprila 2012. godine.

⁵¹⁹ U Beogradu je 1993. godine osnovan Džez odsek u Srednjoj muzičkoj školi „Stanković“, a 2012. na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu otvorena je Katedra za džez i popularnu muziku (prim. A.P).

pored teorijskog znanja omogućilo da se veoma brzo iskažu u domenu izvođačke prakse. Novi članovi, od kojih su mnogi dugo vremena imali ili honorarni ili volonterski status, veoma brzo su bili angažovani u okviru aktuelnih koncertnih obaveza. Rezultat ovog procesa odrazio se na homogenost zvuka Big benda, koji ni u jednom trenutku nije bio narušen, obzirom na činjenicu da su novi članovi ponikli iz same izvođačke tradicije ovog ansambla.

Tokom devedesetih godina na mestu dirigenta Big Benda nalazili su se najznačajniji umetnici u ovom muzičkom žanru. Pored Skerla, sa orkestrom rade Vojislav Bubiša Simić, Milivoje Marković, Duško Gojković, Stjepko Gut i Ivan Ilić, koji se od 1999. godine aktivno bavi dirigovanjem. Nastavljajući tradiciju svojih prethodnika, insistirao je da se članovi ansambla usavršavaju, da se angažuju istražujući sopstvene afinitete prema aranžiranju ili komponovanju. Težio je da orkestar zadrži reputaciju koju je stekao tokom prethodnih decenija, koja je bila zasnovana kako na vrhunskoj interpretaciji, koja je svoju profesionalnu potvrdu imala od strane stručnjaka i u zemlji i u inostranstvu, tako i na raznovrsnosti repertoara koji je negovan. Programska politika ovog ansambla, utemeljena u ranijim periodima, i dalje je podrazumevala kontinuirano istraživanje novog programa, ne samo u domenu odabira novih kompozicija, već i osavremenjavanja aranžmana. Značajnu ulogu u tome imali su česti nastupi sa inostranim izvođačima, koji su se publici uglavnom predstavljali numerama u sopstvenim aranžmanima, što je u edukativnom smislu odraz imalo i na formiranje savremenog aranžerskog stila domaćih umetnika.

Devedesete godine su, takođe, bile vreme u kome je došlo do značajnijeg interesovanja za domaće kulturno nasleđe. Prve i retke kompozicije tzv. etno džez kod nas, kao što je navedeno, bile su izvedene početkom šezdesetih godina, a tokom poslednje decenije 20. veka i u 21. interesovanje za ovaj žanrse pojavljuje i kod kompozitora i aranžera različitih generacija. Među njima su Vojislav Bubiša Simić, Zvonimir Skerl, Goce Dimitrovski, Ivan Ilić, Stjepko Gut i drugi. Koncerti na kojima je sviran etno džez privlačili su pažnju slušalaca. Najčešće su bili održavani kao tematski etno džez nastupi ili su bili vezani za određene jubileje u vezi sa srpskom muzičkom istorijom. Takođe, ovakvi programi svirani su i na džez festivalima.⁵²⁰ Iako je etno džez kao stilski pravac predstavljao tendenciju koja je posebnu polularnost u Evropi i svetu imala tokom osamdesetih godina, u Srbiji on ekspanziju doživljava tokom devedesetih, na šta je neposredno uticala i politička situacija u

⁵²⁰ Godine 2006, kada je obeležavano 150 godina rođenja srpskog kompozitora Stevana Stojanovića Mokranjca, Džez orkestar je održao nekoliko koncerata sa aranžmanima pesama iz *Rukoveti* i odlomaka *Liturgije* Stevana Stojanovića Mokranjca. Sa ovim programom nastupali su u Velikoj dvorani Kolarčeve zadužbine, na festivalu „Mokranjčevi dani“, kao i na Džez festivalu u Valjevu. Dokumentacija redakcije Džez muzike Muzičke produkcije RTS.

zemlji. Okretanje tradiciji i nacionalnoj kulturi u domenu žanrova zabavne muzike bilo je i svojevrsno modifikovanje repertoarske politike koja je pratila trendove ostalih žanrova. Usmeravanje repertoara ka delima domaćih kompozitora, osmišljavanje programa koji su u muzičkom smislu inkorporirali nacionalne tendencije bilo je modelovano aktuelnom izvođačkom praksom koja je nedvosmisleno bila usmerena ka afirmaciji nacionalnih idioma. I u ovom periodu, kao i tokom osamdesetih godina možemo govoriti o dva diskursa koja su usmeravala ovu tendenciju: prvi je bio iniciran političkim konotacijama koje su afirmisale nacionalizam u svakom smislu, a drugi je bio uslovljen tržišnim intencijama, koje su sve veću populaciju slušalaca privlačile ka novonastalim žanrovima narodne muzike, odvlačeći je od referentnih vrednosti umeničkog kvaliteta i u domenu ovog žanra, ali i kada su u pitanju zabavna i umetnička muzika.

Pored etno džez, muzičkog pravca koji predstavlja podvrstu tzv. *world music* žanra,⁵²¹ na repertoaru Big benda našle su se i numere koje pripadaju drugim vrstama džez. Sviran je diksilend, swing, džez inspirisan latino ritmovima, orijentalnom muzikom, obrađivane su filmske teme, melodije umetničke muzike, dečje pesme i mnoge druge. Ovakvi koncerti često su podrazumevali i saradnju sa drugim ansamblima Muzičke produkcije. Sa Simfonijskim orkestrom i Mešovitim horom, na primer, Big bend je nastupio na koncertu povodom obeležavanja stogodišnjice rođenja američkog kompozitora Džordža Geršvina (George Gershwin). Sa Horom je učestvovao na koncertu pod nazivom „Noć Brodveja“, u okviru koga su izvođeni poznati odlomci iz mjuzikala *Hello, Dolly*, *Priče sa zapadne strane*, *Fantom u operi*, *Kralj i ja* i drugih. Koncert je održao i sa Dečjim horom „Kolibri“, na promociji njihovog novog kompakt diska sa dečjim pesmama koji nosi ime *Magično putovanje*, a sa Dečjim horom RTS više puta je učestvovao u izvođenju potpurija zasnovanog na temama iz filmova Darka Kraljica.⁵²²

Orkestar je i ovom periodu imao veliki repertoar dela klasičnog džez,⁵²³ a povremeno su interpretirali i poznate šlagere, sa najznačajnijim domaćim predstvanicima ovog žanra, Lolom Novaković, Biserom Veletanlić, Duškom Jakšićem, Zafirom Hadžimanovim, Žarkom Dančuo, Tihomirom Petrovićem, Beti Đorđević, Nadom Pavlović i drugim. Nastavljena je i

⁵²¹ *World music* je termin koji povezuje različite kategorije muzike, a uključuje korišćenje tradicije i neotradicije kao inspiracije. Dale. A. Olsen, Robert E. Brown, *World Music and Ethnomusicology*, Florida State university, <http://www.ethnomusic.ucla.edu/world-music-and-ethnomusicology>

⁵²² Dokumentacija redakcije Džez muzike Muzičke produkcije RTS.

⁵²³ Misli se na muziku čiji su autori bili Kaunt Bejzi, Djuk Elington, Glen Miler, Dizi Gillespi, Bob Mincer (Bob Mintzer), Bil Holman (Bill Holman), Erni Vilkins (Ernie Wilkins) i mnogi drugi. Dokumentacija redakcije Džez muzike Muzičke produkcije RTS.

aktivna saradnja sa brojim inostranim džez umetnicima,⁵²⁴ kao i sa najmlađom generacijom domaćih džez pevačica, kojoj pripadaju Tanja Jovićević, Ana Sofrenović, Jelena Jovović Revišin, Vladana Marković, Ivana Kotov, Marija Mihajlović, Hana Vučićević i Aleksandra Bjelić. Takođe, radio je i sa plejadom vrhunskih domaćih instrumentalnih solista koji su i sami potekli iz ovog ansambla, a među njima su bubnjar Lala Kovačev, pijanista Bora Roković, i trubači Stjepko Gut i Duško Gojković.

Od 1990. godine pa do danas Big bend je učestvovao na svim značajnim džez festivalima u zemlji.⁵²⁵ Gostovali su i na „Exit“-u u Novom Sadu, „Mokranjčevim danima“ u Negotinu, „Beogradskom letnjem festivalu“ (BELEF), „Harfa festu“ i „Noći muzeja“ u Beogradu, „Mermer i zvuci“ u Aranđelovcu i „Nušićevim danima“ u Ivanjici. Posebno se ističu gostovanja na džez festivalima u Montreu u Švajcarskoj (2006) i u Banskom u Bugarskoj (2006), kao i nastup na „Festivalu mediteranskih zemalja“ u Marseju u Francuskoj (2009), na kojima su nastupili sa programom etno džeza, interpretirajući kompozicije domaćih autora različitih generacija. Od prve, komponovane šezdesetih godina 20. veka pa do danas, nastao je značajan broj dela ovog žanra, koja se često nalaze na repertoaru Big Benda. Stilski, one ukazuju na paletu izražajnih sredstava koju autori koriste i uporišta u različitim stilovima džez muzike. Takođe, karakteristike muzičkog foklora, sa karakterističnim melodijskim i ritmičkim osobenostima, predstavljaju regulative tradicije koje determinišu identitet nacionalne kulture, čine je prepoznatljivom u odnosu na druge. Pomenuto predstavlja i jednu od ključnih referenci koje numere etno džeza domaćih autora čine komunikativnim sa publikom.

Big bend je i u ovom periodu ostvario značajan broj snimaka koji su trajno sačuvani u Zvučnom arhivu. Snimljene su brojne numere novog repertoara koji je pripreman za koncertne nastupe, a takođe je veliki broj snimaka prearanžiran i ponovo snimljen, čime su mnoge numere dobile na savremenosti zvuka. Činjenica da su se probe Big benda održavale u Studiju 6 Radio Beograda,⁵²⁶ omogućila je i da se ostvare trajni snimci mnogih kompozicije

⁵²⁴ Među njima se izdavaju trubači Edi Hederson (Edy Hederson), Ak Van Rojen (Ack van Rooyen), trombonisti Stiv Ture (Steve Turre), Rendi Breker (Randy Brecker), Čak Findli (Chuck Findley), saksofonisti Tomas Rotlojtner (Thomas Rothleutner), Henk Mobli (Hank Mobley), Don Menza (Don Menza), Monti Voters (Monty Waters), Džordž Garanian (George Garanian), vibrafonista Geri Hajes (Garry Heyes), kontrabasista Aladar Pege (Aladár Pege), džez pevačica Dajen Šur (Diane Schuur) i drugi. Dokumentacija redakcije Džez muzike Muzičke produkcije RTS.

⁵²⁵ Svirali su na „Beogradskom džez festivalu“, u Nišu („Nishville“), Valjevu, Vršcu („Jazztronic), Šapcu, Novom Sadu, Subotici, Kraljevu („Jazzybar), Kosovskoj Mitrovici, zatim u Crnoj Gori u Bijelom Polju („Whitefield“), Herceg Novom, Podgorici („A tempo“), „Budva grad teatru“ i u Republici Srpskoj u Banjaluci („Jazzlook fest“). Dokumentacija redakcije Džez muzike Muzičke produkcije RTS.

⁵²⁶ Probe se i danas održavaju u Studiju 6 u Radio Beogradu, koji je jedan od najvećih audio studija u Srbiji (prim. A.P).

koje su uvežbavane sa inostranim solistima koji su nastupali sa ovim ansamblom. To je doprinelo da se u Zvučnom arhivu danas mogu pronaći snimci mnogih istaknutih muzičara koji su svirali sa Big bendom, što predstavlja kuriozitet i svedoči o bogatoj biografiji u koju su se upisala vodeća domaća i inostrana imena džez muzike.

Za razliku od ostalih ansambala Muzičke produkcije, Big bend je svojom žanrovskom opredeljenošću prema džez muzici bio više usmeren prema evropskim i svetskim tendencijama u domenu ovog žanra. Obraćanje nacionalnoj kulturi prepoznaje se samo u delima koja su bila inspirisana tradicijom, kao i u kompozicijama koje su napisali domaći autori. Činjenica da su ove numere postale prepoznatljivi deo njihovog repertoara svedoči da je i ovaj orkestar značajno delovao u domenu afirmisanja nacionalne kulture, a na muzičkim scenama u svetu čak više nego Simfonijski orkestar i Mešoviti hor. Pomenuto govori o tome da su popularni žanrovi, pored narodne muzike, često bili značajniji promoteri nacionalne kulture u odnosu na umetničke. Zato je i delovanje Big benda predstavljalo značajnu okosnicu u afirmisanju domaće kulturne baštine.

5.3.4. Ansambli narodne muzike

Repertoarska politika ansambala koji su negovali narodnu muziku, poslednje decenije prošlog, i prve decenije 21. veka nije menjala koncepciju. Podeljeni kao Narodni ansambl i Narodni orkestar, oba su podjednako delovala na afirmaciji ovog muzičkog žanra, saradujući sa solistima koji su vremenom postajali prepoznatljivi kao umetnici koji su ekskluzivno nastupali samo sa ansamblima Muzičke produkcije.⁵²⁷ Prema potrebama programa i javnih nastupa ansambli su se povremeno ujedinjavali pod nazivom Veliki narodni orkestar. U ovakvom sastavu najčešće su nastupali na koncertima, kao i na festivalima, sa umetnicima koji su interpretirali muziku različitih žanrova, i narodnu i zabavnu. Predvodili su ga dirigenti koji su radili sa orkestrima umetničke muzike.⁵²⁸ Praksa ujedinjavanja ansambala nije bila novina. Sporadično je bila prisutna još šezdesetih godina 20. veka, intenzivirana osamdesetih, a proistekla je iz sličnih tradicija koje su prisutne u zemljama sa bogatom folklornom tradicijom. Iako se o ideji formiranja velikog ansambla koji neguje narodnu muziku više puta govorilo kroz istoriju Muzičke produkcije, i uprkos činjenici da bi to predstavljalo značajan

⁵²⁷ Pojedini solisti koji su javno nastupali i sa ansamblima Muzičke produkcije i snimali za potrebe Zvučnog arhiva dobijali su status „soliste Radio Beograda”. To su bili honorarni saradnici koji su angažovani po potrebi. To su u najvećem broju slučajeva bili vokalni umetnici koji su pevali narodnu muziku (prim. A.P).

⁵²⁸ Sa Velikim narodnim orkestrom nastupali su pevači narodne muzike: Merima Njegomir, Predrag Cune Gojković, Mira Peić Armenulić, Slobodanka Stojiljković, Dušica Bilkić, Snežana Đurišić i drugi, kao i vokalni interpretatori zabne muzike, poput Mikija Jevremovića, Ljiljane Petrović, Žarka Dančua i dr. Kao dirigent sa njim su radili Angel Šurev, Stanko Jovanović i dr. Prema: Dokumentacija redakcije Narodne muzike Muzičke produkcije RTS.

korak u afirmaciji narodne muzike, to se nije dogodilo. Razlozi za to su prvenstveno bili finansijski, jer je postojanje ovakvog orkestra, nabavka instrumenata za njega, angažovanje muzičara i dirigenta, kao i različitih aranžera bilo veoma skupo. U periodu u kome je značajno opalo i plaćanje pretplate od koje se javni servis finansirao, u kome su drugi, već postojeći ansambl imali problema sa nedostatkom stalno zaposlenog kadra, ova lepa inicijativa nije bila realizovana. Predlog da se postojeći orchestri ujedine u jedan ansambl nije bio prihvatljiv, jer instrumentarijum koji su oni posedovali nije odgovarao formaciji orkestra kakvu bi jedan takav ansambl trebalo da ima. Uzor za ovakav stav bili su slični instrumentalni sastavi koji su postojali u Evropi.⁵²⁹ Takođe, delovanje dva ansambla koji su negovali različiti repertoar bilo je programski mnogo opravdanije, bilo je funkcionalnije u cilju postizanja raznovrsnosti i kvantiteta muzičkih numera koje su mogle biti emitovane u programima Radija.

Narodni orkestar i Narodni ansambl ostali su u svojim, nekada ustanovljenim, instrumentalnim formacijama, uz povremeno dodavanje novih instrumenata, prema potrebama aranžmana koji su za njih pisani. Oni su bili koncipirani u skladu sa zvučnim tendencijama novog vremena, ali u skladu sa estetskim normama po kojima su oba ansambla bila prepoznatljiva. Svakodnevene obaveze podrazumevale su javne nastupe u koncertnim dvoranama, na festivalima narodne muzike, gostovanja za potrebe programa Televizije, snimanja za Zvučni arhiv Radija. Učestalija je, međutim, bila saradnja sa drugim ansamblima Muzičke produkcije, kao što su Hor⁵³⁰ i Dečji hor „Kolibri“. Ovakav tip zajedničkog delovanja bio je veoma značajan, jer je javnosti predstavio širok spektar mogućnosti koje je u muzičkom smislu mogla da pruži Muzička produkcija sa ansamblima koji su delovali u okviru nje. Prožimanje žanrova kao programska koncepcija pokazala se veoma uspešna i u domenu interesovanja publike, ali i po pitanju samog umetničkog kvaliteta. Time je Produkcija pokazala da profesionalni kapaciteti njenih ansambala nisu zatvoreni unutar jednog žanra, već da pružaju mogućnost za ostvarivanje specifičnih programskih izazova koji su podrazumevali prožimanje žanrova. Međutim, osim malobrojnih projekata ovakvog tipa, ni do danas nije

⁵²⁹ Ovde se misli na orchestre koji neguju narodnu muziku, a nisu pretežno zasnovani na narodnim instrumentima. Jedan od najstarijih je ansambl „Chiocirlia“ koji je u Bukureštu (Rumunija) osnovan 1965. godine, a vodio ga je Stan Ioanesku (Stan Ioanescu). U ovoj zemlji danas deluju i „Lautarii“, „Busuioc Moldovenesc“, „Mugurel“, a najčuveniji je Nacionalni orkestar Rumunije koji deluje u sastavu 5-12 violina, 1 viola, 1cb, 1-2 cimbal, baterija jedna ili dve harmonike i duvači: 2 klarineta, 2 taragota, 2 trube, 1 trombon, frule, panova frula, kavali i drugi. Često su ansambl ovakvog tipa finansirani od strane vojske države kojoj pripadaju. U Rumuniji postoje dva ansambla ovakvog tipa, a u Rusiji je čuven „Aleksandrov“, koji pored aranžmana folklornih melodija izvode i druge žanrove muzike. Prema: Intervju sa Stankom Jovanovićem, dirigentom Muzičke produkcije RTS, rađen, 2011. godine.

⁵³⁰ Pored sporadičnih zajedničkih koncertnih nastupa, u izdanju PGP RTS, 2011. godine, izašao je kompakt disk Hora i Narodnog orkestra pod nazivom „Cveće cefnalo“, na kome se nalaze aranžmani folklornih melodija, kao i Mokranjčevih *Rukoveti* za mešoviti hor i narodni orkestar (prim. A.P).

ostvaren značajniji kontinuitet u ovakvim projektima. Čini se da je razlog za to najviše bio u samom nerazumevanju odgovornih za programsku politiku, za saradnju među ansamblima. Oni su se u osmišljavanju sezona najčešće držali već definisanih žanrovskih okosnica što je suštinski bilo dobro u cilju ostvarenja kontinuiteta njihovog rada. Međutim, takvi stavovi nisu bili u skladu sa interesovanjima auditorijuma, a time i tržišta, koje je uvek pokazivalo veliko interesovanje upravo za projekte koji su žanrovski umrežavali različite ansamble.

Da promena šefa orkestra nije nužno prodrazumevala i menjanje repertoarske politike pokazao je odlazak u penziju Ljubiše Pavkovića, 2008. godine. Na mestu novog rukovodioca Narodnog orkestra došao je dotadašnji drugi harmonikaš, Vladimir Panović, koji se opredelio da nastavi sa negovanjem istog zvučnog identiteta, po kome je ovaj ansambl bio prepoznatljiv i u prethodnom periodu. To je omogućilo kontinuitet repertoarske politike i funkcionalnost u odnosu na programske i koncertne obaveze. Nastavljena je i saradnja sa umetnicima sa kojima su do tada nastupali,⁵³¹ a vremenom se krug proširivao novim imenima pevača mlađe generacije. Novinu u kontekstu vremena predstavljao je novi zvuk na koji su uticali novi aranžmani, koji su pratili tendencije vremena, ali i produkcije muzike. Pomenuto se nije odnosilo samo na nove numere, već i na postojeće snimke u Zvučnom arhivu Radio Beograda, koji su i u domenu ovog žanra bili uključeni u proces ponovnog snimanja muzičkog materijala u skladu sa razvojem savremene tehnologije emisione tehnike.⁵³² Na taj način su mnoge narodne pesme dobile svoj medijski prostor, koji ih je ponovo aktuelizovao. Ovoga puta u novom vremenu, u kome je muzika doživela različite promene, kako u prezentaciji i produkciji, tako i u domenu same stilizacije.

Uprkos činjenici da je početkom devedesetih godina 20. veka u medijima već značajan prostor uzimala nekvalitetna narodna muzika, narodni ansambli Muzičke produkcije nisu menjali svoju repertoarsku politiku usmerenu prema interpretiranju muzike koja je u domenu ovog žanra već imala profesionalnu verifikaciju od strane stručne javnosti. Koliko je bilo značajno delovanje ovih ansambala možda najviše govori činjenica da su 2006. godine

⁵³¹Među najznačajnijim imenima su: Miroslav Ilić, Lepa Lukić, Merima Njegomir, Milena Aničić, Slobodanka Stojiljković, Staniša Stošić, Gordana Lazarević, Usnija Redžepova, Dobrivoje Topalović, Jordan Nikolić, Čedomir Marković, Nedeljko Bilkić, Snežana Berić, Raša Pavlović Vesna Dimić, Marija Brajković, Sena Ordagić i drugi; harmonikaš Slavko Mitrović, frulaš Bora Dugić, pevači zabavne muzike Maja Odžaklijevska, Miki Jevremović, Neda Ukraden i drugi. Prema: Dokumentacija redakcije Narodne muzike Muzičke produkcije RTS.

⁵³²Veliki broj njih, nastalih šezdesetih godina 20. veka, bile su snimljene u mono tehnici, koja je više decenija prevaziđena kada je u pitanju emitovanje programa. Mono snimci se danas koriste u programu samo ukoliko su u pitanju arhivski materijali koji su neophodni u kontekstu teme o kojoj se govori u emisiji. To se odnosi i na govorne segmente i na muziku (prim. A.P).

Narodni orkestar, kao i njihov umetnički rukovodilac dobili nagradu „Zlatni beočug“⁵³³ za trajan doprinos kulturi Srbije. Pomenuto govori da se njihovo delovanje prepoznavalo kao izuzetno značajno upravo u domenu očuvanja tradicije i vrednosti koje su ponikle iz nje, ali i da su svaki na svoj način, tokom bogate profesionalne istorije, bili glavni promoteri i čuvari nacionalne kulture. U tom smislu njihovo medijsko pojavljivanje i kroz programe Radija i Televizije nije imalo samo zabavnu funkciju, već mnogo značajniju – obrazovnu, koja je putem emisija, koje su imale veliku gledanost i veliki slušalački auditorijum, neposredno edukovala svoju publiku. Činjenica da je prve decenije 21. veka sa programa javnog servisa nestao značajan broj muzičkih emisija različitih žanrova govori da je ova medijska kuća sama sebi uskratila mogućnost da mnogo konkretnije muzički deluje na auditorijum plasiranjem pravih kulturnih vrednosti.

5.3.5. Dečji ansambli

Početkom desete dekade 20. veka Dečji hor, sa dirigentom Amalijom Milaković, menja uzrast svojih članova, ali ne i naziv, i od dečjeg postaje omladinski ženski hor. Diskurs nove repertoarske politike pokazao je intenciju da ansambl postane spona između „Kolibrinja“ i Mešovitog hora, što je podrazumevalo muzičku literaturu tematski namenjenu starijem uzrastu i dela komponovana za ženski hor. Promena repertoara implicirala je nove obaveze ansambla, koji više nije bio funkcionalan za dečje programe Radija i Televizije, a sve manje je nastupao i u zajedničkim projektima sa Horom i Simfonijskim orkestrom Muzičke produkcije, jer njegova zvučna boja nije odgovarala boji dečjeg hora koju su zahtevala velika vokalno-instrumentalna dela. To je bio period u kome su izostala i učešća u operским predstavama Narodnog pozorišta u Beogradu, a delovanje ansambla je bilo preusmereno na studijska snimanja, često horskih kompozicija domaćih savremenih autora koje su mu bile posvećene.

Iako je posedovao vrhunski profesionalni kvalitet, Dečji hor u novoj formaciji nije više imao poziciju koja mu je pripadala u vreme kada je ovim ansamblom rukovodio Zlatan Vauda. Ideja da se pomenuto može dovesti i u međuzavisnost sa novim političkim vremenom, koje je svoj uticaj svakako imalo i na motivisanost za pevanjem mladih ljudi koji su činili ovaj ansambl, nije imala opravdanje. Pre se može govoriti o njegovoj disfunkcionalnosti u

⁵³³ „Zlatni beočug“ je godišnja nagrada koju Kulturno-prosvetna zajednica Srbije dodeljuje za trajni doprinos kulturi Srbije. Uručuje se od 1970. godine umetnicima, stvaraocima, naučnicima, ansablama, organizacijama i ustanovama za trajni doprinos kulturi Beograda. Nagrada Zlatni beočug je priznanje koje se dodeljuje onima koji omogućavaju uspešniji duhovni život grada Beograda, neguju duhovne vrednosti i vrednuju naučna i kulturna dostignuća. Tvorci ove nagrade su pesnik Vasko Popa, koji je dao i ime nagradi, Radomir Stević Ras i Jevta Jevtović. <http://www.bbs.edu.rs/Media/Dokumenta/5101.pdf>

odnosu na celovitost koju je činila Muzička produkcija. Pretvaranje dečjeg hora u ženski nije imalo opravdanost, jer „Kolibri“ sa uzrastom dece koja su ga činila nije mogao da zameni ulogu dečjeg ansambla. Takođe, Dečji hor je već uveliko bio prepoznatljivi učesnik mnogih festivala dečje muzike i u nekadašnjoj Jugoslaviji, kao i u Beogradu, tako da je njegovim nestankom nastala praznina koju su upotpunjavali horski ansambli nekih osnovnih škola.⁵³⁴

Početkom 1994. godine na mesto dirigenta Dečjeg hora dolazi Snežana Despotović. Motivisana da obnovi ansambl, odlučila je da mu vrati poziciju koju je nekada imao. Hor je ponovo postao mešoviti i okupio je uzrast učenika osnovnih škola. To je bio period u kome se aktivno radilo na ponovnom uključivanju ansambla u muzičke projekte u kojima je nekada učestvovao. Dečji hor je postao prisutniji u medijima, nastupali su u različitim kulturnim događajima i manifestacijama, kojih je zbog aktuelne socijalne i političke situacije bilo znatno manje. Takođe, tada je i u programima javnog servisa bila smanjena produkcija kulturnog i obrazovnog programa, posebno na Televiziji, dok je programska koncepcija Radio Beograda uvek imala malo vreme emitovanja za sadržaje dečjeg programa. Bez obzira na to, Dečji hor je svoj umetnički prostor pronašao u saradnji sa drugim ansamblima Muzičke produkcije - Mešovitim horom i Simfonijskim orkestrom. Ponovo je počeo da učestvuje u izvođenjima složenih vokalno-instrumentalnim dela.⁵³⁵

Postepeno Dečji hor se aktivno uključio u javni muzički život. Na repertoru ansambla našla se muzika različitih žanrova, od dečje, zabavne, do narodne i filmske muzike. Na njihovom programu bila su i dela domaće i svetske horske *a cappella* literature.⁵³⁶ Ansambl je aktivno radio i na prezentaciji horske muzike domaćih autora namenjenih deci. Pored javnih nastupa, veliki broj numera je snimljen i arhiviran u Zvučnom arhivu.

Devedesete godine 20. veka imale su svoj odraz i na delatnost hora „Kolibri“. Repertoar je upotpunjen delima koja su izlazila iz okvira dečje pesme, programom duhovne muzike srpskih autora i stilizovane starogradske pesme. U ovom repertoaru se posebno izdvaja *Liturgija sv. Jovana Zlatoustog* Stevana Mokranjca, kompleksno delo u verziji za dečji hor, čiji snimak predstavlja jednu od najznačajnijih odrednica u profesionalnoj biografiji

⁵³⁴ Još sredinom sedamdesetih godina 20. veka veoma aktivan bilo je hor osnovne škole „Drinka Pavlović“ iz Beograda koji je vodila profesorka Muzičkog vaspitanja (danas Muzička kultura) Nada Grujić. Hor je bio aktivno prisutan u ozbiljnim muzičkim projektima sve do odlaska ove profesorke u penziju (prim. A.P).

⁵³⁵ Na repertoaru ansambla su bili *Stabat Mater* Đovanija Batiste Pergolezija, *Pasija po Jovanu* i *Kantata br. 21* Johana Sebastijana Baha, *Oratorijum* Vladimira Rubina, *Ratni rekvijem* Bendžamina Britna, *Kadiš* Leonarda Bernštajna, *Krcko Oraščić* Petra Ilića Čajkovskog, *Treća simfonija* i *Osmo simfonija* Gustava Malera, *Božićni oratorijum* Kamija Sen Sansa i *Carmina Burana* Karla Orfa, kao i dela domaćih kompozitora - *Balkanski rekvijem* Rastislava Kambaskovića, *Buna protiv dahija* Rajka Maksimovića i *Rekvijem za Nikolu Teslu* Ksenije Zečević. Prema: Aleksandra Paladin, *Dečji hor Radio-Televizije Srbije (1947-2012 – Izazov koji hrani nadahnuće*, op. cit, 203.

⁵³⁶ Ibid, 185.

ovog ansambla. Iako ovaj koncept repertoara nije bio blizak dečjem senzibilitetu, on govori o specifičnoj ulozi dečjih ansambala u Muzičkoj produkciji koja je bila u funkciji aktuelnih intencija programa. U tom smislu, u periodu kada dolazi do jasnije prezentacije dela nacionalne kulture na programima Radio Beograda, diskurs repertoarske politike i ovog ansambla usmeren je ka afirmaciji tradicije kao osnovnog nosioca nacionalnog identiteta, čija je prezentacija najmlađoj generaciji bila najpristupačnija upravo kroz delovanje dečjeg ansambla, čija je profesionalna reputacija bila veoma uvažavana.

Njegov poseban kvalitet bili su živi javni nastupi, bez upotrebe popularne tehnike pevanja na *playback*,⁵³⁷ što je u ovom periodu već uveliko postala praksa dečjih horova koji su se osnivali u zemlji, po čemu je hor „Kolibri“ bio prepoznatljiv. Ovakav način pevanja bio je omogućen činjenicom da je vršen rigorozan odabir najboljih pevača na audicijama, koje su profilisale samo najkvalitetniju, muzički nadarenu, decu.⁵³⁸ Ako se uzme u obzir da najmlađi članovi ovog ansambla imaju četiri godine, onda je jasna i kompleksnost rada sa ovim horom u kome se pored pevanja stiču i prva edukativno-vaspitna saznanja o radnim navikama, odgovornost u odnosu na obaveze, o brizi o mlađima, kolegijalnosti i toleranciji.

Uspesi koje je „Kolibri“ imao i pesme po kojima je prepoznatljiv potvrdili su da je hor bio pravilno usmeravan, a njegova programska politika dobro osmišaljavana. To nije bilo značajno samo u okviru potvrde njegovog kvaliteta, već u cilju šire javne afirmacije i promovisanja pravih kulturnih vrednosti, kojih je za najmlađi uzrast, u ovom periodu, bilo sve manje. Koncerti „Kolibrija“ nikada nisu bili samo zabava. Oni su dečjim pesmama koje su interpretirali obeležili ne samo svoje postojanje, već i odrastanje mnogih generacija koje su ih slušale, a trajni snimci u Zvučnom arhivu Radio Beograda činili su poseban kvalitet programa javnog servisa.

Milica Manojlović je sa horom „Kolibri“ radila do 2007. godine. Posle njenog odlaska hor je jedno vreme bio bez dirigenta, a sa postavljanjem novih, koji su privremeno radili, stari članovi su napuštali ansambl. To je bilo očekivano na osnovu iskustava koja je sa smenom dirigentata imao Dečji hor. Godine 2007. za dirigenta ansambla postavljena je Nevena Ivanović,⁵³⁹ a od 2012. godine preuzimaga Ljiljana Randelović. Obe dirigentkinje su bile

⁵³⁷ *Playback* je korišćenje tonskog zapisa kao tonske osnove za nastup izvođača čija je interpretacija snimljena na tonskom zapisu, uz moguću nadogradnju vokalnim i instrumentalnim izvođenjem uživo (prim. A.P).

⁵³⁸ Kriterijumi za prijem pevača bili su da poseduju odličan sluh i ritam, da tokom audicije pokažu disciplinu i strpljenje. Iz intervju sa Snežanom Despotović, dirigentkinjom Dečjeg hora RTS, rađenim maja 2010. godine.

⁵³⁹ Nevena Ivanović je sa horom „Kolibri“ radila do 2011. godine. Osnivač i dirigent Dečjeg hora Dečjeg kulturnog centra u Beogradu, koji je osnovan 2012. godine, kao nastavljajući tradicije Dečjeg hora Doma pionira, čija tradicija datira od 1966. godine. (prim. A.P).

suočene sa činjenicom da ansambl faktički ne postoji, i da je odlazak prethodnog dirigenta značio i osipanje članstva. Proces formiranja novog hora, posebno u ovom uzrastu, predstavlja kompleksan posao koji se odvija paralelno sa svakodnevnim obavezama koje su pored snimanja uključivale i sve češće pojavljivanje na javnim nastupima, kojih je bilo znatno manje nego u prethodnim periodima. Razlozi za to svakako su bili uslovljeni i činjenicom da je tokom prve decenije 20. veka u Beogradu osnovano nekoliko privatnih dečjih horskih ansambala koji su postepeno zauzimali svoj koncertni prostor.⁵⁴⁰ Repertoar popularne muzike koji su negovali, kao i nove dečje pesme od kojih mnoge nisu zadovoljavale očekivane elemente kada je u pitanju ovaj žanr,⁵⁴¹ doveli su do toga da hor „Kolibri“ bude manje prisutan u javnosti, da se na manifestacijama u kojima je on ranije učestvovao pojavljuju drugi ansambli i da konkurencija postane veća na tržištu. Istovremeno pojava nosača zvuka sa muzikom koju interpretiraju deca značajno je smanjila obim programskih obaveza ansambla, ali nije imala odraz na modifikaciju njegovog repertoara, što je u kulturološkom smislu izuzetno značajno. Bez pretenzija da se bude pod uticajem savremenih društvenih tendencija, ovaj ansambl je nastavio sa svojim radom usmeren repertoarskom politikom čiji je diskurs favorizovao žanrove dečje muzike.

Pomenuta zapažanja u vezi sa delovanjem Dečjeg hora i hora „Kolibri“ ukazuju da se u radu sa dečjim ansamblima Muzičke produkcije nije razmišljalo o dugoročnoj kadrovskoj politici koja bi omogućila blagovremenu pripremu mladih dirigenata koji bi paralelno radili sa decom sa aktuelnim dirigentom. Iako su novi dirigenti posedovali sposobnost i umeće da pokrenu novi ansambl i da postignu umetnička dostignuća koja su kvalitetno vrednovana od strane stručne javnosti, diskontinuitet je ostavio trag na svest o tradiciji među pevačima. Istovremeno nedostajao je metodološki kontinuitet u radu sa horom. Novi dirigenti primenjivali su svoje metode koje su se međusobno razlikovale u zavisnosti od njihovog umetničkog senzibiliteta. To je stvaralo otpor kod dece koja su ostajala iz starog ansambla, jer su se oni zbog svog uzrasta teško adaptirala na nove postupke rada. To je, takođe, bio jedan

⁵⁴⁰ Godine 2005. osnovan je hor „Horislavci“, koji vode Aleksandra Stanković i Draško Janković. Iste godine osnovan je dečji hor „Čarolija“ koji vodi Leontina Vukomanović. Takođe, osnovano je i nekoliko škola pevanja koje su od polaznika formirale horske ansamble (prim. A.P).

⁵⁴¹ Žanr dečje pesme podrazumeva da stihovi pesama budu adekvatni uzrastu kome je ova muzika namenjena. Tekstovi moraju da budu pisani pravilnim jezikom, da neguju trajne socijalne vrednosti, da se afirmativno odnose prema drugarstvu, školi, učiteljima i nastavnicima, porodici itd. Pored pomenutog melodija dečjih pesama mora da prati leksiku govornog teksta, da omogućava da se pravilno akcentuju reči, jer je pevanje jedna od osnovnih didaktičkih metoda u uspostavljanju funkcije pravilnog govora. Muzika u okviru ovog žanra treba da bude primerena umetničkim vrednostima. To znači da ne treba da u sebi sadrži elemente muzike savremenih varijanti narodne i zabavne muzike (misli se na turbo folk i razičite varijante njegovog mešanja sa zabavnom muzikom), već da iz bogate riznice ova dva žanra iskoristi najkvalitetnije elemente i inkorporira ih u muzički tok. Na taj način moguće je obogatiti žanr dečje pesme novim kompozicijama, što je od velikog značaja ako se ima u vidu da je on, poslednjih decenija, osim izuzetaka, u potpunosti zapostavljen (prim. A.P).

od razloga što su mnogi napuštali hor. Oni koji su ostajali više nisu imali sigurnost u ranije uspostavljenoj hijerarhiji, u okviru koje su oni sami dobijali na značaju jer su stariji, odlično znali repertoar i brzo reagovali na ruku dirigenta. Svaki novi početak predstavljao je novi start za sve – za dirigenta, stare i nove pevače. Zato je neophodno da se u budućnosti pored definisane repertoarske politike, značajnije razmišlja i o kadrovskoj, čime će biti omogućen nesmetani kontinuirani rad koji će dečjim ansamblima doneti neophodnu psihološku i emocionalnu sigurnost u dirigente sa kojima rade.

* * *

Sagledavanje delovanja umetničkih ansambala Muzičke produkcije RTS obuhvata istorijski period koji se okvirno poklapa sa istorijatom Radio Beograda. Istovremeno, uz ansamble, može se pratiti razvoj ovog medija i njegovo kasnije inkorporiranje u složeni radiodifuzni sistem, koji oblikuju radio i televizija, a koji je menjao nazive i sisteme medijskog organizovanja. Međutim, definisane faze razvoja ansambala kroz koje je istraživano njihovo delovanje, ne prate u potpunosti modifikacije organizacione strukture državnog medija.

U prvom periodu, od 1929. do 1944. godine, ansambli su delovali u okviru Radio Beograda, koji je kao jedini medij u tadašnjoj zemlji, imao značajnu ulogu u formiranju kulturnog ukusa publike toga doba, i koji je istovremeno aktivno uticao i na medijsku pismenost auditorijuma. U okviru drugog perioda, koji obuhvata vreme od 1944. do 1990. godine, možemo pratiti nagli razvoj ansambala, ali i prestrukturiranje Radio Beograda. Godine 1958,⁵⁴² on je inkorporiran u radiodifuzni sistem koji je uključio i televiziju, i dobio naziv Radio-televizija Beograd (RTB). Delovao je u okviru sistema Jugoslovenske radio-televizije (JRT), koji su činili radio-televizijski centri iz šest republika i dve pokrajine tadašnje Jugoslavije.⁵⁴³ U trećem periodu, od 1990-2014. godine, modifikuje se uloga ansambala Muzičke produkcije, ali se menja i naziv radiodifuznog sistema u okviru kojeg je delovao ovaj organizacioni segment. Radio-televizije Beograd (RTB) se, januara 1992.

⁵⁴² Televizija je sa eksperimentalnim emitovanjem krenula 23. avgusta 1958. godine.

<http://www.rts.rs/page/rts/sr/rtspredstavlja/story/267/Najnovije/2012876/57+godina+Televizije+Beograd.html>

⁵⁴³ U okviru Jugoslovenske radio-televizije (JRT) delovali su Radio-televizija Beograd, Radio-televizija Zagreb, Radio-televizija Ljubljana, Radio-televizija Sarajevo, Radio-televizija Skoplje, Radio-televizija Titograd, Radio-televizija Novi Sad i Radio-televizija Priština.

<http://www.rts.rs/page/rts/sr/rtspredstavlja/story/267/Najnovije/2012876/57+godina+Televizije+Beograd.html>

godine, transformiše u radiodifuzni sistem Radio-televizija Srbije (RTS),⁵⁴⁴ a potom 2002. godine u javni servis Radio-televizije Srbije (RTS).⁵⁴⁵

Na osnovu pomenutog može se zaključiti da se periodizacija delovanja ansambala Muzičke produkcije ne podudara sa godinama u kojima je došlo do strukturnih promena u okviru državnog medija u kome je delovao ovaj organizacioni segment. Pomenuto implicira da se razvoj muzičkih ansambala odvijao samostalno, odnosno u skladu sa potrebama programa, čiji je diskurs bio usmeren nezavisno od strukture organizovanja samog medija. Na osnovu pomenutog može se pratiti i kontinuitet sopstvene proizvodnje, njene repertoarske politike, ali i stratifikovanje obaveza koje su se usložnjavale pojavom televizije. Istovremeno, može se steći uvid u odnos medijske kuće prema kulturi i prema formiranju auditorijuma zainteresovanog za kulturne sadržaje. U tom smislu značajnu ulogu imali su muzički ansambli, koji su pored sopstvene javne promocije, bili i svojevrsna reklama državnog medija u javnom životu.

Tokom istorije državnog radija, a potom i televizije, ansambli Muzičke produkcije su imali veliku ulogu u modelovanju svesti slušalaca, a potom i gledalaca. Takođe, bili su značajni u podsticanju njihove percepcije kulturnih sadržaja. U tom smislu posebno je bila afirmativna žanrovska diferencijacija ansambala, koja je omogućila da se koncepcija muzičkog programa oblikuje kroz različite muzičke žanrove, prateći intencije savremenih medija u Evropi i svetu. Repertoar orkestara i horova obuhvatao je dela nacionalnog i internacionalnog repertoara, bazirajući se i na popularnim žanrovima muzike, ali i na umetničkoj muzici. Posebnu ulogu imali su direktni prenosi iz koncertnih dvorana, koji su promenili odnos publike prema medijima, koji su prepoznati kao značajni promoteri aktuelnih kulturnih sadržaja. U tom smislu Radio, a potom i Televizija, pozicionirali su se kao ključni akteri procesa decentralizacije kulturnih sadržaja, koji su putem programa postali dostupni velikom auditorijumu.

Kroz delovanje muzičkih ansambala na svojevrsan način se može sagledavati i razvoj muzičkog života u zemlji,⁵⁴⁶ i steći utisak o njegovim specifičnostima koje su značajno bile modelovane afirmacijom nacionalne kulture, Istovremeno može se pratiti i strategija razvoja

544

<http://www.rts.rs/page/rts/sr/rtspredstavlja/story/267/Najnovije/2012876/57+godina+Televizije+Beograd.html>

⁵⁴⁵ Godine 2014, Zakonom o javnim medijskim servisima, Javni servis Radio-televizija Srbije se transformiše u Javnu medijsku ustanovu Radio-televizija Srbije.

<http://www.rts.rs/upload/storyBoxFileData/2014/12/03/6264133/statut.pdf>

⁵⁴⁶ Ovde se misli na sve transformacije državnog uređenja koje je Jugoslavija doživela od svog osnivanja do raspada, kao i formiranje novih država u okviru kojih se delovali državni radio i televizija (Savezna država Jugoslavija (1993-2003), Državna zajednica Srbija i Crna Gora (2003-2006), Republika Srbija (2006).

<http://www.ustavni.sud.rs/page/view/sr-Latn-CS/70-100028/ustav-republike-srbije>

programskih politika različitih programa Radija i Televizije, koja je bila usmerena i političkim intencijama vremena.

Istorijati ansambala koji su osnovani prvo u okviru Radio Beograda, a potom u okviru RTB odnosno RTS, pokazuju da je njihovo delovanje bilo planski osmišljeno od pojave prvog, a zatim i ostalih. Iako ne postoje pisani dokumenti koji govore o predlozima programskih koncepcija njihovog rada, na osnovu raspoložive arhive može se zaključiti da njihova funkcija nije bila zasnovana samo na ispunjavanju programa muzičkim sadržajima. Ona pokazuje da je postojala svest o ulozi koju je muzika mogla da ima na slušaoce u stvaranju kulturnih potreba, jer je muzički program Radio Beograda bio zasnovan na kvalitativno valorizovanim muzičkim sadržajima, koji su uticali na kreiranje i formiranje estetskog stava publike prema onome što slušaju. Pomenuti aspekt je naročito karakterističan za periode u kojima je ovaj medij bio jedini u zemlji putem koga je publika imala mogućnost da percipira ne samo ostvarenja iz oblasti muzike na primer, već i da se edukuje u smislu upoznavanja sa relevantnim sadržajima koji su pružali uvid u celokupnu oblast koju je muzika sama po sebi obuhvatala. Njena uloga je, međutim, bila i dublje sociološka, pa i politička, u smislu formiranja odnosa prema nacionalnom identitetu i nacionalnoj kulturi. U multinacionalnoj državi kakva je Jugoslavija oduvek bila, pitanje nacionalnog identiteta, njegovog prepoznavanja i negovanja bilo je zamagljeno idejom da se zajedništvo održi na način asimiliranja svih pojedinačnih identiteta, po cenu da se u tom procesu koriste i politička sredstva zabrane.⁵⁴⁷ Multikulturalizam je tretiran kao nametnuti model koji je podrazumevao da se karakteristike drugih kultura prihvate kao svoje, da se formira, prema mišljenju Ernesta Gelnera tzv. „zajednička kultura“,⁵⁴⁸ bez mogućnosti da se značajnije javno izražavaju sopstvene osobenosti. To se prelamalo i na muziku na Radiju, a time i na repertoar koji su ansambli negovali. Bez dublje analize taj jugoslovenski koncept bi se mogao tretirati kao potreba za različitosti programa. Međutim, muzika je ovde imala znatno složeniju ulogu od same zabave. Kroz nju je, takođe, trebalo da se pokaže čvrstina zajednice, tretiranje multikulturalnosti kao jedinog i opšte prihvatljivog koncepta razmišljanja, bratstvo i jedinstvo, ujednačenost kvaliteta sadržaja koji su dolazili iz različitih sredina, i umetnika i dela. Muzika je, zapravo, trebalo da bude slika državne zajednice sagledana kroz ovaj segment delovanja medija, koji je jednim delom ulazio u oblast umetnosti. Pomenuto implicira da se izbor muzike na programu nije odvijao kao nezavisni proces. On je bio u

⁵⁴⁷ Ovde se misli zabranu javnog ispoljavanja vere, pevanja pesama sa nacionalnim porukama, insistiranje na „bratstvu i jedinstvu“ itd.

⁵⁴⁸ Ernest Gellner, op. cit, 14.

skladu i sa programskom politikom državnog medija kome je pripadao, a koji je kao takav, kroz programe, zagovarao aktuelni politički stav zemlje. Iz tih razloga od samog početka emitovanja Radio Beograda može se govoriti o potrebi da se pronade balans između tzv. inostrane i domaće muzike, često uslovljen državnim političkim stavovima prema nekoj drugoj državi.⁵⁴⁹ Takođe, sve vreme je uočljiva i težnja da se u okviru nastupa u programima i emitovanju snimaka koji su nastali kao deo rada ansambala Muzičke produkcije, kao i koncertnih nastupa, iznivele po kvantitetu odnos numera koje su pripadale stvarocima ili narodnoj tradiciji različitih teritorija, kasnije republika nekadašnje Jugoslavije. Međutim, kroz muzički program Radio Beograda je konceptualno na specifičan način tematizovana i srpska muzika. To je najmanje bilo uočljivo kroz prezentaciju umetničke, a posebno zabavne muzike, jer je ova dva žanra u predratnom periodu bilo malo na nosačima zvuka u domaćoj proizvodnji. U odnosu na njih, narodna muzika je suštinski bila nosilac nacionalnog identiteta, jer je, kako u svojim teorijama nacije primećuje Hju Siton Votson, bila deo kolektivnog etničkog identiteta⁵⁵⁰ i tumači se kao glavni nosilac nacionalizma, koji se u ovom kontekstu sagledava kao proces u kome se definišu karakteristike kulturnih odlika jedne zajednice.

Ovakav koncept koji je prisutan i danas, bio je razvijan u različitim pravcima koji su omogućili da javni servis bude prepoznatljiv na osnovu muzike koja se emituje, a posebno one koja nastaje u okviru sopstvene produkcije. Ekskluzivitet tog delovanja jeste činjenica da su ansambli Muzičke produkcije bili i ostali među retkim izvođačkim telima koja su kontinuirano radila u pravcu negovanja nacionalne muzike i kulture. U tom smislu nemerljivo bogatsvo čine i trajno arhivirani snimci koji se čuvaju u Zvučnom arhivu Radio Beograda, koji predstavlja jedinu zvučnu biblioteku čiji značajni deo čine snimci domaćih stvaralaca.

Pomenuti kontinuitet u pravcu predstavljanja nacionalnog stvaralaštva istovremeno je i slika jugoslovenske, a takođe i srpske muzičke kulture. Prateći rad svakog ansambla ponaosob, kroz različite periode, može se steći uvid u kulturnu klimu u zemlji, može se pratiti osnivanje i razvoj mnogih značajnih muzičkih festivala, događaja i manifestacija čiji su aktivni učesnici oni oduvek bili, a mogu se pratiti i umetničke karijere mnogih izvođača. Takođe, kroz njihovo delovanje može se posmatrati i istorija samog državnog radija i njegovog odnosa prema programu i muzičkim sadržajima unutar njega. Može se stvoriti slika različitih klima koje su ga menjale kroz vreme i koje su značajno uticale na njegovu prisutnost

⁵⁴⁹ Najeklatantniji primer jeste odnos prema zabavnoj muzici posle Drugog svetskog rata, kada politika tadašnje Jugoslavije nije bila otvorena prema Zapadu, a posebno prema džezu koji je dolazio iz Amerike. Istovremeno, u okviru programa su emitovane emisije u okviru kojih je afirmisana muzika zemalja sa kojima je naša zemlja bila u bliskim političkim odnosima (na primer, muzika tzv. nesvrstanih zemalja) (prim. A.P.)

⁵⁵⁰ Prema: Jovo Bakić, op. cit, 234.

u javnom životu građana. Iako je jedna od uloga državnih medija oduvek bila da formira ukus javnog mnjenja, različita su bila sredstva koja su za to korišćena. Svakako da je muzika unutar tog procesa imala značajnu ulogu, jer je čineći deo sopstvene proizvodnje medija, bila podvrgnuta stručnoj kvalifikaciji, koja ju je vrednovala po umetničkim i izvođačkim kvalitetima. Na taj način omogućena je i specifična simbioza informativnog, kulturnog, zabavnog, obrazovnog i muzičkog programa, koji su kao nosioci suštine delovanja javnog servisa imali važnu ulogu u stvaranju mogućnosti za percepciju, ali i prihvatanje ideja i stavova aktuelnog državnog režima u svakom vremenu, a time i nacionalnog kulturnog identiteta koji se kroz istoriju značajno modifikovao.

Istorijati ansambala takođe pokazuju da su oni bili značajni promoteri medija u okviru koga su osnovani. Aktivna koncertna delatnost, koja je potvrdila njihovu umetničku samostalnost u odnosu na medij kome su pripadali, doprinela je popularizaciji samog Radija. Kroz ansamble medij – radio izlazi u javni prostor i ostvaruje snažniju interakciju sa publikom. To je impliciralo da se od koncertne publike regrutuje medijska publika, animacionim delovanjem kroz direktne prenose ili nastupe u koncertnoj dvorani, što je značajno doprinosilo postizanju veće slušanosti i proširivanju auditorijuma.

Na osnovu pomenutog može se zaključiti da je kulturološki značaj delovanja ansambala Muzičke produkcije bio pre svega u afirmaciji nacionalne kulture, čiji se smisao menjao u skladu sa političkim tendencijama vremena, i teritorijalnim okvirima države. To je ujedno bio i jedan od vidova prezentacije programske koncepcije državnog medija, koja je u svakom vremenu bila uslovljena aktuelnom državnim politikom. Međutim, analiza programske koncepcije ansambala kroz njihovu istoriju implicira zaključak da su suštinsku ulogu u njenom formiranju imali dirigenti i rukovodioci ansambala, Muzičkog odeljenja ili Muzičke produkcije, a znatno manje je na nju uticala koherentna i dosledna politika koja je bila kreirana od strane centralnog rukovodstva. Na pomenuto navodi činjenica da je svaka kadrovska promena na mestu šefa ansambla ujedno predstavljala i svojevrsnu prekretnicu u njegovom delovanju, modifikaciju u pravcu izbora i aktuelizacije repertoara u skladu sa tendencijama vremena, često promena zvuka, načina rada i percepcije javne afirmacije. U tom smislu komunikacijski kapaciteti muzike državnog radija se ne mogu sagledavati samo u funkciji prezentacije nacionalne kulture, kako ih tumači Gelner,⁵⁵¹ već se moraju implementirati u kontekst definisanja umetničkih intencija umetnika koji su oblikovali repertoarsku politiku ansambala. Iako je ona dugo vremena bila usmeravana potrebama

⁵⁵¹ Uporediti sa: Ernest Gelner, op. cit, 177.

programa, one su imale samo delimičan uticaj, više u formiranju opšte muzičke slike programa Radija, nego u suštinskom određivanju konkretnih kompozicija i numera koje će biti interpretirane. Pomenuto implicira zaključak da delovanje ansambala Muzičke produkcije ni u jednom vremenu nije u potpunosti shvatano kao bitno strateško sredstvo u ostvarivanju programskih interesa koje su oblikovale društveno-političke okolnosti. Uloga sopstvene produkcije se u tom smislu može definisati kao imanentna potreba za stratifikovanjem specifične muzičke koncepcije koja je Radio Beogradu dala reprezentativnu funkciju, što kao zaključak ima uporište u teorijskim saznanjima Čarlsa Sandersa Persa, koji je samu suštinu muzike kao komunikacijskog znaka video njenoj mogućnosti da postane simbol prepoznatljivosti.⁵⁵²

⁵⁵² Čarls Sanders Pers, op. cit, 90.

6. ISTRAŽIVANJE: MESTO MUZIČKE PRODUKCIJE RTB I RTS U MODELOVANJU MUZIČKOG PROGRAMA RADIO BEOGRADA – ISTRAŽIVAČKI PERIODI 1965-1968, 1985-1988, 2005-2008. GODINA

Muzička produkcija RTS predstavlja organizacionu celinu ustanove javnog medijskog servisa i njeno mesto u ovom sistemu ima društveno vrlo specifičnu i odgovornu funkciju i ulogu. Pomenuto se odnosi na produkciju i plasman muzike koja nastaje u okvirima sopstvene produkcije i otvara pitanje u kojoj meri je ona usaglašena sa zadacima organizacije medijskog preduzeća. Da bi se odgovorilo na ovo pitanje sprovedeno je istraživanje koje se temelji na hipotezi da je sopstvena proizvodnja muzike od strane Muzičke produkcije kao organizacione jedinice RTS, javnog servisa, bila usmerena u pravcu negovanja i afirmisanja nacionalne kulture, koja je u kontekstu različitih istorijskih perioda imala različite diskurse. Analiza bi takođe trebalo da potvrdi da je uređivačka politika⁵⁵³ Muzičke produkcije uvek imala intenciju da bude sinhrona sa aktuelnim programskim konceptom različitih radijskih programa medijske kuće kojoj pripada odnosno zadacima koji su pred RTB kao državni medij, odnosno RTS kao javni servis postavljeni, a istovremeno da bude distingtivna i nezavisna u afirmaciji sadržaja sopstveve proizvodnje.

U kontekstu pomenutog istraživanje je obuhvatilo sistematizovanje i analiziranje muzičkih sadržaja koji su emitovani u programima Radio Beograda. Rezultati su predstavljeni tabelarno. Istraživanjem su obuhvaćena tri osnovna žanra - zabavna, narodna i umetnička muzika. Svaki od ovih žanrova diversifikovan je na dela domaće i inostrane muzike.⁵⁵⁴ Pod terminom „domaća muzika” podrazumevaju se dela domaćih autora i kompozitora, a odrednica „inostrana muzika“ obuhvata kompozicije evropskih i svetskih stvaralaca. Svaki od navedenih žanrova sagledan je u smislu proizvedenih, reprodukovanih i emitovanih muzičkih sadržaja. Pod pojmom „vlastita produkcija“ podrazumeva se produkcija muzičkih sadržaja nastalih u izvođenju ansambala Muzičke produkcije,⁵⁵⁵ dok se termin „ostala produkcija” odnosi na eksternu produkciju.⁵⁵⁶ Takođe, u okviru istraživanja analizirana je i ukupna

⁵⁵³ Uređivačka politika Muzičke produkcije podrazumeva snimanje, javno izvođenje (koncertno ili na programima Radija i Televizije) i arhiviranje muzičkih sadržaja (prim. A.P).

⁵⁵⁴ Podela je načinjena na osnovu parametara koji se koriste u Godišnjoj statistici o emitovanju programa. Dokumentacija Statistike Radio Beograda (prim. A.P).

⁵⁵⁵ Pod ovim terminom se podrazumevaju i nastupi ansambala sa gostujućim solistima (prim. A.P).

⁵⁵⁶ Eksternu produkciju čine solisti i ansambli koji ne pripadaju Muzičkoj produkciji, već su angažovani za potrebe snimanja (prim. A.P). Podela je načinjena na osnovu parametara koji se koriste u Godišnjoj statistici o emitovanju programa. Dokumentacija Statistike Radio Beograda.

proizvodnja muzike Muzičke produkcije sa ciljem procene kvantitativnog odnosa dela nacionalne kulture i svetske baštine.

Cilj istraživanja je da se sagleda koliki je udeo u emitovanju muzičkih sadržaja u programima imala sopstvena produkcija radio stanice i u kojoj meri se ona prepoznaje kao mogući specifični zvučni simbol Radio Beograda, koji može da ga izdvoji od ostalih elektronskih medija odnosno radio stanica.

Istraživanje polazi iz okvira teorija nacionalnog identiteta Etjena Balibara⁵⁵⁷ koji kulturu označava kao paradigmu za definisanje različitih osobnosti nacije. One se u analizi prepoznaju kao specifični modeli nacionalne kulture, žanrovski definisani, koje uočavamo i u sagledavanju muzike koja je emitovana na programu. Kompleksni su, obzirom da se kroz njih prelamaju nacionalne osobnosti različitih nacija, koje kroz državni medij afirmišu sopstveni kulturni identitet. Pomenuto implicira da je reč o multikulturnom konceptu muzičkog programa, koji je zasnovan na afirmisanju različitih muzičkih identiteta, čiju je simbiozu moguće pratiti i kroz teoriju nacija Vila Kimlike,⁵⁵⁸ koja je zasnovana na sagledavanju modela njihovog mogućeg saživota. U tom smislu funkcija muzike je usmerena u pravcu jačanja nacionalnog identiteta i tretirana je kao njegov dominantni nosilac na programima Radio Beograda, a različitost sadržaja muzičkog programa integrisana je u celinu koju determiniše upravo nacionalna kultura. U kontekstu pomenutih teorija mogu se definisati relacije između programa i Muzičke produkcije, čija se međuzavisnost može označiti kao model za prezentaciju i afirmaciju nacionalne kulture koja svoju funkcionalnu ulogu dobija tek u interakciji sa programima radio stanice. Uporište za praćenje pomenutih teorija jeste činjenica da je muzika svih žanrova koja se emituje i producira u programu Radio Beograda visokog umetničkog nivoa. Interpretacija je na visokom nivou, sve numere imaju kulturološku vrednost, njihovo emitovanje ima informativni, edukativni i zabavni karakter, što su sve parametri koji definišu javni medijski servis jedne zemlje.

U okviru istraživanja sprovedene su dve kompatibilne analize. Prvom analizom su obuhvaćene informacije dobijene iz godišnjih programskih Izveštaja, tzv. „košuljica” u kojima se beleže muzički sadržaji koji su svakodnevno emitovani.⁵⁵⁹ Na osnovu njih su

⁵⁵⁷ Etjen Balibar, *Kultura i identitet (Culture and Identity (Working Notes))*, iz zbornika: *The identity in Question (Pitanje identiteta)*, Routledge, New York i London, 1995. Preveo Slobodan Divjak. U: Slobodan Divjak, op. cit, 51.

⁵⁵⁸ Will Kimlicka, op. cit.

⁵⁵⁹ „Košuljica“ je planski dokument emisije. Popunjava se dnevno, a predaje mesečno na nivou svakog programa. Sastavljena je od različitih rubrika na osnovu kojih se dobija celokupna informacija o svim emitovanim muzičkim numerama i sadržajima. Sadržaj košuljice obuhvata ime i prezime autora, ime autora teksta, ime autora aranžmana, naziv dela, ime izvođača, ime izdavačke kuće (od pre tri godine ova rubrika ne postoji u formularu), vreme emitovanja dela, minutaža emitovane muzike (neke numere se ne emituju u celini),

dobijeni podaci o kvantitativnom odnosu govornih i muzičkih sadržaja u programu, o kvantitetu emitovane domaće i inostrane muzike, o ukupnom učešću muzike koja je nastala kao rezultat delatnosti Muzičke produkcije i muzike u produkciji drugih subjekata. Drugi deo istraživanja baziran je na analizi podataka o ukupnoj produkciji muzičkih sadržaja Muzičke produkcije. Ona je rađena na osnovu godišnjih Izveštaja ansambala i dokumentacije Produkcije, koji sadrže informacije o minutaži snimljene, a potom i arhivirane muzike u Zvučnom arhivu.

Da bi se utvrdilo koliki je taj uticaj i u kojoj meri je muzika u produkciji radio stanice bila usaglašena sa ciljevima i zadacima stanice, neminovno je sprovesti istraživanje koje je fokusirano na različite periode istorije Radio Beograda – dva pripadaju periodu SFR Jugoslavije, a treći Republike Srbije. Prvi deo analize obuhvata periode: od 1965. do 1968. godine, zatim od 1985. do 1988. i period od 2005. do 2008. godine. U težnji da istraživanje bude što objektivnije fokus je stavljen na godine u okviru kojih se u SFR Jugoslaviji, odnosno Republici Srbiji nisu dešavala značajnija politička previranja, koja su često imala uticaj i na modelovanje koncepta muzičkog programa ili delatnosti Muzičke produkcije.⁵⁶⁰ Rezultati analize su predstavljeni hronološki – od šezdesetih godina ka savremenom dobu, kako bi se uspostavio logičan kontinuitet u izvođenju zaključaka. Analizom su obuhvaćeni Prvi program, Drugi program, Treći program, Beograd 202, muzički program Stereorama i Radio 101, programi od kojih većina i danas emisiono deluje u okrilju Radio Beograda.⁵⁶¹ Činjenica da se od 1965. pa do 2008. godine program Radio Beograda značajno širio i menjao, kao i da se minutaža emitovane muzike znatno uvećavala, ne utiče na statističke rezultate izražene u procentima.⁵⁶² Ideja istraživanja je bila da se utvrdi u kojoj meri su političke i društvene tendencije određenih perioda imale uticaj na programsku koncepciju Radio Beograda i Muzičke produkcije, odnosno u kojoj meri su oblikovale tzv. „politiku medija”. To je sintagma pod kojom Silvija Harvi (Silvia Harvey) definiše elemente koji utiču na

naziv emisije u kojoj je muzika emitovana, šifra dela (šifra je numerička i obuhvata informaciju o zemlji iz koje je autor, žanru, produkciji, jeziku, i epohi u kojoj je delo nastalo, a kod domaćih autora umetničke muzike postoji i broj koji svaki autor ima ponaosob). Košuljice se pišu radi evidencije o isplati autorskih i izvođačkih honorara. Takođe, one su značajna informacija o upotrebi muzike na programima (prim. A.P).

⁵⁶⁰ Različita politička dešavanja imala su odraz na koncept muzičkog programa. Na primer, zahlađenje političkih i ekonomskih odnosa sa nekom zemljom povlačilo je prestanak emitovanja muzike te zemlje; prilikom političkih demonstracija u zemlji nisu se emitovale muzičke numere koje su demonstranti koristili u propagandne svrhe; itd. (prim. A.P).

⁵⁶¹ Komercijalni program Radio 101 sa radom je počeo 1991, a ukinut je 2006. godine. Muzički program Stereorama prekinula je sa emitovanjem novembra 2015. godine (prim. A.P).

⁵⁶² Kvalitet muzike je svakako bitniji, ali nije statistički merljiv. Zato i nije uključen u analizu (prim. A.P).

„oblikovanje medijskih proizvoda koje kreiraju pojedinci, kompanije ili vlade”⁵⁶³ i zastupa stav da je politika medija u svakom vremenu pod uticajem različitih procesa u društvu koji su uslovljeni političkim, pa i ekonomskim činiocima. To znači da dominantni društveno-socijalni subjekti jesu determinanta koja utiče na formiranje medijskih sadržaja, a time i na izvor kulture koju auditorijum usvaja.⁵⁶⁴

Analiza svih sadržaja koji su nastali kao rezultat delatnosti Muzičke produkcije zasnovana je na analizi istih četvorogodišnjih perioda, sa idejom da se upotpune argumenti za dokazivanje hipoteze i izvođenje zaključaka. Različitost se pronalazi samo u činjenici da su informacije o trajnim snimcima arhivirane po sezonama,⁵⁶⁵ za razliku od statistike vezane za emitovani program koja je vođena na osnovu podataka vezanih za kalendarske godine. Pomenuto ne utiče na opšte statističke podatke koji daju podatke o ukupnoj minutaži muzike i pojedinih žanrova i programskoj orijentaciji ansambala. Analizom su obuhvaćene sledeće sezone: 1965/1966, 1966/1967, 1967/1968, zatim 1985/1986, 1986/1987, 1987/1988, i 2005/2006, 2006/2007, 2007/2008. godina.

Radio Beograd je od osnivanja pa do danas jedna od najznačajnijih, a u nekim periodima jedina radio stanica u zemlji. Kao takva, formirala se i poslovala pod aktuelnim političkim uticajima, koji su modelirali i njenu programsku šemu. Interesantno je da su i u jednopartijskom državnom sistemu, koji je bio akutuelan sve do kraja osamdesetih godina 20. veka, kada se raspala Jugoslavija, i potom u demokratskom sistemu Republike Srbije, programi Radio Beograda, kao i sva javna glasila, bili kontrolisani od strane vlasti, koja je percepciju o potencijalu državnog Radija i Televizije, ali i elektronskih medija uopšte, usmeravala u cilju propagande svojih ideja i delovanja.⁵⁶⁶ To se najeksplicitnije odražavalo na informativni program, prelamalo se i na muzički program u smislu sve većeg kvantitativnog smanjivanja vremena u kome su emitovani kulturni sadržaji, što se posledično odnosilo na afirmaciju delatnosti Muzičke produkcije.

Paralelno poređenje rezultata istraživanja programa i ukupne minutaže snimljene muzike u sopstvenoj produkciji radio stanice treba da potvrdi da je program koji se formirao

⁵⁶³ Uporediti sa: Silvia Harvey, „Kreiranje politike medija“, *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2006, 339-340.

⁵⁶⁴ Prema: Dragana Rašević, „Uticaj nekih socijalnih subjekata na medijsku kulturu“, *Socijalni diskurs*, godina 2, broj 4, decembar 2012, str. 59-60.

⁵⁶⁵ Sezone se poklapaju sa muzičkim sezonama koje počinju u septembru, a završavaju se u junu naredne godine. Razlog za ovakvu sistematizaciju podataka pronalazimo u činjenici da su ansambli Muzičke produkcije i sami aktivno učestvovali u svakodnevnom muzičkom životu, te da je i koncepcija organizacije njihovog posla bila uslovljena potrebama muzičkog tržišta. I danas svi ansambli u julu odlaze na kolektivni godišnji odmor koji traje do 1. septembra. To je vreme kada je pauza i u muzičkoj sezoni (prim. A.P).

⁵⁶⁶ Miroljub Radojković, Toma Đorđević, op. cit, 71.

pod uticajima aktuelnih društveno-političkih trendova imao značajnu ulogu u oblikovanju programske politike Muzičke produkcije, a u njeno delovanje je od samih početaka bila involvirana ideja o očuvanja nacionalne kulture.

6.1. DEFINISANJE CELOVITOG PROGRAMSKOG KONCEPTA RADIO BEOGRADA - PERIOD OD 1965. DO 1968. GODINE

Od početka emitovanja programa Radio Beograda, 1929. godine, kada je najveći deo muzičkih sadržaja uživo interpretiran u studiju, pa do današnjih vremena, muzika je obično činila preko polovine ukupnog vremena emitovanog programa i predstavljala njegovu okosnicu. Prva istraživanja koja su rađena tridesetih godina 20. veka, kao i ona koja se vrše i danas, ukazivala su da su vrsta i tip muzike uvek bili značajni faktor u opredeljenju slušalaca za praćenje programa. Ova činjenica značajno je uticala na uredničko koncipiranje emisija i programa, te odnos govornih i muzičkih programskih segmenata ne samo u okviru njih samih, već i u okviru ukupnog programa.

U ukupnom programu Radio Beograda od osnivanja 1929. godine, a potom po obnavljanja rada 1944. godine, muzika je uvek zauzimala skoro polovinu vremena emitovanog programa. Po završetku Drugog svetskog rata počelo se sa emitovanjem jednog programa, da bi se lagano krenulo u proces programske multiplikacije osnivanjem Drugog programa. Sa koncipiranjem i početkom kontinuiranog emisionog rada Trećeg programa, od 1966. godine,⁵⁶⁷ procenat muzike se čak neznatno uvećao pošto je programska politika ovog programa bila usmerena u pravcu afirmisanja različitih tendencija u umetnosti i filozofiji, koncipiran kao tzv. „program-časopis” (tabele 1/1965, 1966, 1967, 1968).⁵⁶⁸ Kroz tu ideju plasirano je muzičko stvaralaštvo domaćih i inostranih kompozitora umetničke muzike, koje zbog svojih specifičnosti nije pronalazilo prostor na Prvom i Drugom programu. Formiranje Trećeg programa dovelo je do značajne diferencijacije programskih sadržaja ostalih programa, što se odrazilo i na muzičke sadržaje. Pomenuto je potvrdila i analiza odnosa muzičkih i govornih sadržaja u okviru programa Radio Beograda, na osnovu koje se na najeksplicitniji način mogu izvršiti poređenja. Na Prvom programu koji je po svom programskom konceptu osmišljen kao informativni bilo je mnogo više govornih sadržaja nego što je to bio slučaj sa ostalim programima. Iako je ovakva programska koncepcija podrazumevala smenjivanje govora i muzike, u emisijama je muzika često marginalizovana u

⁵⁶⁷ Treći program Radio Beograda je 2. januara 1966. godine počeo sa kontinuiranim emitovanjem programa, dok je od 1965. ovaj program eksperimentalno emitovan tri puta nedeljno (prim. A.P).

⁵⁶⁸ Prilozi, tabele 1.

korist govornih sadržaja, kojima je primat dat obično zbog važnosti i društvene opravdanosti tema. Takođe, koncept informativnog programa je podrazumevao i manji broj drugih i posebno muzičkih emisija⁵⁶⁹ u odnosu na govorne. Tokom sedme decenije 20. veka muzičke emisije su činile samo 15-20% ukupnog programa,⁵⁷⁰ što se kao praksa zadržalo sve do danas. Međutim, sasvim je drugačiji bio odnos muzike i govora u programima kod kojih su sadržaji iz kulture bili u prvom planu, kao što su Drugi i Treći program. Drugi program je definisan kao program koji je primarno afirmisao sadržaje iz različitih oblasti kulture i umetnosti. Muzika je u programu zauzimala značajno mesto i vreme emitovanja, od 28.4 do 60.4%, a poseban prostor dobijala je u muzičkim emisijama koje su tretirale različite žanrove. Specifična programska koncepcija novog, Trećeg programa bila je pretežno zasnovana na muzici, koja je i činila njenu okosnicu, što je obuhvatao od 61.7 do 82.8% ukupnog vremena emitovanja. Ona je i u smislu žanra bila usmerena prema umetničkoj muzici, koja je činila većinski deo programskih sadržaja. Profilisanje programa doprinelo je i da se kvantitet muzike na Prvom i Drugom programu tokom ovog perioda smanji i da se definiše njena uloga unutar svakog od njih (tabele 2/1965, 1966, 1967, 1968).⁵⁷¹

6.1.1. Društveno-politički ambijent šezdesetih godina 20. veka

Šezdesete godine 20. veka sa aspekta društveno-političke situacije bile su veoma podsticajne za Radio Beograd i njegov razvoj, a koncepcija programa koji su u to vreme emitovani bila je slična zapadno-evropskim radijskim programima.⁵⁷² Privredna reforma iz 1965. godine doprinela je povećanju standarda stanovništva, što je uslovalo da radio aparat postane dostupan velikom broju potencijalnih slušalaca, čime se radio auditorijum značajno povećao. Posebno su političke tendencije šezdesetih godina bile veoma afirmativne za razvoj medija. U tom periodu zemlja se politički otvorila prema Zapadu, što je dovelo do liberalizacije stavova prema trendovima koji su dolazili sa ovog podneblja, što se odnosilo i na muziku. Muzika, a posebno muzika u medijima, tada radiju, postala je sredstvo putem kojeg su najlakše dopirali inostrani uticaji koji su veoma brzo prihvaćeni kod slušalaca, na čiji

⁵⁶⁹ Pod terminom „Muzičke emisije“ podrazumevaju se emisije koje se svojim govornim segmentima bave temama iz muzike. Mogu biti različitih žanrova. U njima je odnos muzike i govora najčešće 50% prema 50% (prim. A.P).

⁵⁷⁰ Izuzetak predstavlja 1966. godina, kada se uvodi nova programska šema Prvog programa čemu ćemo govoriti u nastavku istraživanja (prim. A.P).

⁵⁷¹ Ova praksa prisutna je u svim analiziranim periodima i godinama koje su njima obuhvaćene. Izdvajaju se samo 1965. i 1966. godina, jer je to bio period usaglašavanja programskih šema Drugog i Trećeg programa koji su od početka emitovanja delili istu frekvenciju. Naime, po završetku emitovanja Drugog programa, Treći je nastavljao sa emitovanjem svojih emisija (prim. A.P). Prilozi, tabele 2.

⁵⁷² Predrag J. Marković, *Društveni život Beograda 1948-1965: uticaji sveta podeljenog na Istok i Zapad*, op.cit., 415-416.

je univerzalni jezik ukazao još Etjen Balibar imajući u vidu njenu kulturološku funkciju u rasprostiranju multikulturalnosti.⁵⁷³

Godina 1965. bila je prelomna i za istoriju Radio Beograda. To je bio početak novog razdoblja ovog medija koji je sa tri programa utemeljio osnove novog programskog sistema, a uvedena je i nova programska šema.⁵⁷⁴ Do 1969. godine okupljen je tim najstručnijih novinara, komentatora i urednika koji su definisali nove emisije na tom programu, a vođenje živog programa povereno je naiskusnijim voditeljima. Težilo se tzv. „personalizaciji radija” koja je novinare stavila u odgovorniji položaj. Nove emisije bavile su se različitim temama od informativnih, do političkih, ekonomskih, socijalnih do kulturnih.⁵⁷⁵

6.1.1.1. Zabavna muzika

Uvođenje novih emisija i promena programske šeme, karakterističnih za analizirani period, odrazili su se i na muziku, koja je trebalo da zadovolji nekoliko kriterijuma: da bude u skladu sa trendovima karakterističnim za svetske medije, radio stanica; da bude prepoznatljiva u pogledu brige i reprezentacije nacionalnog identiteta; da obezbeđuje kvalitetan program i da bude funkcionalna u skladu sa zahtevima programskog koncepta. To je period u kome u svim programima Radio Beograda dominira zabavna muzika koja u ukupnom programu participira sa preko 40%⁵⁷⁶ (tabele 4/1965, 1966, 1967, 1968),⁵⁷⁷ i sa većom zastupljenošću strane produkcije od domaće.

Ovaj podatak je interesantan u kontekstu vremena o kome se govori, jer je žanr zabavne muzike sve do početka šezdesetih godina smatran nepoželjnim i potencijalno opasnim po socijalistički režim.⁵⁷⁸ Ekspanzija zabavne muzike može se tretirati i kao težnja da se radio predstavi kao medij otvoren za aktuelna dešavanja ne samo u domenu političkih, društvenih i socijalnih tema, već i u okviru kulture, a time i muzike. Ovaj žanr privlačio je pažnju brojnih slušalačkih grupa različitih generacija, i bio veoma podsticajan za razvoj domaće produkcije u domenu ovog žanra (tabele 4/1965, 1966, 1967, 1968) (*Radio...za slušaoce Radio Beograda, Najpopularnija zabavna muzika* na Prvom programu).⁵⁷⁹ Iako nije

⁵⁷³ Etjen Balibar, „Kultura i identitet“ (Culture and Identity (Working Notes), iz zbornika: *The identity in Question (Pitanje identiteta)*, Routledge, New York i London, 1995. Preveo Slobodan Divjak. U: Slobodan Divjak, op. cit, 50.

⁵⁷⁴ Živomir Simović, op. cit, 261.

⁵⁷⁵ To je bio period u kome su u redakcijama kao honorarni saradnici bili angažovani stručnjaci iz različitih oblasti, a kako navodi Simović među njima su bile „na desetine književnika”. Prema: Živomir Simović op. cit, 270.

⁵⁷⁶ U ovom poglavlju navedene su prosečne vrednosti za svako godišće (prim. A.P).

⁵⁷⁷ Prilozi, tabele 4.

⁵⁷⁸ Prema: Jelena Arnautović op. cit, 103.

⁵⁷⁹ Prilozi, tabele 4.

bio nosilac nacionalnog identiteta, možemo ga na osnovu zaključaka socioloških teorija Franca Boasa,⁵⁸⁰ definisati kao je jedan od modela koji je determinisao kulturu tadašnjeg jugoslovenskog društva. U tom kontekstu značajno implementiranje muzike inostrane produkcije u programima Radio Beograda može se tretirati i kao svojevrsni input razvoja samog društva koji se odvijao u korelaciji sa aktuelnim političkim tendencijama toga doba, ali i kao progresivni medijator svetskih intencija koje, prema mišljenju Tomasa Šefa, modeluju specifikume kulturnog identiteta.⁵⁸¹

6.1.1.2. Narodna muzika

Narodna muzika je tokom analiziranog perioda činila oko 23% programa (tabele 4/1965, 1966, 1967, 1968).⁵⁸² Od tog procenta domaćoj⁵⁸³ muzici je pripadalo oko 97%, što je bilo u skladu sa zakonskim normativima po kojima su programi radija bili u obavezi da afirmišu domaće teme i sadržaje, a time kulturu i muziku. Tobi Mendel (Toby Mendel) u knjizi *Javna radiodifuzija*, ovu ulogu čak navodi kao jednu od šest glavnih karaktersitika medija ovakvog tipa.⁵⁸⁴ U odnosu na politička strujanja koja su krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina dovela do buđenja nacionalnih ideja i prepoznavanja nacionalnih karakteristika naroda koji su živeli u tadašnjoj Jugoslaviji,⁵⁸⁵ očekivalo se da će narodna muzika imati veću minutažu u ukupno emitovanom programu, jer je u svojoj biti jedna od okosnica manifestovanja nacionalnog identiteta. Radio Beograd je već u to vreme prepoznat kao jedna od najrazvijenijih kulturnih institucija sa stanovišta obima i raznovrsnosti kulturnih sadržaja koje prezentuje, kao i po broju kulturnih poslenika koje okuplja.⁵⁸⁶ U teoriji je tretiran kao medij putem koga mogu da se afirmišu osobenosti različitih naroda koji žive na teritoriji Srbije. Međutim, pomenuto se u praksi nije realizovalo, jer je tadašnje srpsko rukovodstvo zastupalo stav protiv ispoljavanja nacionalnih interesa i procesa decentralizacije

⁵⁸⁰ Sreten Petrović konstatuje: „Na osnovu te teorije, proizilazilo bi da je raspad „stare Jugoslavije“ u mnogonacionalnoj zajednici, sa brojnim kulturnim i religijskim razlikama, ne toliko posledica lošeg ekonomskog života i stagnacije u privredi, koliko rezultat nepomirljivih *razlika kultura* i kulturnih antagonizama brojnih nacionalnih zajednica, različitih konfesionalnih grupa“. Sreten Petrović, op. cit, 14.

⁵⁸¹ Thomas Scheff, *Emotions and Identity: A Theory of Ethnic Nationalism*. U C. Calhoun, *Social Theory and the Politics of Identity*. Oxford, Blackwell, 1994., u: Jasna Milošević Đorđević, op. cit, 136.

⁵⁸² Izuzetak čini 1965. godina. Prilozi, tabele 4.

⁵⁸³ Pod terminom „domaća muzika“ tokom šezdesetih godina podrazumeva se muzika svih naroda i narodnosti koji su živeli u tadašnjoj Jugoslaviji (prim. A.P).

⁵⁸⁴ Prema: Rade Veljanovski, op. cit, 26.

⁵⁸⁵ Smatralo se da je koncept «socijalističkog jugoslovenstva» kao «osećaja zajedništva koji će prevazići tradicionalne etnonacionalne razlike» praktično je napušten u korist afirmacije nacionalne razolikosti i zahteva za političkom i ekonomskom decentralizacijom. Prema: Jasna Dragović-Soso, op. cit, 35-36.

⁵⁸⁶ Đorđije Popović, „Uloga radija u razvoju kulture i stvaralaštva naroda i narodnosti Jugoslavije“, u: *RTV – teorija i praksa*, br. 14, plolečće, RTB, Beograd, 1979, 26.

vlasti koji je u drugim jugoslovenskim republikama otvoreno zagovaran.⁵⁸⁷ Politička vlast drugih jugoslovenskih sredina je Radio Beograd definisala kao medij koji afirmiše samo srpski jezik kao državni,⁵⁸⁸ a ne i jezike ostalih naroda.⁵⁸⁹ Pomenuti stav je svoj odraz imao i u pogledu emitovanja narodne muzike koja je postala svojevrsni ekvivalent afirmacije nacionalnog identiteta, te je i njena prisutnost u programu iz godine u godinu bila sve manja. Tokom 1965. godine ukupni procenat emitovanja muzike ovog žanra bio je oko 34%, a već naredne 1966, koja se smatra godinom kada počinje velika rekonstrukcija političkog sistema, ukupna satnica emitovanja jedva da je prelazila 20% (tabele 4/1965, 1966, 1967, 1968).⁵⁹⁰ Iz konteksta tada aktuelne političke situacije, smanjenje vremena emitovanja narodne muzike bio je odgovor na nacionalni talas koji je trebalo da pokaže stav srpskog republičkog rukovodstva koje se protivilo decentralizaciji i potenciranju nacionalnih platformi, što je podrazumevalo i znatno manje vreme za emitovanje muzike koja nosi upravo ta obeležja. Zato je i ukupno vreme emitovane zabavne muzike bilo skoro duplo veće, jer je ona u odnosu na političku sliku toga vremena bila neutralna, nije imala odrednice „nacionalnog“ već „globalnog“. Kroz ovaj odnos može se sagledavati i svojevrsan put globalizacije državnog radija u odnosu na druge medije, čiji su koncepti gotovo dovedeni do uniformnosti – od programske šeme do muzičkih sadržaja koji su emitovani, što Etjen Balibar definiše kao „saživot različitih kultura“.⁵⁹¹ U tom „saživotu“ narodna muzika je predstavljala samo segment nacionalne kulture i imala je svoje opravdano mesto u programskoj šemi. Iako je Radio Beograd bio definisan kao jedan od stožera u očuvanju nacionalne kulture, čini se da je borba za što većom publikom, u deceniji u kojoj je radio već počeo da gubi auditorijum u odnosu na televiziju kao medij novog vremena, bila osnovna ideja u formiranju muzičke šeme na programima ovog medija. Ona je bila usmerena interesovanjima slušalaca, što je potvrđivalo težnju da se program uskladi sa ukusom korisnika.

⁵⁸⁷ Naime, u drugoj polovini šezdesetih godina dolazi do jačanja nacionalističkog pokreta među Albancima na Kosovu i prvih velikih antisrpskih demonstracija na kojima je zahtevan status republike, pa čak i ujedinjenje Kosova sa Albanijom. Dobrica Ćosić je prvi javno ukazao na moguće posledice ovakvih događaja na Četrnaestom plenumu CK SKJ 1968. godine, nakon čega ovaj govor doživljava žestoku osudu u partijskim krugovima. – Jasna Dragović-Soso, op. cit, 70-73.

⁵⁸⁸ Radio stanice ostalih jugoslovenskih republika su pod „decentralizacijom“ podrazumevale negovanje slovenačkog, hrvatskog (tada hrvatsko-srpskog) i makedonskog jezika na programima Radio Beograda, iako se na programima Radio Ljubljane i Radio Zagreba, kao i ostalih stanica govorilo na lokalnim jezicima (prim. A.P.).

⁵⁸⁹ Jasna Dragović-Soso, op. cit, 60, 61, 73, 74.

⁵⁹⁰ Prilozi, tabele 4.

⁵⁹¹ Etjen Balibar, „Kultura i identitet“ (Culture and Identity (Working Notes), iz zbornika: *The identity in Question (Pitanje identiteta)*, Routledge, New York i London, 1995. Preveo Slobodan Divjak. U: Slobodan Divjak, op. cit, 50.

6.1.1.3. Umetnička muzika

Umetnička muzika nikada nije imala popularnost koju su imali drugi žanrovi, ali je sve vreme prisutna u programu u kome se preplitala za narodnom i zabavnom muzikom. Iako je afinitet prema umetničkoj muzici pokazivao mali broj slušalaca u odnosu na celokupni auditorijum, tokom ovog perioda dolazi do povećanja minutaže umetničke muzike u ukupnom programu. Primećuje se veća zainteresovanost za dela koja su pripadala prethodnim epohama, te je svojevrсни otpor prema ostvarenjima savremenih stvaralaca, kako domaćih tako i inostranih, činilo ovaj žanr politički neutralnim. I pored rezultata istraživanja auditorijuma, koja su vršena šezdesetih godina, koja su potvrdila da je „broj ljubitelja narodne muzike još uvek daleko veći od broja ljubitelja ozbiljne”,⁵⁹² kvantitet ove vrste muzike se između 1965. i 1966. povećao sa 24% na 32% ukupno emitovanog muzičkog programa (tabele 4/1965, 1966, 1967, 1968).⁵⁹³ Tome je doprinelo kontinuirano emitovanje Trećeg programa Radio Beograda, čije je uvođenje bilo jedna od inovacija organizacije Radija, kao i nova programska šema čiji je cilj bio podizanje kulturne svesti slušalaca. Na Prvom programu uvedene su emisije koje su aktuelizovle teme iz javnog muzičkog života (emisija *Hronika muzičkog života*). U okviru njih predstavljene su i značajne muzičke manifestacije u zemlji i u svetu (*Izvedeno na festivalu*), a kao i dela domaćeg muzičkog stvaralaštva (*Jugoslovenska muzička tribina*). Obzirom da je Treći program „od prvog trenutka zamišljen kao tribina opšte jugoslovenskog karaktera”⁵⁹⁴ muzika je i u okviru njegove programske šeme od samog početka pratila ovakav koncept, i nije se kosila sa aktuelnim društveno-političkim stavovima. Mnoga dela savremenih jugoslovenskih kompozitora toga doba doživela su svoje medijske premijere upravo na ovom programu, koji je pokazao otvorenost za moderni umetnički i muzički izraz (emisije *Muzika 20. veka*, *Muzika moderna*, *Muzika danas*). Kompozicije domaćih autora činile su 36% programa u odnosu na dela inostranih autora (tabele 3/1965, 1966, 1967, 1968).⁵⁹⁵ Orijentacija ka savremenom bila je, takođe, programska novina koja je pokazivala interesovanje ovog medija za nova kulturna stremljenja, koja su u to vreme još uvek bila nepoznata domaćem slušalištu. Sredinom šezdesetih godina na domaćoj muzičkoj sceni stasala je generacija kompozitora koja se aktivno interesovala za nove tendencije u muzici, te je svoja iskustva, kao i prve partiture i ploče donosila iz centara savremene umetnosti, među kojima je prednjačila Varšava (Poljska) sa svojim festivalom „Varšavska

⁵⁹² Živomir Simović, op. cit. 212.

⁵⁹³ Prilozi, tabele 4.

⁵⁹⁴ Reči Vere Trenković povodom desetogodišnjice osnivanja Trećeg programa, u: Živomir Simović, op. cit. 230.

⁵⁹⁵ Prilozi, tabele 3.

jesen”.⁵⁹⁶ Godine 1961. u Zagrebu se otvara prvi međunarodni festival savremene muzike u Jugoslaviji - „Zagrebački biennale”, koji je, iako je naišao na dobru i pozitivnu recepciju, ali i podsticaj u svojoj sredini, dugo morao da uverava protivnike da je njegovo osnivanje u vezi sa nužnom demokratizacijom jugoslovenske muzike i kulture.⁵⁹⁷ Mnogi srpski kompozitori zainteresovani za savremene tendencije toga doba delovali su kao muzički urednici i saradnici u Radio Beogradu, te su sopstveno stvaralačko interesovanje prenosili i u emisije i programske blokove koje su uređivali.⁵⁹⁸ Donoseći u program aktuelne savremene muzičke tokove, Radio Beograd ne samo da je vršio funkciju informisanja, već je aktivno edukovao slušaocce omogućavajući im neposredan kontakt sa kulturom i umetnošću vremena u kome žive. Otvaranje programa prema savremenim tendencijama u umetničkoj muzici i u domenu ovog žanra približilo je Radio Beograd programskim koncepcijama evropskih i svetskih medijskih kuća. Zagovaranje ideje „jugoslovenstva” kroz emitovanje muzike kompozitora sa prostora tadašnje Jugoslavije odgovaralo je i konceptu afirmacije nacionalne svesti iz ugla kako ga je proklamovala aktuelna politička vlast u Srbiji. U kontestu pomenutog tretiranje umetničke muzike kao politički neutralne može se odnositi samo na one sadržaje koji su dolazili iz inostranstva i bili već deo muzičke istorije. Potreba za aktuelizacijom savremenog domaćeg zvuka činilo je svesni iskorak ka nacionalnim idiomima na način kako su oni prepoznati u vremenu u kome su nastali, i oživljavaju problematiku kojom su se još tokom tridesetih godina 20. veka bavili Vojislav Vučković i Milenko Živković,⁵⁹⁹ potvrđujući stavove i jednog i drugog: da muzika predstavlja suštinu nacionalnog identiteta (Živković) i da je odraz konkretnih odnosa u društvu (Vučković).

6.1.2. Delatnost Muzičke produkcije RTB u periodu od 1965. do 1968. godine

Delovanje Muzičke produkcije u periodu od 1965-1968. godine bilo je neodvojivo povezano sa potrebama programa Radio Beograda, na šta implicira podatak da je od ukupno snimljenih dela u ovom periodu 77.7% pripadalo domaćim, a 22.3% inostranim autorima (tabela 6/1965-1968).⁶⁰⁰ Ovaj rezultat ukazuje da je programska politika ansambala bila usmerena u pravcu očuvanja i afirmacije domaćeg muzičkog stvaralaštva, čime su nastavili intenciju koja je definisana još njihovim osnivanjem.

⁵⁹⁶ Festival „Varšavska jesen“ osnovan je 1956. godine (prim. A.P).

⁵⁹⁷ <http://www.mbz.hr/index.php?opt=news&act=mlist&id=2372&lang=hr>

⁵⁹⁸ Među kompozitorima ove generacije bili su Vitomir Trifunović, Milan Ristić, Zoran Hristić, Slobodan Atanacković, Milan Mihajlović, i drugi, i muzikolozi Donata Premeru i Hristina Medić (prim. A.P).

⁵⁹⁹ O pomenutoj raspravi videti na str. 46 i dalje ovog rada (prim. A.P).

⁶⁰⁰ Prilozi, tabele 6.

Tokom sedme decenije 20. veka Zvučni arhiv Radio Beograda je, zahvaljujući delovanju i aktivnostima Muzičke produkcije, značajno uvećao svoju audio „riznicu” novim snimcima savremene muzike svih žanrova, kao i delima nastalim u prethodnim epohama. Kvantitativna zastupljenost dela domaćih autora u odnosu na inostrane, u okviru svih žanrova, implicira da su diskografske kuće u zemlji imale veoma skromnu produkciju muzike ovog žanra,⁶⁰¹ što je ansamble pozicioniralo kao vodeće promotere nacionalne kulture.⁶⁰² Pomenuto ukazuje da je Muzička produkcija svojom repertoarskom politikom u potpunosti pratila intencije programa, koje su bile usmerene u pravcu afirmacije različitih sadržaja u funkciji postizanja raznovrsnosti. U tom smislu njena uloga je bila upotpunjavanje muzičkog programa muzikom koja je nedostajuća u Zvučnom arhivu - domaćih autora, ali i ostvarenjima inostranih kompozitora obzirom da je muzički program činio više od polovine ukupnog vremena emitovanja. Sa multiplikovanjem programa obim programskih obaveza ansambala se značajno uvećavao, jer kvantitet snimaka eksterne produkcije u Zvučnom arhivu nije simultano pratio ovaj progres. Upotpunjavanje njegovog fonda bilo moguće na tri načina: kupovinom novih nosača zvuka svetske produkcije sa snimcima vodećih solista i ansamblala, donacijom slušalaca koji su poklanjali svoje ploče Radiju⁶⁰³ ili kroz delatnost sopstvene produkcije.⁶⁰⁴ Kupovina novih ploča je i u to vreme, kao i danas, predstavljala kompleksan proces koji je podrazumevao osmišljeno definisanje potreba programa za eksterne nabavke koje su bile deo unapred preciziranog godišnjeg finansijskog plana Radija. Iako je ova praksa bila u primeni tokom šezdesetih godina,⁶⁰⁵ i u to vreme, ali i kasnije, postojala je intencija da se pojedine potrebe programa, ukoliko je to bilo moguće, zadovoljavaju sopstvenim resursima, što je značilo da su sredstva planirana za nabavku novih nosača zvuka često bila

⁶⁰¹ Prva diskografska kuća na tlu nekadašnje Jugoslavije bio je „Jugoton” koji je 1947. godine osnovan u Zagrebu. Produkcija gramofonskih ploča (PGP) iz Beograda sa radom počinje 1951. godine. Obe ove izdavačke kuće imale su malu produkciju, a pretežno su objavljivale nosače zvuka zabavne i narodne muzike, dok je umetnička muzika izdavana sporadično. Objavljena su i mnoga licencirana izdanja inostrane muzike. Prema: http://www.crorec.hr/crorec.hr/o_nama.php

<http://www.rts.rs/page/rts/sr/pgp/story/1271/O+nama/538691/Istorijat++PGP+RTS.html>

⁶⁰² U odnosu na arhivirani muzički material veoma mali broj snimaka je objavljen na nosačima zvuka (prim. A.P).

⁶⁰³ Donacije slušalaca, koje su se kao praksa prvi put pojavile odmah po uspostavljanju kontinuiranog emitovanja Radio Beograda, 1929. godine, bile su značajne, ali i sporadične (prim. A.P).

⁶⁰⁴ Od osamdesetih godina 20. veka bila je aktivna i međunarodna razmena snimaka, koja je bila najintenzivnija sa Državnom radio stanicom Sovjetskog Saveza. Po raspadu Svojetskog Saveza ova praksa je ukinuta. Tokom poslednjih desetak godina aktivirana je razmena snimaka u okviru članica EBU, koja se zasniva na reciprocitetu minunaže snimljene muzike koja se preuzima od drugih članica i one koja se nudi kao deo sopstvene proizvodnje ili eskternih snimaka (prim. A.P).

⁶⁰⁵ Kupovina ploča i diskova je sedamdesetih i osamdesetih godina bila veoma intenzivna. Međutim, od početka devedesetih pa do danas ona više nije u funkciji. Muzika na programu je modelirana na osnovu privatnih nosača zvuka muzičkih urednika, naročito kada je u pitanju zabavna muzika, ali i umetnička muzika, kao i snimaka Muzičke produkcije RTS kada je reč o narodnoj muzici (prim. A.P).

preusmeravana na pokrivanje drugih troškova.⁶⁰⁶ Iz ovih razloga došlo je do intenzivnijeg angažovanja ansambala Muzičke produkcije za potrebe snimanja dela inostrane muzičke literature, što je posebno bilo prisutno kada su u pitanju bile umetnička i džez muzika. Istovremeno, muzički urednici su zastupali stav da je sa postizanjem značajnog umetničkog nivoa ansambala Muzičke produkcije bilo neophodno da se i u njihovom izvođenju arhiviraju snimci muzike evropske i svetske produktivne prakse, kako bi se stvorila zvučna baza koja će u istorijskom kontekstu svedočiti o interpretativnim kapacitetima ansambala. Ova praksa zadržana je sve do danas.

Iako je ukupna godišnja produkcija snimljenih muzičkih sadržaja Muzičke produkcije bila veoma obimna i iznosila je ukupno 6349 minuta muzike svih žanrova (tabela 6/1965-1968),⁶⁰⁷ njihov plasman u programima bio je izuzetno mali (tabele 5/1965, 1966, 1967, 1968).⁶⁰⁸ Na Prvom programu snimci Muzičke produkcije činili su samo 17% ukupnog vremena u kome je emitovana muzika (tabele 5/1965, 1966, 1967, 1968),⁶⁰⁹ što je predstavljalo izuzetno mali procenat u odnosu na ukupnu minutažu snimljene muzike. Drugi program je koristio oko 20%, dok su snimci ansambala činili nešto više od trećine muzičkog programa emitovanog na Trećem programu. Pomenute niske vrednosti govore da je već tokom sedme decenije 20. veka program bio usmeren ka specifičnom vidu komercijalizacije koja se nije odnosila na prodaju reklamnog prostora za potrebe oglašivača, već na svojevrsnu borbu za slušalački auditorijum koji se značajno orijentisao ka novom mediju – televiziji. U tom kontekstu aktuelizacija domaće muzike imala je svrhu samo kada su u pitanju bili popularni žanrovi, pre svega narodna muzika, koja nije imala konkurenciju u odnosu na tendencije koje su dolazile sa strane. Za razliku od umetničke i zabavne muzike, koje su imale i veliku inostranu produkciju, koja je bila veoma popularna, domaću narodnu muziku interpretirali su samo domaći ansambli, a među njima se repertoarom, kvalitetom, ali i popularnošću, izdvojio Narodni orkestar. Spektar muzike koja se nalazila na njegovom programu bio je, takođe, lociran pretežno na bogati repertoar srpske muzike, što je ovom ansamblu davalo specifičnost, obzirom na jugoslovensku programsku orijentaciju Radio Beograda, a time i Muzičke

⁶⁰⁶ Godišnji finansijski plan podrazumeva definisanje finansijskih sredstava za sve neophodne potrebe koje Radio Beograd (danas u okviru Radio-televizije Srbije) ima za narednu godinu. On je načinjen na osnovu Godišnjeg plana nabavki, koji se takođe pravi za godinu dana unapred. Kada su potrebe Radio Beograda u pitanju on podrazumeva sistematizovanje potreba koje ovaj medij ima za potrebe programa (na primer nabavka novih nosača zvuka, kompakt diskova za snimanja, itd) tehnike (mikrofoni, digitalni snimači, kompjuteri, obnavljanje emisionih i studijskih tenika, itd), kancelarija (nameštaj, ormani, stolice, itd). Na nivou RTS on obuhvata potrebe svih organizacionih celina koje ga čine (prim. A.P).

⁶⁰⁷ Prilozi, tabele 6.

⁶⁰⁸ Prilozi, tabele 5.

⁶⁰⁹ Prilozi, tabele 5.

produkcije. Od samog početka narodni ansambli Muzičke produkcije imali su svoje soliste, vokalne i instrumentalne, sa kojima su snimali, koji su u to vreme bili izuzetno popularni, jer medijsku konkurenciju, takoreći, nisu ni imali.⁶¹⁰ Sasvim je druga situacija bila kada je u pitanju zabavna muzika. Džez orkestar, Gudački zabavni orkestar i Zabavni orkestar negovali su džez i šlagere, koji su na jugoslovenskom prostoru bili veoma popularni, ali su i tokom šezdesetih godina imali veliku produkciju od strane diskografskih kuća. Na tržištu tadašnje SFRJ pojavio se značajni broj pevača i pevačica koji su negovali žanr zabavne muzike i bili veoma popularni.⁶¹¹ U takvoj konkurenciji snimci ansambala Muzičke produkcije činili su tek deo šarolike muzičke ponude Radio Beograda koja samostalno nije mogla da bude dovoljno atraktivna i šire prisutna. Džez muzika još uvek nije imala dovoljnu popularnost, a orkestarski aranžmani zabavne muzike predstavljali su samo jedan segment popularne kulture koji nije doprinosa značajnijoj programskoj raznovrsnosti.

U odnosu na pomenuta dva žanra, produkcija umetničke muzike je bila uslovljena malim programskim prostorom i suočena sa činjenicom da je auditorijum više preferirao dela evropske i svetske baštine nego dela domaćih autora, o čemu svedoče i rezultati istraživanja. Iako je minutaža snimljene umetničke muzike bila značajno veća u odnosu na zabavnu (tabela 6/1965-1968),⁶¹² njena prisutnost u programu bila je manja, jer je tretirana kao „ozbiljna“, kao visoka kultura i umetnost.⁶¹³ Takav tretman se nije odnosio samo na snimke Produkcije, već na ukupni repertoar umetničke muzike koji je emitovan. Proces arhiviranja domaće muzičke baštine kada je u pitanju umetnička muzika gotovo da je bio nevidljiv, jer je u to vreme ovaj žanr svoj programski prostor intenzivno i koninuirano pronalazio samo na Trećem programu. Na Drugom i Prvom programu emitovana je sporadično, obično u emisijama koje su se na popularan način bavile ovim žanrom. U toj koncepciji gotovo da nije bilo mesta za dela domaćih stvaralaca, naročito generacije čija su dela u tom trenutku mogla da ponesu epitet savremene. Taj otklon prema delima savremene muzičke literature donekle je bio uslovljen i činjenicom da je radio auditivni medij koji je prevashodno služio za zabavu i informisanje, a u znatno manjoj meri doživljavan kroz svoju edukativnu ulogu, na kojoj su fokusirali svoje delovanje svi programi. Takav koncept bio je nepovoljan i za Muzičku produkciju, koja šezdesetih godina u domenu bavljenja domaćom umetničkim muzikom nije imala

⁶¹⁰ Toj generaciji pripadaju Danica Obrenić, Anđelija Milić, Ljubivoje Vidosavljević, Mara Đorđević, Vukašin Vule Jevtić, Aca Trandafilović, Radmila Dimić, Mile Bogdanović, Miodrag Mija Popović i drugi. Dokumentacija redakcije Narodne muzike.

⁶¹¹ Toj generaciji pripadaju Đorđe Marjanović, Boba Stefanović, Arsen Dedić, Krunoslav Kićo Slabinac, Dušan Jakšić, Vice Vukov, Gabi Novak, Lola Novaković, Radmila Karaklajić, Tereza Kesovija, Anica Zubović i dr. Prema: Jelena Arnautović, op. cit, 126.

⁶¹² Prilozi, tabele 6.

⁶¹³ *Informator RTB*: 1973, br. 192-193, 3-4.

konkurenciju.⁶¹⁴ Nепрепозnavanje kapaciteta programa u smislu afirmacije domaće umetničke baštine, u vremenu kada je započelo njeno arhiviranje i kada je značajno pokrenut zamajac u pravcu osveščivanja u odnosu na potrebu da se neguje nacionalna tradicija u domenu umeničke muzike, ostavilo je posledice koje su i danas prisutne u vidu nedovoljne produkcione i programske posvećenosti ovom muzičkom žanru.

6.2. REDEFINISANJE PROGRAMSKOG KONCEPTA RADIO BEOGRADA - PERIOD OD 1985. DO 1988. GODINE

6.2.1. Društveno-politički ambijent osamdesetih godina 20. veka

Smrt Josipa Broza Tita, 1980. godine, predstavljala je prekretnicu u društveno-političkom životu zemlje, a politička neizvesnost i ekonomska kriza odrazile su se na sve segmente društva, kao i na medije.⁶¹⁵ Iako je i dalje zagovarana dotadašnja ideologija okrenuta afirmaciji jugoslovenstva, aktivna postaje njena kritika od strane intelektualca,⁶¹⁶ a dolazi do oživljavanja nacionalizma, koji počinje da bude izražen i među srpskim stanovništvom.⁶¹⁷ Potreba za nacionalnom homogenizacijom javila se i u drugim republikama. To je impliciralo da početkom 1987. godine dođe do definisanja nacionalnih programa, čiji je nosilac bila kulturna elita svake Republike.⁶¹⁸ U političkom smislu, prekretnica je bila Osmu sednica CK SKS⁶¹⁹ na kojoj je nacionalizam dobio legitimitet kao dominantna politička opcija u Srbiji. Međutim, obzirom da je u to vreme SFRJ bila jedinstvena, novo političko rukovodstvo moralo je da balansira između „zvanično zastupanog jugoslovenskog internacionalizma i socijalističkih ideala” i „etnonacionalističkih tradicija”.⁶²⁰

⁶¹⁴ Konkurencija se primećivala samo u okviru žanrova koje ansambli Muzičke produkcije nisu negovali zbog formacija ansambala (prim. A.P).

⁶¹⁵ Jasna Dragović-Soso, op. cit, 105 i dalje; Eric D. Gordy, *Kultura vlasti u Srbiji: nacionalizam i razaranje alternativa*, prevela Biljana Lukić, Beograd, Samizdat B92, 2001, 180 i dalje.

⁶¹⁶ Jelena Arnautović, op. cit, 43 i dalje.

⁶¹⁷ Videti u: Ibid, 44.

⁶¹⁸ Pod terminom „nacionalni program” podrazumevali su se tekstovi koji su uticali na formiranje mišljenja javnog mnjenja, Krajem 1986. godine objavljen je *Memorandum Srpske akademija nauka i umetnosti*, januara 1987. predstavljen je i slovenački nacionalni program pod nazivom *Prilog za slovenački nacionalni program*. Prema: Olivera Milosavljević, „Jugoslavija kao zabluda“, *Srpska strana rata: trauma i katarza u istorijskom pamćenju*, I deo, urednik Nebojša Popov, Beograd, Samizdat B92, 2001, 89 i dalje.

⁶¹⁹ Sednica je održana 23. i 24. septembra 1987. godine, jer na njoj pobeđuje struja Slobodana Miloševića čime je nacionalizam legitimizovan kao dominantna ideološka opcija u Srbiji. Prema: Siniša Malešević, *Ideologija, legitimnost i nova država: Jugoslavija, Srbija i Hrvatska*, prevela sa engleskog jezika Slobodanka Glišić, Beograd, Edicija Reč, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2004, 206-208.

⁶²⁰ Ibid, 287.

Osamdesete godine 20. veka predstavljaju period programske reorganizacije Radio Beograda. Ona je započela tokom 1983,⁶²¹ analizom osnovnih funkcija koje je ovaj medij trebalo da realizuje, prestrukturiranjem postojećih i uspostavljanjem novih modela emisija.⁶²² Proces je trebalo da definiše ulogu svakog programa i njihovih programskih blokova sa ciljem njihovog redefinisanja „radi njegove pune usklađenosti sa naraslim društvenim potrebama i potrebama racionalnog maksimalno efikasnog korišćenja svih medijskih kvaliteta radija”.⁶²³ Nova programska šema startovala je 1985. godine. Novi koncept je akcenat stavio na afirmaciju kulture, što se odnosilo i na muzičke sadržaje. Cilj radija postala je „difuzija kvaliteta”⁶²⁴ što je trebalo da bude u skladu sa potrebama i interesovanjima auditorijuma. Njegovo javno plasiranje osmišljeno je da bude bez „naturanja” slušaocima,⁶²⁵ a razmotreni su predlozi za lakše prihvatanje nove koncepcije. Novi program se drugačije odnosio i prema slušaocima koji su sada tretirani kao „polivalentne ličnosti”⁶²⁶ što je podrazumevalo da je program morao da sadrži programske sadržaje prvenstveno sa informativnom, edukativnom i zabavnom funkcijom. Paralelno sa implementiranjem ovog koncepta zadržana je i ideja o zagovaranju jugoslovenstva koja je u ovom periodu bila prisutnija na programima Radio Beograda nego na programima Televizije, čak i posle 1987. godine kada je sa političkim promenama u Srbiji u mnogim medijima došlo do zaokreta programske politike i njene orijentacije ka zaštiti i promociji nacionalnih interesa, što je bilo uočljivo i u domenu ukupne politike zemlje, kao i programske politike Radija.⁶²⁷ Okupljeni oko asocijacije koja je delovala pod imenom „Jugoslovenska Radio-televizija ” (JRT),⁶²⁸ RTV centri iz cele Jugoslavije saradivali su u međurepubličkoj programskoj razmeni koja je podrazumevala podsticanje i afirmisanje kulturnog stvaralaštva svakog naroda i narodnosti i prevazilaženje

⁶²¹ Tokom 1983. i 1984. godine održano je šest sednica Programskog saveta na kojima su donešeni konstruktivni predlozi o koncepciji programa. Prema: Marija Todorović, „Podrška dugoročnoj koncepciji razvoja“, u: *40 godina Radio Beograda u socijalističkoj Jugoslaviji*, Beograd, Štamparija RTV, 1985, 50.

⁶²² Prema: Milutin Milenković, „Četiri decenije uspešnog i priznatog delovanja“, u: *40 godina Radio Beograda u socijalističkoj Jugoslaviji*, Beograd, Štamparija RTV, 1985, 19.

⁶²³ Prema: Milutin Milenković, „Idejno-politička opredeljenost i profesionalno majstorstvo“, u: *40 godina Radio Beograda u socijalističkoj Jugoslaviji*, Beograd, Štamparija RTV, 1985, 20.

⁶²⁴ Prema: Milutin Milenković, „Zaključci Programskih saveta Radio Beograda povodom javne diskusije o planu programa za 1985. godinu“, u: *40 godina Radio Beograda u socijalističkoj Jugoslaviji*, Beograd, Štamparija RTV, 1985, 48.

⁶²⁵ Ibid.

⁶²⁶ O karakteru ličnosti slušalaca govori se još tokom sedamdesetih godina 20. veka. Smatralo se da je neophodno napraviti profil auditorijuma kada se razmatra koncepcija programa. „On mora biti odraz nastojanja da slušaocu nešto ostane u sećanju, a to zahteva stroge estetske principe”. Prema: Slobodan Atanacković, „Muzika na radiju”, op. cit, 38.

⁶²⁷ Osmu sednicu CK SK Srbije, 1987. godine, smatra se početkom raspada Jugoslavije. Jasmina Petrović, Dragoslav Petrović, Đokica Jovanović, *VII sednica CK SK Srbije*, 167.

http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/knjige/index_html/knjiga08/18PetrovicJ_JovanovicDJ.pdf

⁶²⁸ JRT je bila zamena za postojanje jugoslovenskog radio i televizijskog kanala. Prema: Jelena Arnautović, op. cit, 103.

nacionalne izolovanosti i zatvorenosti.⁶²⁹ Pomenuto ukazuje da je programska politika i pored reorganizacije bila ista kao i u prethodnom periodu, a da su se promene odigrale samo u okviru profilisanja informativnog, kulturnog, muzičkog i obrazovnog sadržaja u programima, što je dovelo i do uvođenja novih emisija.

Definisani koncept programa u praksi je ipak doživeo izmene. Komercijalizacija radija, koja je bila jedna od karakteristika razvoja programa osamdesetih godina, bila je u koliziji sa nekim od stavova koji su predstavljeni u Planu programa za 1985. godinu, a pre svega u domenu negovanja „pravih kulturnih vrednosti“ koje je ovaj dokument zagovarao. To je najuočljivije na primeru muzike, kod koje je i u ovom periodu dominirala zabavna muzika u odnosu na druge žanrove. Ona je zauzimala preko 50% ukupno emitovane muzike (tabele 4/1985, 1986, 1987, 1988),⁶³⁰ što je imalo za cilj povećanje slušanosti programa radija. Popularni žanrovi odgovarali su ovom konceptu, jer su već imali svoju slušalačku publiku nezavisno od medija. Ova činjenica značajno je opredelila muzičku „sliku“ radija, koja je, kao i do tada, bila podvrgnuta vrednovanjima kako u domenu kvaliteta same muzike, tako i izvođača. I aktuelno rukovodstvo Radio Beograda tog vremena prepoznalo je da su komercijalizacija i promocija pravih kulturnih vrednosti bila dva dijametralno suprotna pravca, koja su morala da pronađu model uporednog delovanja. Zbog toga su i prve godine reorganizacije programa bile podvrgnute analizi koja je podrazumevala sagledavanje mogućnosti da dometi kulture dobiju svoje centralno mesto u programu, što je tretirano kao kulturna intencija ovog medija.⁶³¹ U tom kontekstu zabavna muzika nije mogla da odgovori potrebi za afirmaciju sadržaja iz kulture, ali je kao nosilac značajnog dela programa, činila njegov komercijalni deo.⁶³²

Trend koji je bio karakterističan za period 1965-1968, menjao se tokom osamdesetih godina 20. veka u korist većeg prisustva muzike u programu. Ona je povremeno zauzimala čak i preko 60% ukupnog vremena emitovanja (tabele 1/1985, 1986, 1987, 1988),⁶³³

⁶²⁹ Obzirom da se podrazumevalo da svi rtv centri imaju jugoslovensku uređivačku politiku, pa tek onda republičko-nacionalnu, oni su i dalje realizovali zajedničke programe i projekte za razliku od dnevne i nedeljne štampe u kojoj su „republičko pokrajinska prepucavanja već trajala“. Uporediti sa: Rade Veljanovski, „Zaokret elektronskih medija“, u: *Srpska strana rata: trauma i katarza u istorijskom pamćenju*, II deo, Beograd, Samizdat B92, 2001, 178-204; Jelena Arnautović, op. cit, 83.

⁶³⁰ Prilozi, tabele 4.

⁶³¹ Dragan Nikitović, „Zaključci Programskih saveta Radio Beograda povodom javne diskusije o planu programa za 1985. godinu“, u: *40 godina Radio Beograda u socijalističkoj Jugoslaviji*, Beograd, Štamparija RTV, 1985, 49.

⁶³² O problemima definisanja politike delovanja u muzičkom programu pisalo se i tokom sedamdesetih godina, kada se prvi put govorilo o disproporciji zastupljenosti popularnih žanrova i umetničke muzike. Prema: Slobodan Atanacković, „Muzika na radiju“, op. cit, 42.

⁶³³ Prilozi, tabele 1.

povećavajući svoj prostor u emisijama na svim programima.⁶³⁴ Ovakva tendencija bila je prisutna gotovo do kraja ove decenije, kada dolazi do značajnog smanjenja kvantiteta emitovane muzike. To je bilo vreme u kome je došlo do usložnjavanja društveno-političke situacije u tadašnjoj Jugoslaviji, koja je osim socijalnih i ekonomskih posledica, konsekvence imala i na medije, a time i na Radio Beograd.

Osamdesetih godina 20. veka muzičke emisije su zauzimale oko polovine ukupnog programa Radio Beograda (tabele 2/1985, 1986, 1987, 1988).⁶³⁵ Godine 1986. one dostižu čak 62%, na šta je uticalo značajno povećanje vremena emitovanja muzičkih emisija na Prvom programu, koje se sa 17.5% 1985. godine povećalo na 57%. Ovakav disbalans vremena u okviru samo godinu dana prouzrokovalo je preispitivanje nove programske šeme, koja je 1985. godine i započela sa eksperimentalnim emitovanjem.⁶³⁶ Cilj njene dugoročnije analize bio je da se definišu programski segmenti unutar različitih profila programa, što je dovelo do modela programa u okviru koga su muzičke emisije činile oko 40% ukupnog programskog vremena. Međutim, ovakva slika bila je, kao što smo pomenuli i prilikom analize ukupnog odnosa muzike i govornih segmenata na programima Radio Beograda, odraz tadašnje situacije u Jugoslaviji, koja je dovela do toga da radio kao medij bude značajnije iskorišćen kroz informativnu, nego kulturnu funkciju. Najveća promena desila se u okviru Drugog programa i Beograda 202. Godine 1985. godine muzičke emisije su činile 63.2% emitovanog vremena Drugog programa, dok su 1988. one obuhvatale samo 36.4% njegovog ukupnog programa. Sličan odnos primetan je bio i na programu Beograda 202, kod koga su od ukupne minutaže emitovane muzike, muzičke emisije činile 64.8% 1985. godine, odnosno 36.8% 1988. godine.

6.2.1.1. Zabavna muzika

Zabavna muzika tokom ovog perioda, nije bila samo deo procesa komercijalizacije. Ona je tokom osamdesetih godina postala i svojevrsni most ka mlađoj slušalačkoj populaciji koja je pretežno inklinirala televiziji ne samo zbog raznolikosti i atraktivnosti emitovane muzike, već i zbog dopadljivosti ovog medija koji je svojim sredstvima atakovao na više čula. U tom konceptu radio je morao da iskoristi sve mogućnosti u cilju animacije što šireg auditorijuma, što je predstavljalo proces koji je najlakše bilo vezati za popularne žanrove. Ideje da se program Radio Beograda intenzivnije preorijentiše na sadržaje iz kulture izazivao je bojazan u odnosu na slušanost. Kao medij koji je bio finansiran od pretplate, Radio

⁶³⁴ U ovom periodu se emituju Prvi, Drugi i Treći program, Beograd 202 i Stereorama (prim. A.P).

⁶³⁵ Prilozi, tabele 2.

⁶³⁶ O uticaju novih programskih šema na koncepciju programa biće reči u daljem istraživanju (prim. A.P).

Beograd je morao da zadovolji ukus slušalaca, da ispuni kriterijume koje je nametala aktuelna vlast, i da bude u definisanim okvirima zvanične kulturne politike.⁶³⁷ Kao državna radio stanica trebalo je pretežno da afirmiše domaću muzičku produkciju i domaće autore i izvođače, što nije bilo realizovano u domenu svih žanrova (tabele 4/1985, 1986, 1987, 1988).⁶³⁸ Najveći disbalans u odnosu na predviđeni programski koncept beleži se 1985. godine, kada je inostrana produkcija činila skoro 69% ukupnog vremena emitovane muzike. Ovaj trend se smanjuje već naredne godine na nešto više od 50%. To ukazuje da su analize programa imale efekat, tako da se već 1986. godine afirmiše domaća produkcija, mada je inostrana i dalje bila u prednosti.

Razlozi za afirmaciju produkcije dela inostrane produkcije takođe se, kao i u šezdesetim godinama, pronalaze u činjenici da je domaća proizvodnja muzike popularnih žanrova bila mala i nedovoljna za obim programa koji je trebalo biti ispunjen muzičkim sadržajima kakav je imao Radio Beograd. Ekspanzija inostrane muzičke produkcije nudila je čitav spektar žanrova popularne muzike koji su svojom raznovrsnošću dinamizirali dramaturgiju programa. Ona je svoje mesto pronalazila u brojnim muzičkim emisijama kao što su, na primer: *Zvučna podneblja*, *Muzička kutija*, *Jugoslovenska muzička estrada* na Prvom programu, kao i *Ozon*, *Subotom u devet*, *Za Vaš magnetofon*, *Disko susret*, *Dragstor zabavne muzike* na Beogradu 202. Interesovanje za zabavnu muziku inostrane produkcije trend je koji karakteriše veliki deo radijske publike. Od ovog trenda će se odstupiti u narednim decenijama kada će se pojaviti i afirmisati novokomponovana narodna muzika, koja će u decenijama koje dolaze značajno privući pažnju i ostvariti popularnost među slušaocima.

6.2.1.2. Narodna muzika

Narodna muzika koja je emitovana na programima Radio Beograda tokom 80-tih pripadala je podžanrovima izvorne, komponovane i starogradske muzike. Nove tendencije u produkciji i plasmanu u okviru ovog žanra u kvalitativnom smislu nisu zadovoljavale kriterijume radio stanice ovog ranga, te nisu emitovane u okviru muzičkog programa. Iako je narodna muzika dugo egzistirala kao „veoma zabavna”,⁶³⁹ tokom osamdesetih godina ona gubi ovaj status, ali i prostor u ukupnom programu. Narodna muzika koja je emitovana tokom šezdesetih godina činila je oko 23%, a tokom devete decenije ukupno vreme njenog emitovanja smanjuje se sa 23% na 14% (tabele 4/1965, 1966, 1967, 1968; tabele 4/1985, 1986,

⁶³⁷ Dragan Nikitović, op. cit, 48.

⁶³⁸ Prilozi, tabele 4.

⁶³⁹ Slobodan Atanacković, „Muzika na radiju“, op. cit, 42.

1987, 1988).⁶⁴⁰ Pomenuto implicira da tokom osamdesetih godina ovaj žanr nije imao adekvatan prostor emitovanja u muzičkom programu, u odnosu na potrebe slušalaca, ali i u odnosu na činjenicu da je u ovom periodu došlo do pojave novih tendencija u narodnoj muzici koje su sve više privlačile pažnju slušalaca.⁶⁴¹ Žanr novokomponovane narodne pesme bio je definisan kao „najvidljiviji predstavnik kiča“,⁶⁴² i kao takav nije imao svoj prostor u muzičkim programima Radio Beograda. Ovaj medij se pozicionirao kao jedini u okviru koga je emitovana samo kvalitetna izvorna narodna muzika i njene visoko kvalitetne umetničke obrade.⁶⁴³ Novi podžanrovi narodne muzike svoj prostor pronašli su na programu Beograda 202⁶⁴⁴ (emisije *Poselo 202*) u čijim okvirima su se emitovali popularni sadržaji koji nisu mogli da se sretnu na drugim programima Radija.⁶⁴⁵ Tako je načinjen balans u smislu zadovoljavanja potreba publike ove radio stanice, koje su bile vrlo raznorodne i čiji su ukusi i interesovanja bili profilisani na različite načine. Ipak, to ne znači da je Beograd 202 bio program narodne muzike. Naprotiv, u ukupnom obimu emitovanog muzičkog programa ovog programa tokom osamdesetih godina, emisije narodne muzike činile njegov mali deo, u odnosu na 49% zabavne muzike polovinom, odnosno 54% krajem ove decenije (tabele 4/1985, 1986, 1987, 1988).⁶⁴⁶

U vremenu u kome su dominante političke ideologije bile orijentisane ka nacionalnim interesima, interesantan je kvantitativni odnos emitovane narodne muzike domaćih⁶⁴⁷ i inostranih autora.⁶⁴⁸ On upravo u praksi potvrđuje teorijske stavove Antoni D. Smita koji je nacionalizam prepoznao kao input za podstrek afirmacije nacionalnog identiteta, koje se možda najintenzivnije prelama kroz ovaj žanr. Sa uspostavljanjem nove koncepcije svih programa, 1985. godine, koja je trebalo da pomiri različitosti i da u prvi plan stavi kulturne vrednosti koje nisu bile samo deo domaće muzičke prakse, procentualni odnos emitovanja domaće i inostrane muzike bio je 74.5%, prema 25.5% (tabele 4/1985, 1986, 1987, 1988).⁶⁴⁹ Već naredne godine i na dalje, odnos se menja u 99% prema 1% u korist domaće, što ukazuje

⁶⁴⁰ Prilozi, tabele 4.

⁶⁴¹ *Informator RTB*, „Novo u programima Radio-Beograda“, oktobar 1980, br. 279, 6.

⁶⁴² *Informator RTB*, „Zaključci sastanka Komisije za informisanje CK SKS“, 1984, br 317, 4.

⁶⁴³ Prema: Milutin Milenković, *Verodostojni radio*, Beograd, Radio-Beograd, 1987, 125-129.

⁶⁴⁴ Beograd 202. je počeo sa radom 1969. godine (prim. A.P).

⁶⁴⁵ Beograd 202 je bio lokalni radio. Uloga ovakvog tipa radija jeste da bude „sposoban da svojim sadržajima privuče odabranu ciljnu grupu i obezbedi odgovarajuću slušanost, a samim tim alimentiranje preko reklama i sponzora“. Nikola Maričić, *Profili radija*, op. cit, 97.

⁶⁴⁶ Prilozi, tabele 4.

⁶⁴⁷ Tokom osamdesetih godina pod terminom „domaća muzika“ podrazumeva se muzika svih naroda i narodnosti koje su živele u tadašnjoj Jugoslaviji (prim. A.P).

⁶⁴⁸ Pod terminom „inostrana narodna muzika“ podrazumeva se narodna muzika svih naroda u svetu, osim domaće. Danas se za ovaj žanr koristi odrednica *world music* (prim. A.P).

⁶⁴⁹ Prilozi, tabele 4.

na dve pojave: prva je svest da je radio kao medij mogao biti promoter ne samo ideja kulturne politike, već i političkih tendencija toga doba, u okviru kojih je dominantno emitovanje domaće narodne muzike značilo prezentaciju ne samo kulturne, već i političke moći izražene u zajedništvu kakva je trebalo da bude u SFRJ. Drugi aspekt ove pojave pokazuje da je programska koncepcija tadašnjeg Radio Beograda nudila svojevrsni privid zajedništva koji je krajem devete decenije eskalirao u građanski rat i raspad Jugoslavije. Na osnovu pomenutog može se zaključiti da narodna muzika nije bila samo odraz kulturnog identiteta zemlje, već da je u sebi nosila i elemente konkretnih društveno-političkih odnosa koji su se kroz nju prelamali i u samom programu.

6.2.1.3. Umetnička muzika

Zastupljenost umetničke muzike tokom devete decenije 20. veka predstavlja posebnu problematiku, jer je ova vrsta muzike prepoznata kao žanr koji ima slabiji komercijalni potencijal. Ankete koje su sprovedene još tokom osme, a potom i devete decenije pokazale su da je umetnička muzika imala malu popularnost, što je značilo da Radio u prethodnim decenijama nije imao dovoljno studiozan i efikasan plan za afirmaciju ovog žanra. To je period u kome se produbljuje jaz između publike umetničke muzike koja se tada u medijima nazivala „ozbiljna muzika” i popularnih žanrova koji su zauzimali sve veći medijski prostor, pa time i popularnost kod publike. Međutim, bez obzira što nije bila funkcionalna u smislu povećanja slušanosti programa, umetnička muzika je i u novoj koncepciji programa Radio Beograda osamdesetih godina tretirana kao deo programa koji ima vaspitno-edukativnu funkciju. Od težnje za afirmacijom ovog žanra se nije odustalo, jer je radio kao medij trebalo da deluje u pravcu snažnijeg formiranja ukusa publike i stvaranja kulturne potrebe za interesovanjem za različite vrste muzike.⁶⁵⁰ U tom smislu posebno je bila značajna uloga Prvog programa koji je svojim programom pokrивao najveći deo teritorije Republike Srbije. Iako je u okviru njegove programske koncepcije najmanje bilo prostora za emitovanje umetničke muzike, ovaj žanr je kroz emisije predstavljan afirmativno, što je doprinelo njenoj popularnosti. Na Prvom programu emitovana je emisija *Susretanja*, koja se bavila predstavljanjem aktuelnih događaja iz oblasti umetničke muzike. Urednici ove emisije organizovali su različite akcije u cilju animiranja slušalaca za umetničku muziku kao žanr.⁶⁵¹

⁶⁵⁰ Ljiljana Kristl, „Kulturna uloga muzike na Radiju”, u: *RTV – teorija i praksa*, br. 14, Proleće, RTB, Beograd, 1979, 44.

⁶⁵¹ Emisija *Susretanja* je počela je sa emitovanjem 1981. godine. Mnoge emisije bile su realizovane van prostora studija Radio Beograda, na gradskim trgovima i ulicama, čime je značajnije skrenuta pažnja na umetničku muziku (prim. A.P).

Kontinuirano emitovanje umetničke muzike bilo karakteristično za Drugi (*Klasiku molim, Zavolećete slušajući*) i Treći program, kao i za program Stereorama,⁶⁵² a u ovom periodu sa emitovanjem počinje i *Dragstor ozbiljne muzike*, nova emisija posvećena umetničkoj muzici na programu Beograd 202. Osamdesetih godina Radio Beograd je u Srbiji bio jedini medij na čijim se programima svakodnevno mogla čuti umetnička muzika, a to je ostao sve do danas.⁶⁵³ Programska politika, koja je od prvih dana emitovanja bila usmerena u pravcu afirmisanja kulturnih sadržaja, a time i umetničke muzike, zadržala je ovaj koncept čak i u vremenu koje je ukazivalo na neophodnost komercijalizacije sadržaja sa ciljem postizanja što veće slušanosti. Radio Beograd je jedini medij koji nije učinio ustupak tržišnim tendencijama toga doba, a ni kasnije, inklinirajući koncepciji koja je značajno uticala na formiranje kulturnih afiniteta svojih slušalaca, koji su pripadali krugu specifično negovane publike, navikle na programski koncept Radio Beograda.

U ukupnom muzičkom programu, zastupljenost umetničke muzike bila je skoro petnaest procenata veća od narodne muzike i činila je 28.9% ukupne muzike emitovane na programu (tabele 4/1985, 1986, 1987, 1988),⁶⁵⁴ što je bilo manje u odnosu na šezdesete godine, kada je obuhvatala 30,6% ukupnog vremena emitovanog programa (tabele 4/1965, 1966, 1967, 1968).⁶⁵⁵ I tokom devete decenije može se pratiti kvantitativni porast emitovanja umetničke muzike u odnosu na narodnu paralelno sa menjanjem opšteg političkog ambijenta. Tokom 1987. godine povećava se ukupno vreme emitovanja umetničke muzike. Interesantno je da se ovaj kvantitativni porast dešavao u vreme kada na političkom planu, unutar republika SFRJ, počinju izraženije da se definišu nacionalne politike, što se prepoznaje kao model koji je obeležio i šezdesete godine 20. veka. To je trenutak u kome narodna muzika kao eksponent ideologije nacionalnog dobija znatno manji prostor za emitovanje na programu, jer je aktuelna vlast u Srbiji i dalje zagovarala afirmaciju ideje jugoslovenstva, a umetnička biva tretirana kao neutralni žanr bez političke konotacije. U prilog pomenutom govori i podatak da je u ovom periodu evidentan i značajno manji procenat emitovanja umetničke muzike domaćih autora u odnosu na inostrane, jer je i ona sagledavana kao nosilac nacionalne kulture, bez obzira što su se pod sintagmom „domaći autori” podrazumevali kompozitori iz svih republika SFRJ (tabele 4/1985, 1986, 1987, 1988).⁶⁵⁶ Međutim, iako pomenuto implicira da je aktuelna

⁶⁵² Muzički program Stereorama je počela sa radom 1983. godine, i emituje se samo vikendom (prim. A.P).

⁶⁵³ Izuzetak je predstavljala emisija „Koncert Studija B“ koji je na Radiju Studio B emitovan u periodu od 1978. do 2006. godine (prim. A.P).

⁶⁵⁴ Prilozi, tabele 4.

⁶⁵⁵ Prilozi, tabele 4.

⁶⁵⁶ Prilozi, tabele 4.

vlast u Srbiji imala značajan upliv u formiranje muzičke slike Radio Beograda, u praksi su njegovi moderatori bili muzički urednici koji su u skladu sa utvrđenom šemom, koja je bila specifična za svaki programski segment i doba dana, muzički definisali emisije i programske blokove. Njihova uloga bila je uslovljena ukupnom koncepcijom programa i traganjem za sadržajima koji bi zainteresovali što veći deo slušalačke publike. Odnose količine emitovanja zabavne, narodne i umetničke muzike definisala je programska šema koja se menjala sa potrebama društva i publike, a modeliralo ju je aktuelno rukovodstvo Radio Beograda. U tim promenama pronalaze se razlozi porasta i opadanja kvantiteta emitovanja nekog žanra, a prisustvo i kvantitet domaće ili inostrane muzike zavisilo je od aktuelnih trendova u okviru svakog žanra i smernica koje su određivale politiku državnog radija. U tom kontekstu emitovanje domaće muzike bilo je neizostavni deo koncepta koji čak ni nova politička slika krajem devete decenije nije mogla značajnije da promeni.

Pomenuti odnos koji ide u prilog emitovanju inostrane umetničke muzike bio je deo intencije da se i ona u značajnijoj meri popularizuje. Inostrana produkcija najčešće je obuhvatala muziku koja je bila znatno prepoznatljivija u odnosu na dela domaćih stvaralaca, što je omogućavalo da se ovaj žanr učini dostupnijim široj slušalačkoj publici, koja je pojedine kompozicije umetničke muzike prepoznavala kao deo popularne kulture. U tom smislu veoma je bila značajna i funkcija programa i način plasiranja sadržaja koji pripadaju ovom žanru. Dok se na Prvom programu, zbog njegovog karaktera, emitovala popularna umetnička muzika, kojom je povećana slušanost ovog žanra, na Drugom programu, koji tokom osamdesetih godina menja svoju koncepciju i značajnije se okreće sadržajima iz kulture, primećuje se znatno opadanje slušanosti. Ovaj odnos govori da se već u to vreme, ali i ranije, nije metodično razmišljalo o načinima afirmacije umetničke muzike kroz program. Definisana kao visoka kultura ona je ostala slušalački nedostupna za deo auditorijuma koji nije imao razvijen afinitet prema sadržajima iz oblasti kulture. Pomenuto se nije odrazilo samo na muziku, već na celokupni koncept programa kulture, čija je uloga bila da ostvari komunikaciju sa slušaocima i da motiviše njihovu želju za novim spoznajama iz ove oblasti.⁶⁵⁷

6.2.2. Delatnost Muzičke produkcije RTB u periodu od 1985. do 1988. godine

Tokom osamdesetih godina 20. veka delovanje Muzičke produkcije bilo je usaglašeno sa programskim tendencijama Radio Beograda. Vlastita produkcija muzičkih sadržaja muzike

⁶⁵⁷ Ljiljana Kristl, op. cit, 45.

bila je usaglašena sa potrebama programa, što je značilo i njeno veće kvantitativno prisustvo u programima. Tokom ove decenije primetno je odstupanje od uređivačke politike koja je karakterisala šezdesete godine. Iako dominira produkcija muzičkih sadržaja domaćih autora, koja zauzima 61% ukupno snimljenog i arhiviranog materijala (tabela 6/1985-1988),⁶⁵⁸ to je bilo značajno manje u odnosu na prethodni period u kome je ona činila čak 77% (tabela 6/1965-1968).⁶⁵⁹

Veći deo repertoara koji je realizovan u okvirima Muzičke produkcije činila je narodna muzika (tabela 6/1985-1988),⁶⁶⁰ što je imalo programsko opravdanje u činjenici da je bogata folklorna baština sa tla nekadašnje Jugoslavije predstavljala neiscrpan izvor kvalitetnog i raznovrsnog muzičkog materijala. To je za radio stanicu koja je dnevno emitovala tri puta po dvadesetčetiri sata komplementarnog i paralelnog programa bilo neophodno. Ono što se u programu nije primećivalo bila je činjenica da je većinu arhiviranog muzičkog materijala u Zvučnom arhivu činila muzika iz Srbije,⁶⁶¹ što govori da se i programska politika Muzičke produkcije RTS menjala sa novim trendovima. Ona u ovom periodu definitivno prestaje da bude samo „servis” programa, već počinje da samostalno funkcioniše kao produkcijski segment koji deluje u realizaciji kvalitetnih sadržaja koji, ukoliko ima potrebe, mogu da budu funkcionalni i u programu.⁶⁶² Orijentacija ka srpskom repertoaru nije bila uslovljena samo tendencijama vremena u domenu samog programa, već i koncertnim aktivnostima narodnih ansambala koje su bile mahom vezane za teritoriju Srbije. Tokom devete decenije 20. veka intenzivirala se praksa da koncertni programi orkestara budu snimani i u studiju, što je kao posledicu imalo znatno veći obim, izražen u minutima, snimljene muzike srpskih autora.

Za razliku od narodne, kod zabavne i umetničke povećana je produkcija muzike inostranih autora. Ovaj postupak bio je podstaknut različitim uticajima. Kada je žanr zabavne muzike u pitanju treba uzeti u obzir tendenciju ka komercijalnijem zvuku programa državnog Radija, u okviru koje se menjala i sama programska šema. Sa njenom promenom modifikovali su se i koncepti programske politike Muzičke produkcije. Iako u ovom vremenu govorimo o samostalnom modelovanju programske politike Produkcije, ona još uvek nije bila i formalno samostalna, jer su deo njenih obaveza određivale potrebe programa, odnosno muzički urednici

⁶⁵⁸ Prilozi, tabele 6.

⁶⁵⁹ Prilozi, tabele 6.

⁶⁶⁰ Prilozi, tabele 6.

⁶⁶¹ Pomenuto se može videti kroz Godišnje izveštaje Muzičke produkcije, u kojima su navedeni nazivi numera koje su snimljene, kao i njihovo poreklo. Takođe, primetno je uvidom u knjige u kojima se zavodi snimljeni materijal u Zvučnom arhivu Radio Beograda (prim. A.P).

⁶⁶² Sergej Dolenc, op. cit, 64.

zaduženi za izbor i plasman muzike kroz programe Radio Beograda. To je period u kome se još uvek može govoriti o homogenosti u programskom i produkcionom konceptu, što govori o jedinstvenoj programskoj politici u domenu muzike.

Tokom osamdesetih godina različiti ansambli Produkcije koji su negovali zabavnu muziku više nisu delovali,⁶⁶³ jer njihov repertoar nije mogao da prati nove trendove na svetskoj sceni. Sa kontinuiranim radom nastavio je samo Džez orkestar, koji je interpretirao pretežno obrade muzičkih numera inostranih autora. Iako je u to vreme aktivna čitava plejada domaćih značajnih džez umetnika koji su se bavili komponovanjem,⁶⁶⁴ njihovi opusi su bili znatno manji u odnosu na produkciju ovog žanra koja je bila aktuelna u svetu. Takođe, njihove kompozicije nisu bile popularne kao što su to bili svetski hitovi džeza. Kao jedini *big band* orkestar u Srbiji, ovaj ansambl je bio nosilac celokupne muzike ovog žanra koji takođe nikada nije dostigao popularnost pop ili rok muzike, koja je u to vreme imala primat na tržištu, iako je imao veliki broj svojih poštovalaca. Na osnovu pomenutog logična je bila i promena diskursa repertoarske politike Produkcije prema muzici koja je bila prihvatljiva širem auditorijumu, pri čemu domaća muzika nije bila konkurentna. Međutim, i pored pomenutog, u ovom periodu je primetna značajna minutaža snimljene muzike domaćih džez autora. Pomenuto implicira da je repertoarska politika džez muzike konceptualno bila usmerena i prema arhiviranju nacionalne kulture, što ukazuje na svest aktuelnog rukovodstva Muzičke produkcije o neophodnosti negovanja nacionalnog muzičkog identiteta.

Pristup produkciji umetničke muzike takođe je izmenjen u odnosu na sedmu deceniju 20. veka. Otklon prema ovom žanru koji nisu pokazivali samo slušaoci radija, već i medijska publika uopšte, ukazivao je na realno mesto koje je umetnička muzika imala, sa znatno manje konzumenata od muzike popularnih žanrova. Tendencija snimanja dela domaćih autora koja je bila dominantna u prethodnom periodu nestaje u korist kompozicija koje pripadaju svetskoj umetničkoj baštini (tabela 6/1985-1988).⁶⁶⁵ Ovo je bio proces koji je ukazivao da je komercijalizaciji bila podložna i umetnička muzika, što je u ovom slučaju podrazumevalo snimanje i izvođenje dela koja su bila bliska publici. To je doprinelo i promeni programske politike Muzičke produkcije koja se modifikovala u pravcu koji je zahtevao auditorijum. Tokom devete decenije 20. veka primetno je interesovanje za kompozicije evropskih

⁶⁶³ Misli se na Zabavni orkestar, Gudački zabavni orkestar, orkestar Mirka Šouca i dr. (prim. A.P).

⁶⁶⁴ Vojislav Bubiša Simić, Predrag Ivanović, Robert Hauber, Zvonimir Skerl, Bora Rokvić, Mirko Šouc, Duško Gojković, Mihajlo Živanović, Milan Kotlić, Stjepko Gut, Milivoje Marković, Aleksandar Nećak, Predrag Krstić Franja Jenč i dr. Svi pomenuti autori aktivno su bili prisutni i na srpskoj džez sceni. Prema: Vojislav Simić, „Razvoj džeza i zabavne muzike kod nas“, *Novi zvuk*, Internacionalni časopis za muziku, br. 13, 1999, 109-116.

⁶⁶⁵ Prilozi, tabele 6.

stvaralaca ranijih epoha, čija su dela i predstavljala okosnicu javnih nastupa i gostovanja na koncertnim podijumima u zemlji. Pomenuto, međutim, nije značilo odstupanje od prakse javnog predstavljanja ostvarenja domaćih stvaralaca, ali je broj ovih dela bio znatno manji u odnosu na kompozicije inostranih autora. Kao i u slučaju narodnih orkestara i Džez orkestra, i koncertni programi umetničkih ansambala bili su studijski snimani, te je arhiviranje stvaralaštva svetske kompozitorske prakse bilo značajno iz ugla baštinjenja aktuelne izvođačke estetike umetnika i dirigenata koji su sa njima radili,⁶⁶⁶ a ne toliko u domenu mogućeg favorizovanja domaćih interpretatora. U prilog tome govori i podatak da je već u to vreme Zvučni arhiv Radio Beograda posedovao značajan broj snimaka na nosačima zvuka svetskih ansambala, čije su interpretacije od strane stručne javnosti definisane kao reperi vrhunske interpretacije. To je bio jedan od razloga što su snimci koji su dolazili iz inostranstva češće bili u upotrebi od muzike koju su snimali domaći ansambli. Izuzetak od pomenutog čine trajni snimci dela domaćih autora koja su najčešće i izvodili domaći umetnici.⁶⁶⁷

Minutaža snimljene muzike od strane Muzičke produkcije, tokom osamdesetih godina, činila je značajan fond koji nije bio dovoljno iskorišćen u programima radija. Iz pomenutog se izdvaja samo 1985. godina, koja je započela redefinisanjem programske šeme, koja je podrazumevala angažovanje značajnih potencijala Radio Beograda, a to je uključivalo i Muzičku produkciju, čiji su snimci učestvovali sa oko 39% ukupno emitovanih muzičkih sadržaja. Ovaj procenat se smanjuje već naredne godine na 10% što postaje prosek cele dekade (tabela 5/1985, 1986, 1987, 1988).⁶⁶⁸ Pomenute eskalacije ukazuju da su spoljni faktori imali značajan uticaj u formiranju muzičke slike Radio Beograda, koji je kao medij težio da bude konkurentan drugim radio stanicama i Televiziji. Ansambli Produkcije su sa svojim definisanim profilima delovanja, kao što je pomenuto, bili žanrovski ograničeni i ni u jednom trenutku nisu podlegli aktuelnim muzičkim trendovima koji su sve više uzimali maha u domenu zabavne muzike. Izvorna, komponovana narodna i starogradska muzika, kao i džez, pripadali su podžanrovima za koje je afinitet pretežno imala starija generacija slušalaca, kojoj

⁶⁶⁶ Na osnovu arhiviranih snimaka danas je moguće govoriti o tendencijama u domenu interpretacije koje su u to vreme bile aktuelne u Jugoslaviji. One ukazuju na različite škole koje su se prožimale, a koje su doneli umetnici sa školovanja ili usavršavanja u inostranstvu (prim. A.P).

⁶⁶⁷ Pomenuto se dešavalo iz dva razloga: prvi je taj što dela srpskih kompozitora u to vreme nisu bila značajnije dostupna umetnicima iz inostranstva, a izvodili su ih najčešće ansambli i interpretatori koji su gostovali u našoj zemlji na koncertima ili festivalima. Drugi se odnosi na samu interpretaciju dela domaćih stvaraca Prilikom ugovaranja koncertnih nastupa sa umetnicima iz inostranstva u to vreme je postojala praksa da im se sugeriše da na koncertu sviraju dela domaćih stvaralaca, koja se u praksi nije uvek realizovala. Takođe, mnogi dirigenti pozivani su da nastupaju sa domaćim orkestrima sa programima koji su obuhvatali neko delo domaćeg autora (prim. A.P).

⁶⁶⁸ Prilozi, tabele 5.

je pripadala i publika umetničke muzike. Isključivost u njihovom korišćenju podrazumevala je i gubitak slušanosti programa, što je bilo neprihvatljivo iz samog koncepta radija koji je pripadao javnom servisu, a time imao obavezu da programski zadovolji ukus slušalaca svih generacija. U procesu modifikacije programske šeme koja je usledila već 1986. godine u cilju definisanja programa koji u sebi sadrži sve neophodne elemente koje od njega očekuju pretplatnici i koji se formira prema normama radiodifuznog servisa, muzika koju je produkovala Muzička produkcije pokazala se kao nedovoljno funkcionalna, jer nije afirmisala žanrove koji su imali veliku popularnost. Iz koncepta radija toga doba, koji se zasnivao na pokušaju komercijalizacije programa, ova činjenica je bila neprihvatljiva u odnosu na široko slušalište. Međutim, sa stanovišta koje Produkciju sagledava kao čuvara nacionalne kulture u okviru državne radio stanice, danas javnog servisa, programska politika koja je negovana u pravcu javnog prezentovanja, snimanja i arhiviranja muzike zadovoljavala je visoke estetske kriterijume same umetnosti. To je Produkciji davalo kredibilitet za dalji, kontinuirani rad koji nije jenjavao ni kasnije, u mnogim kriznim godinama ne samo za medije, već i za samo društvo. Postavljeni kriterijumi uspostavili su i sistem vrednovanja koji je ustupak komercijalizaciji učinio samo u domenu javnog prezentovanja muzike u okviru pomenutih žanrova, koju su slušaoci prepoznavali kao deo kulture masovnih medija. Pomenuto se odvijalo uz rad na kontinuiranoj koncertnoj i medijskoj edukaciji publike (slušalaca), što je i bio jedan od osnovnih zadataka javnog servisa.

Pored ove uloge, Muzička produkcija je kroz javne nastupe često bila uključena u projekte koji su imali jasnu društveno-političku konotaciju i funkciju. Mnoge od njih je organizovala JRT, a oni su bili direktno prenošeni u programu. Jedan od najkarakterističnijih organizovan je povodom obeležavanja godišnjice radija u Jugoslaviji, 1986. godine, kada je osam različitih ansambala iz osam republičkih radijskih centara simultano učestvovalo u realizaciji vokalno-instrumentalnog dela *Simfonia eterofonica* Slobodana Atanackovića.⁶⁶⁹ Programski, izvođenje ovog dela smatralo se jednom od „najznačajnijih manifestacija

⁶⁶⁹ Vokalno-instrumentalno delo *Simfonia eterofonica* Slobodana Atanackovića, pisana je za grupu izvornih narodnih pevača i svirača, gudački ansambl, tamburaški ansambl, rok ansambl, magnetofonsku traku, soliste, hor i simfonijski orkestar, 1986. godine. U izvođenju ovog učestvovali su grupa pevača tradicionalne muzike hor Muzičke produkcije RTB Beograd (Srbija), simfonijski orkestar RTV Ljubljane (Slovenija), tamburaški orkestar Radio Novog Sada (Srbija), gudački ansambl „Zagrebački solisti” iz Zagreba (Hrvatska), mešoviti hor RTV Priština (Srbija), ansambl narodnih instrumenata iz Skoplja (Makedonija), elektroakustički instrumenti iz Sarajeva (Bosna i Hercegovina) i rok ansambl „Makadam” (Crna Gora). Kao kompozicija, *Simfonia eterofonica* je uvrštena u deset najboljih ostvarenja na Međunarodnoj tribini kompozitora u Parizu (1987). Kao ideja koja je simultano realizovana u direktnom prenosu iz osam studija u kojima se nalazio po jedan ansambl sa svojim dirigentom, sinhronizovani zvučnim signalom, ovo je bio prvi projekat ovakvog tipa u svetu. Prema: Milica Stojković, „Sa putujućim muzičarima“, *Informator RTB*, br. 338, 1.

jugoslovenstva”.⁶⁷⁰ Ansambli Muzičke produkcije su tokom ovog perioda učestvovali i u drugim događajima koji su afirmisali ovu ideju, a koje su kroz program mogli da prate i slušaoci radija.⁶⁷¹ Takođe, održavani su i zajednički koncerti na kojima su nastupali ansambli iz Beograda i drugih centara.⁶⁷² Projekti ovakvog tipa ukazivali su da su ansambli u sastavu Produkcije svojim interpretativnim nivoom i programskim konceptom kojeg se držala u potpunosti zadovoljavali potrebe medija u različitim sferama, od aktuelne društvene prisutnosti do značajnih umetničkih dostignuća.

Iako je delovanje ansambala Muzičke produkcije obuhvatalo snimanja, realizaciju emisija za potrebe televizijskog programa, direktne prenose, javne nastupe i koncertna gostovanja u drugim gradovima, deveta decenija 20. veka bila je vreme u kome je već uveliko bila prevaziđena ideja da vlastita produkcija treba da čini osnovu muzičkog programa. O tome se govorilo na javnim tribinama koje su organizovane još tokom sedamdesetih godina, a koje su predstavljale prostor za različita razmišljanja na temu medija. Jedna od aktuelnih tema je bila kome su namenjeni programi radija i da li on kao medij treba da oslikava „masovni ukus” publike ili svojim sadržajima treba da deluje na njega.⁶⁷³ U težnji da se bude aktuelan u svakom segmentu programa, pa i muzičkom, programska politika Muzičke produkcije preusmeravala se ka delima koja su je programski činila konkurentnom u odnosu na ostale muzičke sadržaje. Već tada je bilo poznato da kompozicije domaćih stvaralaca nisu imale naročitu popularnost, jer diskurs savremene umetnosti nije predstavljao interesnu sferu konzumenata sadržaja popularne kulture, a auditorijum pokazivao čak i otpor. Iako je jedna od tendencija Radio Beograda i u to doba bila „plasman dela jugoslovenskih autora u svakodnevним programima radija, sa posebnim insistiranjem na informativno-afirmativnim komentatorskim prikazima i kritičkim osvrtima,”⁶⁷⁴ značajniji prostor u programu ovaj žanr nije dobio.⁶⁷⁵ To se pre svega odnosi na Prvi program koji je imao najveću pokrivenost, a zatim i na Drugi koji je u ovom periodu definisan kao program kulture. Takav koncept

⁶⁷⁰ Milica Stojković, „Sa putujućim muzičarima“, *Informator RTB*, br. 338, 1.

⁶⁷¹ Hor i simfonijski orkestar učestvovali su na koncertu u čast četrdesetogodišnjice AVNOJ-a, na kome su nastupili Hor i Simfonijski orkestar (1985), otvaranje i zatvaranje XIII kongresa Saveza komunista Jugoslavije, Svečana akademija povodom 50-godišnjice španskog građanskog rata (1986), Svečana sednica CK SKJ Posvećena 50-togodišnjici dolaska druga Tita ma čelo KPJ (1987). Na takvim koncertima izvođena su prigodna dela pisana povodom same manifestacije. Često su na interpretirane kompozicije autora iz različitih republika. Uprediti sa: Darinka Simić Mitrović, op. cit, 679, 690, 692, 704.

⁶⁷² Koncert hora RT Beograd, Hora Sarajevske opere i Orkestra Sarajevske filharmonije (1986), Koncert združenih orkestara Radio-televizija Beograd i Zagreb, Koncert združenih horova Radio-televizija Beograd i Zagreb i Zagrebačkih simfonijčara (1987). Uprediti sa: Darinka Simić Mitrović, op. cit, 685, 700, 702.

⁶⁷³ Ljubomir Kocić, „Masovni ukus kao činilac programske orijentacije”, u: *RTV – teorija i praksa*, br. 14, Proleće, RTB, Beograd, 1979, 30.

⁶⁷⁴ Dragan Bojadžijev, „Radio i jugoslovensko muzičko stvaralaštvo”, u: *RTV – teorija i praksa*, br. 14, Proleće, RTB, Beograd, 1979, 35.

⁶⁷⁵ Iz pomenutog se izuzimaju Treći program i Stereorama (prim. A. P).

ukazivao je da je i državni radio toga doba, što se muzike tiče, težio da načini ustupke slušaocima, ali ne po cenu bilo kakvog kvaliteta, već značajnijim involviranjem sadržaja eksterne produkcije. To je bio plan koji je vlastitoj produkciji ograničio medijski prostor, ali i radiju u izvesnoj meri uskratio mogućnost da sa svojom zvučnom slikom bude autentičan, prepoznatljiv, edukativan, valorizovan visokim estetskim kriterijumima u okvirima svakog žanra.

6.3. RADIO BEOGRAD KAO DEO JAVNOG MEDIJSKOG

- PERIOD OD 2005 DO 2008. GODINE

Početak novog milenijuma karakterisale su brojne društveno-političke promene. To je vreme u kome je proces tranzicije zahvatio različite segmente srpskog društva, a time i medijski sistem, čiji je deo bio i Radio Beograd. Tranzicija u domenu medija dovela je i do transformacije ukupne organizacione strukture, produkcionog modela i programskog koncepta državne radio stanice koja se u ovom periodu transformiše iz statusa javnog preduzeća u javni servis.

6.3.1. Društveno-politički ambijent prve decenije 21. veka

Prva decenija 21. veka bilo je vreme u kome je došlo do značajnih političkih promena. Prethodile su joj ratne devedesete u kojima se odigrao građanski rat, raspala se SFRJ, koja se prvo transformisala u državu koja je nazivana Savezna država Jugoslavija (1993-2003), a potom preimenovana u Državnu zajednicu Srbija i Crna Gora (2003-2006).⁶⁷⁶ Godine 2006, posle referenduma, Crna Gora se izdvojila iz ove zajednice, a nova država dobila ime Republika Srbija.⁶⁷⁷

Političke promene koje su se u Srbiji dogodile posle 5. oktobra 2000. godine donele su novi socijalno-ekonomski plan koji je trebalo da bude od velikog značaja za dalji razvoj zemlje i evropski prosperitet. To je bio period u kome je zaustavljena inflacija, uspostavljena monetarna i ekonomska stabilnost, pokrenuta privredna infrastruktura, što je dovelo do povećanja ukupnih prihoda stanovništva. Iz političkog ugla to je bilo vreme kada su se uspostavili stabilni odnosi sa međunarodnom zajednicom,⁶⁷⁸ kada su se Evropa i svet otvorili

⁶⁷⁶ Saveznu državu Jugoslaviju činile su Srbija i Crna i trajala je od 1993-2003. godine. Ona potom menja naziv u Srbija i Crna gora (2003-2006).

⁶⁷⁷ Dana 8. novembra 2006. godine proglašen je u Narodnoj skupštini Republike Srbije, Ustav Republike Srbije. <http://www.ustavni.sud.rs/page/view/sr-Latn-CS/70-100028/ustav-republike-srbije>

⁶⁷⁸ Donatorske konferencije u decembru 2000, junu 2001. i novembru 2003. godine pružile su humanitarnu pomoć i kredite pod povoljnim uslovima. Bespovratna pomoć je iznosila 1907 milijardi evra, a visina koncesionalnih kredita 1252 milijardi evra. Prema: Goran Nikolić, *Ostvareni rezultati na planu ekonomskih odnosa sa inostranstvom u postmiloševićevskom vremenu*, Centar za istraživački rad i ekonomske

prema Srbiji ne samo u političkom, već i ekonomskom i društvenom smislu. Međutim, politički i društveni zamah koji je došao sa petooktobarskim promenama vrlo brzo je pokazao da predloženi socijalno-ekonomski plan nije bio dovoljno „inventivan” i „praktičan”,⁶⁷⁹ i da je morao da ima veću refleksiju na život većine stanovništva.⁶⁸⁰ Proces privatizacije koji je trebalo da odigra ključnu ulogu po pitanju zapošljavanja i povećanja prihoda zaposlenih, kao i da dovede do razvoja privrede i ožiljavanja proizvodnje, nije doneo očekivani efekat, jer je bio prepušten automatizmu, a ne osmišljenom postupku koji bi doneo očekivane rezultate.⁶⁸¹

Proces tranzicije koji je u Srbiji započeo početkom novog milenijuma odrazio se na različite segmente društva, a zasnivao se na reformama koje je bilo neophodno sprovesti kako bi se uskladili domaći pravni okviri sa standardima koje su imale razvijene evropske zemlje. To je bio put transformacije društvenog sistema, ali i period u kome je morala da se izmeni građanska svest u pravcu sagledavanja moguće regresije koja će pratiti ovaj proces.⁶⁸² Tranzicija je zahvatala i oblast medija, koji su tretirani kao jedan od osnovnih pokretača ovog procesa. Međutim, kako primećuje Mirjana Nikolić, „ono čega su verovatno samo retki bili svesni jeste to da se u društvu koje je u svakom pogledu - političkom, ekonomskom, kulturnom, moralnom - poljuljano i nestabilno, od medija ne može očekivati previše”.⁶⁸³ Tokom devedesetih godina, ali i ranije, mediji su bili pod uticajem centara političke moći, te je cilj tranzicije bio stvaranje nezavisnih medija koji su konstituisani po etičkim principima profesije, bez uticaja aktuelnog režima. To se, međutim, nije dogodilo usled različitih otežavajućih okolnosti, među kojima su se bili i politički pritisci na nezavisne medije, neregulisani odnosi sa komercijalnim medijima, nekvalifikovanost kadra, izdvajanje bogatijih privatnih medija, delimična transformacija državne radio televizije u instituciju javnog servisa, kao i problemi u vezi sa njenim finansiranjem.

analize PKS), Beograd, 2005; Simeon Pobulić, „Peti oktobar i pravci socijalno-ekonomskog razvoja“, *Pet godina tranzicije u Srbiji*, II, Socijaldemokratski klub i Fondacija Friedrich Ebert, Beograd, 2006, 287.

⁶⁷⁹ Simeon Pobulić, *Ibid*, 288.

⁶⁸⁰ „Tokom vremena se pokazalo, a naročito posle ubistva premijera Zorana Đinđića, da reforme ne idu tokom koji bi išao u susret očekivanjima građana. “ Prema: *Ibid*.

⁶⁸¹ „Oslonilo se na logiku da će sama promena vlasnika, podvrgnuta stvaranju profita neizostavno podići produktivnost, inventivost i poslovnost. To se u mnogim slučajevima nije dogodilo. Izostao je rast efikasnosti, konkurentnosti, kao i oporavak proizvodnje... Pored toga, privatizacija nije uspešno sprečila pretvaranje državnih monopola u privatne. I ono što je najnegativnije, privatizacija i dalje stvara novu nezaposlenost za koju ne postoji spasonosni lek.” Prema: Simeon Pobulić, *Ibid*.

⁶⁸² Mirjana Nikolić ukazuje da je to bio put svih „poskomunističkih zemalja“ koje su „po okončanju Drugog svetskog rata svoje društveno uređenje izgrađeno po modelu razvijenog manufakturnog kapitalizma zamenile socijalističkim, - da prođu kroz neminovnu društvenu evoluciju”. Mirjana Nikolić, „Rekonstrukcija srpskog radija - provera medijskih kapaciteta za “evropske integracije”“, u: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 11-12/2007, 199.

⁶⁸³ Mirjana Nikolić, *Ibid*, 201.

Početak prve dekade novog milenijuma obeležilo usvajanje brojnih zakona vezanih za uređenje oblasti komuniciranja, informisanja, medija. od 2002. do kraja 2008. godine usvojeni su: Zakon o radiodifuziji RS (2002), Zakon o izmenama i dopunama Zakona o radiodifuziji RS (2004, 2006), Pravilnika o načinu privatizacije radio i/ili televizijskih stanica lokalnih i regionalnih zajednica (2005), Zakona o telekomunikacijama RS (2003), Zakona o javnom informisanju RS (2003), Zakona o slobodnom pristupu informacija od javnog značaja RS (2004) i Zakona o oglašavanju RS (2005), Zakon o izmenama i dopunama zakona o radiodifuziji (2006); Zakon o glavnom gradu (2007). Pored pomenutih zakonskih akata Republička radiodifuzna agencija (RRA) je 2005. godine objavila i akta koja su bila u vezi sa dugoročnim planiranjem delovanja radiodifuzije u Srbiji. To su bili: Strategija razvoja radiodifuzije u Srbiji do 2013. godine, Plan raspodele radio-frekvencija i Pravilnik o naknadama za emitovanje radio i televizijskog programa.⁶⁸⁴ I pored zakona i akata koji su donešeni, izostala je njihova praktična primena, a nisu konkretno bili definisani ni pravci razvoja medijskog sistema. Čak se i transformacija državne radio-televizije u javni servis odvijala veoma sporo, uz podelu ove institucije na republički i pokrajinski javni servis.⁶⁸⁵ Oba su zamišljena kao mediji čija je osnovna uloga da proizvode program kojima su bile obuhvaćene sve interesne sfere auditorijuma. To je podrazumevalo kvalitetan informativni i obrazovni program, raznovrsne kulturne, dečje, sportske, muzičke i druge sadržaje.

Prema mišljenju Nikolić, period tranzicije i transformacije medijskog sistema u Srbiji u periodu od 2000. do 2008. godine može se podeliti na tri konstitutivne faze: prva je obuhvatila period od (2000-2002) i definisana je kao uvod u transformaciju medija koji je pratio društvenu transformaciju. Druga faza (2002-2006) je prepoznata kao vreme u kome se odvijao proces promena „u skladu sa preporukama evropskih organizacija i eksperata”, a treća (od 2006) je nazvana dobom tranzicije „simulirane utopijske slike medijskog sistema Srbije u realnu, anti-utopijsku”.⁶⁸⁶ Prva je započela promenom programske šeme javnog servisa, što je obuhvatilo i program Radio Beograda. Sa ovim promenama desile su se i izmene kadrovske

⁶⁸⁴ Strategija se, prema rečima Nikolić, bavila dijagnozom stanja u nacionalnoj radiodifuziji, transformacijom RTS-a u ustanove javnog radio-difuznog servisa, aproksimativnim utvrđenjem broja i vrste emitera, privatizacijom elektronskih medija čiji je osnivač skupština opština ili gradova, komercijalnom radiodifuzijom, kablovskim i satelitskim emitovanjem programa, ulogom RRA u razvoju digitalne radiodifuzije, principima i pravilima nadzora nad radom svih emitera, potrebom uvođenja jedinstvenog emisionog sistema na čitavoj teritoriji Republike i analizom stanja postojeće zakonske regulative. Uporeditisa: Ibid, 210-212.

⁶⁸⁵ Pokrajinski javni servis je imao važnu obavezu dainformiše na jezicima nacionalnih manjina, koje su većinom skoncentrisane u Vojvodini. Ni republički javni servis nije bio bez te obaveze, jer pojedine etničke grupe (na primer, Romi) žive širom Srbije. Uporediti sa: Rade Veljanovski, „Osujećena medijska tranzicija“, *Pet godina tranzicije u Srbiji*, II, Socijaldemokratski klub i Fondacija Friedrich Ebert, Beograd, 2006, 269.

⁶⁸⁶ Mirjana Nikolić, „Transformacija medijskog sistema u Srbiji (2000–2011) – između dobrih zakonskih rešenja i njihove loše implementacije“, u: Verodostojnost medija dometi medijske tranzicije, Fakultet političkih nauka, Beograd, 2011, 55.

politike, koja je naročiti odraz imala u programima informativnog tipa. Drugu fazu karakterisalo je donošenje medijskih zakona, koji su trebalo da ukažu na početak transformacije medija. Iako se ovaj proces odvijao pod uticajem evropskih i svetskih medijskih eksperata, on nije doneo očekivane rezultate, jer se mediji nisu odvojili od centara moći, a time nisu postali nezavisni. Treća faza je bila najkompleksnija, jer su se kroz nju mogle videti nedoslednosti u sprovođenju zakona i nemogućnost da se definiše strategija razvoja medija u Srbiji. Ona je bila neophodna kako bi se ukazalo na greške i odredile smernice u pravcu pronalazaženja mogućih rešenja „u kojima srpski mediji ne bi bili vođeni silom inercije, već edukatori, aktivni promoteri demokratskih i evropskih vrednosti”.⁶⁸⁷

Nova programska šema javnog servisa kojom je započeo period transformacije bila je okrenuta prihvatanju i promovisanju evropskih i svetskih vrednosti, uspostavljanju uzora u sredinama koje su imale jasno definisanu političku, ekonomsku, socijalnu i kulturnu politiku. Slika koju su mediji trebali da šalju bila je okrenuta afirmisanju informacija koje su govorile u prilog plurarnoj demokratiji, toleranciji, slobodi medija, negovanju kulturnih tradicija i asimilaciji različitosti. Nacionalne vrednosti, koje su interesente imale u značajno osiromašenom narodu, bile su programski gotovo potisnute, jer su podsećale na nacionalnu politiku devedesetih godina koja je i od strane domaće, ali i evropske javnosti bila javno osuđena. Programska šema javnog servisa koja je sve do početka novog milenijuma imala prepoznatljivu koncepciju u kojoj je značajan prostor bio posvećen obrazovanju, edukaciji, visoko kvalitetnom muzičkom programu i sadržajima zabavnog karaktera koji nisu izlazili izvan kulturnih okvira, posle 2006. godine veoma se menja. Značajno je smanjen medijski prostor namenjen kulturno-obrazovnim sadržajima u korist komercijalnog, najčešće u smislu kvaliteta problematičnog programa u kome se ogleda programsko siromaštvo i srozavanje kvaliteta sadržaja. Pomenuto je svoju konotaciju imalo i u društvenim i socijalnim okolnostima koje više nisu vodile ka prosperitetu, već su tada uveliko bile suočene sa novim političkim i ekonomskim okolnostima.

Društveno-političke promene imale su značajan uticaj i na samu organizacionu i programsku strukturu Radio Beograda. Programi koji su imali najveću emisionu pokrivenost promenili su svoje nazive – Prvi program Radio Beograda u Radio Beograd 1, a Drugi program je postao Radio Beograd 2.⁶⁸⁸ Razlozi za to bili su u vezi sa činjenicom da je medijska moć ove kuće značajno bila iskorišćena u političko-propagandne svrhe tokom

⁶⁸⁷ Ibid, 59.

⁶⁸⁸ Zbog kontinuiteta praćenja informacija u daljem radu će biti zadržani prvobitni nazivi programa (prim. A.P).

prethodnog režima,⁶⁸⁹ te da je novo rukovodstvo, želeći da potcrta nove smernice u programskoj šemi javnog servisa, a posebno da ukaže na njegovu tzv. nezavisnost, promenila i višegodišnje nazive programa. Ovaj potez trebalo je da bude distanciranje od svih načina delovanja Radija tokom devedesetih godina, te da ukaže na jasno definisani profil javnog servisa nove demokratske države. Transformaciju imena nisu imali Treći program i Stereorama. Njihova programska orijentacija okrenuta kulturnim sadržajima nije bila politički kompromitovana u prethodnom periodu, te se nije osećala potreba da se njihovi nazivi promene. Slično je bilo i sa programom Beograd 202, koji je definisan tako da zadovolji potrebe mlađe publike, takođe, prema procenama, nije imao značajnijeg uticaja na formiranje mišljenja javnog mnjenja, iako je tokom desete decenije 20. veka bio jedan od medija koji je ukazivao na nedostatke aktuelnog političkog sistema.

Promene koje su zahvatile Radio Beograd odrazile su se i na muziku koja je emitovana. Na nivou svih programa ona je imala značajno manji prostor, što je naročito bilo primetno na Prvom, čiji je karakter postao izrazito informativan (tabele 1/2005, 2006, 2007, 2008).⁶⁹⁰ Zanimljivo je da je procenat muzike bio smanjen i na Drugom, Trećem, pa čak i na programu Stereorama i Beogradu 202 (tabele 1/2005, 2006, 2007, 2008).⁶⁹¹ Razlozi za to nastali su iz težnje novog rukovodstva da radio postane medij koji će se u svakom segmentu baviti auditorijumom na način da ga edukuje, obrazuje, zabavi, informiše, da komunicira sa njim, što je podrazumevalo i značajno povećanje minutaže govornih delova programa.

Tokom prve decenije 21. veka muzika je ponovo zauzimala veći deo emitovanog programa (tabele 1/2005, 2006, 2007, 2008).⁶⁹² To je bio period u kome je Prvi program prvi put imao veću minutažu emitovane muzike u odnosu na Drugi program.⁶⁹³ Razlozi za to su bili uzrokovani modifikacijom programske koncepcije pomenutih programa, koja je, takođe, bila u međuzavisnosti sa novim društveno-političkim intencijama koje su obeležile ovo vreme. Prvi program je zadržao informativni karakter, u okviru koga je muzika dobila veći prostor kao segment programa koji je doprinosaio njegovoj dinamičnosti. Istovremeno, ona je svojom žanrovskom raznovrsnošću⁶⁹⁴ bila i specifikum koji mu je davao prepoznatljivost u odnosu na ostale informativne medije. Za razliku od Prvog, programski profil Drugog programa bio je promenjen od kulturnog u kulturno-informativni, što je dovelo do povećanja

⁶⁸⁹ Misli se na režim Slobodana Miloševića (prim. A.P).

⁶⁹⁰ Prilozi, tabele 1.

⁶⁹¹ Prilozi, tabele 1.

⁶⁹² Prilozi, tabele 1.

⁶⁹³ U ovom periodu se emituju Prvi, Drugi i Treći program, Beograd 202, Radio 101 i Stereorama (prim. A.P).

⁶⁹⁴ Ovde se misli na prepoznatljivu zvučnu boju Radio Beograda koja je dobijena korišćenjem muzike koja je nastajala u okviru sopstvene produkcije. O ovome će biti više reči u kasnije u ovom radu (prim. A.P).

vremena u kome su emitovani govorni sadržaji. Ova promena, koja u svojoj primarnoj ideji nije trebalo da ima drastičnije posledice na ukupnu minutažu emitovane muzike, ipak je dovela do značajnije disproporcije muzike i govora, čiji je krajnji rezultat bio da se značajno smanji ukupno vreme u kome su emitovani muzički sadržaji.⁶⁹⁵ Kvantitet govornih segmenata emitovanih na Drugom programu bio je rezultat potrebe da se u različitim kontekstima verbalizuju aktuelne, ali i istorijske teme iz oblasti kulture, što je često dovodilo do smanjenja kvantiteta muzike.

Tokom prve decenije 21. veka može se pratiti smanjenje ukupnog vremena emitovanja muzičkih emisija na programima Radio Beograda. Godine 2005. one su činile 51.3% ukupnog programa, dok se od 2006, kada počinje emitovanje programa prema novoj programskoj šemi, pojavljuje se trend opadanja kvantiteta muzike u programu, koja 2008. godine iznosi 38% (tabele 2/2005, 2006, 2007, 2008).⁶⁹⁶ Pomenuto je bilo najprimetnije na Prvom programu, u okviru koga je značajno bio smanjen prostor namenjen kulturno-obrazovnim sadržajima, a time i muzičkim emisijama.

6.3.1.1. Zabavna muzika

Tokom prve decenije 21. veka najveću zastupljenost u programu imale su zabavna i umetnička muzika (tabele 4/2005, 2006, 2007, 2008),⁶⁹⁷ u smislu čega je svaka zauzimala skoro polovinu ukupnog vremena emitovane muzike (tabele 3/2005, 2006, 2007, 2008).⁶⁹⁸ U žanru zabavne muzike još izrazitije, u odnosu na prethodne periode, je dominirala inostrana produkcija. Značajan uticaj na ovakvu tendenciju imala je promena svetskog političkog stava prema Srbiji, formiranog tokom devedesetih godina 20. veka, koji je našu zemlju ponovo prepoznao kao progresivno društvo. Intenzivnije inkorporiranje stranih intencija u ekonomiju i različite segmente društva, početkom novog milenijuma, imalo je odraz i na kulturu, a time i na muziku. Međutim, ovakav odnos implicirao je istovremeno i otklon prema elementima nacionalnog identiteta i to ne samo muzike, već i samog jezika, u kome teorije nacije vide suštinu same nacije i njenih osobenosti. Integrisanjem muzičkih numera na stranom jeziku u program, stvarala se svojevrsna programska neutralnost u odnosu na, kako ga Benedikt Anderson definiše, kolektivni identitet.⁶⁹⁹ Pomenuti teorijski stav implicira da

⁶⁹⁵ Praksa koja je bila poznata iz iskustava Prvog programa, gde su novinari i urednici u zavisnosti od teme pribegavali izostavljanju muzike u korist govornih segmenata, svoje posledice imala je na Drugi program (prim. A.P).

⁶⁹⁶ Prilozi, tabele 2.

⁶⁹⁷ Prilozi, tabele 4.

⁶⁹⁸ Prilozi, tabele 3.

⁶⁹⁹ Benedikt Anderson, op. cit 8, 44 i dalje.

buđenje nacionalnih ideja, u čemu mediji imaju značajnu ulogu, ne predstavlja samo osveščivanje kolektivnih osobnosti jedne nacije, već da ima znatno složeniju političku ulogu, na koju Erik Hobsbaum ukazuje kao na „najuniverzalnije političko sredstvo savremenog doba”.⁷⁰⁰ U tom kontekstu jezik je predstavljao značajni modalitet nacionalnog identiteta koga je trebalo neutralisati.⁷⁰¹ Zato je zabavna muzika bila svojevrsna protivteža narodnoj, koja je u viziji javnog servisa novog milenijuma i težnja ka stvaranju novog društvenog demokratskog poretka bila muzika neprogresivnih delova društva, koji su još uvek bili poklonici prethodnog režima. Ona je često izjednačavana sa aktuelnom muzičkom ponudom privatnih radio stanica koja je, uglavnom, bila tematizovana novokomponovanom narodnom muzikom. Iz tog konteksta okretanje programa prema zabavnoj muzici imalo je opravdanje ne samo u funkciji postizanja raznovrsnosti programa, već u formiranju specifične boje muzičkog programa Radio Beograda koja je u potpunosti bila drugačija od ostalih auditivnih medija. Pomenuto je bilo i svojevrsna kulturološka borba sa privatnim, komercijalnim medijima koji nisu vodili računa o umetničkom kvalitetu muzičkog programa, već su akcenat pozicionirali na zabavi koja je privlačila pažnju široke javnosti. U tom kontekstu može se problematizovati i pitanje brojnosti auditorijuma javnog servisa koji se sve intenzivnije smanjivao. Razlog za to je svakako bila činjenica da ni u ovom periodu diskurs programske politike nije bio usmeren prema kvalitativno neadekvatnim sadržajima, već je pokušano da se u okviru njih bude konkurentan sa drugim medijima, ne samo radijom, već i televizijom i internetom. U tom smislu program je imao intenciju ka animaciji slušalaca mlađih generacija. Njegovi sadržaji morali su da prođu značajnu transformaciju, što je za posledicu imalo i promenu odnosa dominirajućih muzičkih žanrova.⁷⁰² Ove promene uslovile su i sve učestalije negodovanje pripadnika slušalačkih grupa koje su se žalile na nedostatak narodne muzike na programu, na njeno izopštavanje, kao i na smanjenje vremena emitovanja emisija u kojima je negovan ovaj žanr. Najočiglednije promene bile su vidljive u koncepciji muzike u *Jutarnjem programu* Prvog programa, u okviru koje više nije emitovana narodna muzika, već samo zabavna. Takođe, emisiji *Karavan*, na Prvom programu, u kojoj su slušaoci imali prilike da čuju i savremenu narodnu muziku, smanjeno je vreme trajanja sa dva na jedan sat. Ideja da program Radio Beograda u novom milenijumu bude drugačiji, moderniji i da prati evropske i svetske

⁷⁰⁰ Ibid, 13.

⁷⁰¹ Muzički urednici Radio Beograda u kolokvijalnoj komunikaciji često koriste sintagmu „neutralni engleski vokal“ što implicira da je muzika na stranom jeziku tretirana kao sadržajno neutralna (prim. A.P).

⁷⁰² Istraživanja programa koja su vršena tokom 2006. godine pokazala su da je prosečna starosna granica slušaoca Radio Beograda 65 godina. To je ukazalo da se koncepcija programa mora značajno promeniti, a pre svega muzika koja se emituje, kako bi se privukla pažnja slušalaca od 40 godina. Uporedi sa: *Godišnji izveštaj*, Istraživački centar RTS, (rukopis), 2006, 23.

modele u koncepciji javnog servisa nije doveo do očekivanog rezultata. Auditorijum koji je bio vezan za program ovog radija nije bio naviknut na mnoge podžanrove zabavne muzike koji su početkom 21. veka bili aktuelni među mlađom publikom u svetu.⁷⁰³ Izuzetak u ovom zaključku čini samo program Beograd 202, koji je od osnivanja bio namenjen mlađoj publici, te je i u prethodnim decenijama afirmisao muziku koju je slušala ova generacija slušalaca.

6.3.1.2. Narodna muzika

Aktuelna državna politika koja je, u ovom periodu, bila usmerena prema Evropi i svetu, i koja je zagovarala globalizam kao suprotnost nacionalizmu, dovela je do značajnog smanjenja vremena emitovanja narodne muzike u programu. U odnosu na prethodni period kada je ona činila oko 20% ukupnog vremena emitovane muzike (tabele 4/1985, 1986, 1987, 1988),⁷⁰⁴ u prvoj deceniji 20. veka bila je zastupljena samo sa nešto više od 3% (tabele 4/2005, 2006, 2007, 2008),⁷⁰⁵ što ukazuje na intenciju konceptualnog distanciranja programa Radio Beograda od programskih sadržaja koji su u sebi nosili elemente nacionalnog identiteta i imali u ovom pravcu determinisanu funkciju.

Ako se zna da je nacionalni identitet kolektivni identitet i da se prenosi kroz arhetipove, zajedničku istoriju, mitove, kulturu i jezik, i da je u različitim sociološkim teorijama, ali i u realnosti bio vezan za nacionalizam,⁷⁰⁶ koji je imao negativnu konotaciju koja je datirala iz politike prethodnog perioda, onda je ovakva promena muzičke „slike” programa bila i očekivana. Međutim ona nije bila opravdana, jer je narodna muzika bila jedan od simbola nacionalne kulture koja je svakom društvu bila neophodna za njegovo funkcionisanje i napredak, pa čak i kada su u pitanju bile države koje je Gelner nazvao „moderne nacionalne države”.⁷⁰⁷ Po Veljanovskom ovaj muzički žanr je prepoznat kao sredstvo koje može biti u funkciji mobilizacije nacije⁷⁰⁸ što se moglo dvojako shvatiti: u političkom kontekstu narodna muzika je bila jedan od „podstrekača” nacionalizma, a u drugom, sociološkom smislu ona je bila jedan od faktora u očuvanju nacionalnog identiteta. Ako se zna da je jedna od ključnih uloga javnog servisa upravo briga za nacionalni identitet,⁷⁰⁹ onda je jasno da se u ovom domenu nije sprovodila adekvatna programska

⁷⁰³ Ovde se misli na rok i alternativnu muziku. Zabavna muzika na programu Radio Beograda, do prve decenije 21. veka, pretežno je podrazumevala je pop, *evergreen*, džez i filmsku muziku (prim. A.P).

⁷⁰⁴ Prilozi, tabele 4.

⁷⁰⁵ Prilozi, tabele 4.

⁷⁰⁶ Hans Ulrich Veler, op. cit, 15.

⁷⁰⁷ Ernest Gelner, op. cit, 159.

⁷⁰⁸ Rade Veljanovski, „Zaokret elektronskih medija“, u: *Srpska strana rata: trauma i katarza u istorijskom pamćenju*, II deo, Beograd, Samizdat B92, 2001, 178-204.

⁷⁰⁹ Rade Veljanovski, *Javni RTV servis u službi građana*, op. cit, 26.

politika, već da je ona bila uslovljena i pod pritiskom aktuelnih društveno-političkih kretanja. To je primetno i u odnosu emitovane muzike domaćih i inostranih autora narodne muzike. Tokom osamdesetih godina 20. veka ovaj odnos je iznosio 98% domaće prema 2% inostrane muzike (tabele 3/1985, 1986, 1987, 1988),⁷¹⁰ a u prvoj deceniji 21. veka domaća narodna muzika činila je samo 58% programa (tabele 3/2005, 2006, 2007, 2008),⁷¹¹ što pokazuje da se i u okviru ovog žanra težilo globalizaciji u kojoj je nacionalna kultura gubila svoj identitet. Tada se pojavljuju i prve emisije koje neguju tzv. *world music*, odnosno narodnu muziku naroda u svetu (emisije *Izvorišta* na Prvom programu, *Put svile* na Drugom programu). Ovaj proces doveo je u pitanje i prezentaciju domaćeg kulturnog identiteta čija svrha nije bila samo 'biti prepoznatljiv u odnosu na druge', već je on bio komunikaciona sprega sa istorijskom i kulturnom prošlošću. Ona je omogućavala i autohtonost muzičkog programa Radio Beograda, njegovu prepoznatljivost u odnosu na druge domaće i inostrane medije posebno javne servise. Takođe, potvrđivala je stav da „paralelno sa razvijanjem kulturnog identiteta svog naroda radio doprinosi međusobnom upoznavanju, zbližavanju, prožimanju i saradnji sa drugim narodima”,⁷¹² što je išlo u korist afirmaciji nacionalne kulture. Međutim, to se nije dogodilo. Uticaji spoljašnjih faktora vodili su ka tome da muzički sadržaji programa Radija nemaju svoj identitet, već da budu zasnovani na uniformnom modalitetu koji je od opštih karakteristika javnog servisa bila najprepoznatljivija jedino „opšta geografska dostupnost”.⁷¹³ Ovoj praksi „oduprle” su se samo emisije koje su od osnivanja bile profilisane u pravcu negovanja seoske i gradske narodne tradicije, kao što su *Etnika*, *Muzički medaljon*, *Da igramo, da pevamo* i *Stari album* na Prvom programu i *Od zlata jabuka* na Dugom programu.

6.3.1.3. Umetnička muzika

Najveću ekspanziju u programu Radio Beograda u ovoj dekadi imala je umetnička muzika. Žanr koji je u prethodnim periodima činio oko trećine ukupnog vremena emitovane muzike, tokom dvehiljaditih zauzima čak 50% (tabele 4/2005, 2006, 2007, 2008).⁷¹⁴ Razlog za to nije bila nagla zainteresovanost auditorijuma za umetničku muziku, već težnja da se muzička prepoznatljivost Radio Beograda značajno izdvoji u odnosu na ostale radio stanice, i zvučno približi modelu koji je trebalo da bude nalik evropskim uzorima, što je za posledicu

⁷¹⁰ Izuzetak predstavlja samo 1985. godina, u kojoj je program emitovan prema novoj programskoj šemi. Ova godina je bila i godina programskog preispitivanja. Ostala godišta obuhvaćena ovim radom potvrđuju navedeni odnos. Prilozi, tabele 3 (prim. A.P).

⁷¹¹ Ovaj procenat tokom prve decenije 21. veka oscilira od 72% domaće do 53.3%. Prilozi, tabele 3.

⁷¹² Đorđije Popović, „Uloga radija u razvoju kulture i stvaralaštva naroda i narodnosti Jugoslavije“, *RTV – teorija i praksa*, br. 14, poleće, RTB, Beograd, 1979, 27.

⁷¹³ Rade Veljanovski, *Javni RTV servis u službi građana*, op. cit, 26.

⁷¹⁴ Prilozi, tabele 4.

imalo već pomenuto smanjenje narodne i prodor različitih podržanrova zabavne muzike. U težnji da se program primetno razlikuje od koncepcije koja je bila definisana tokom dvedesetih godina 20. veka išlo se čak i u pravcu povećanja minutaže umetničke muzike, što je posmatrano iz kulturološkog ugla bilo izuzetno pozitivno, ali ne i komercijalno. Segmenti programa i emisije koje su afirmisale kulturne sadržaje i u ovom periodu nisu bili atraktivni za potencijalne klijente koji su bili zainteresovani za reklamiranje, a istovremeno su zadovoljavali samo ukus malog dela auditorijuma koji ga je putem pretplate finansirao. Pitanje kome je bila namenjena postojeća programska koncepcija i dalje je bilo aktuelno, jer program Radio Beograda, u odnosu na druge radio stanice, nije bio dovoljno atraktivan. Međutim, čak ni pored pomenutih pitanja nije se odstupalo od plasiranja sadržaja iz oblasti kulture, koji su bili usmereni u pravcu formiranja i negovanja kulturnih navika slušalaca ka kvalitetnim sadržajima iz ove oblasti, a time i muzike svih žanrova.⁷¹⁵ Radio Beograd se u ovom periodu pozicionirao i kao jedini radio u Srbiji na čijim programima je svakodnevno mogla da se čuje umetnička muzika, a to je ostao sve do danas.

Muzika domaćih kompozitora bila je znatno manje zastupljena u odnosu na dela evropskih i svetskih autora. Ona je činila tek deseti deo ukupnog vremena emitovanja umetničke muzike, što je bilo izuzetno malo ako se u obzir uzme činjenica da je jedna od uloga javnog servisa i afirmacija domaćeg, umetničkog, muzičkog stvaralaštva (tabele 3/2005, 2006, 2007, 2008, 2009).⁷¹⁶ Na žalost, odnos društva prema savremenoj srpskoj muzici svoj odraz je imao i kroz programe Radija.⁷¹⁷ Okarakterisana kao muzika koja nije popularna za slušanje ona je, osim na Trećem programu (emisije *Antologija srpske muzike*, *Muzika danas*, *Iz opusa*, *Musica viva*, *Savremena muzika*) i Stereorami (*Putevi naše muzike*), bila programski skrajnuta. Problem plasmana savremene umetničke muzike u programu Radio Beograda takođe je bilo otvoreno još krajem osme decenije 20. veka. Na nju je ukazano kao na obeležje „ovog trenutka” koje ne bi trebalo da „nekontrolisano opterćuje program”,⁷¹⁸ ali je prepoznata i kao deo programske obaveze u funkciji informisanja auditorijuma i o ovoj sferi umetničkog izražavanja.⁷¹⁹ Ako se u obzir uzme činjenica da je i celokupna oblast umetničke muzike mogla biti definisana navedenim stavom, onda na vreme koje je ona zauzimala u programskoj

⁷¹⁵ Ljiljana Kristl, glavna urednica Muzičkog programa Radio Zagreba još 1979. godine ukazuje da je radio kao medij prevaziđen i da se mora pronaći njegova nova uloga u savremenom društvu. Uporedi sa: Ljiljana Kristl, op. cit, 45.

⁷¹⁶ Prilozi, tabele 3.

⁷¹⁷ Savremena muzika se smatra delom elitističke kulture koja je namenjena malom broju konzumenata. U prilog pomenutom govori činjenica da su koncerti na kojima se izvode dela savremenih autora gotovo prazni (prim. A.P).

⁷¹⁸ Slobodan Atanacković, „Muzika na radiju”, op. cit, 41.

⁷¹⁹ Ibid, 42.

šemi na početku novog milenijuna, treba gledati kao na nešto što je dovelo do kulturoloških pomaka, čija je uloga svakako doprinela svojevrsnoj afirmaciji ovog žanra. U prilog tome govori i činjenica da su emisije u kojima je ona bila plasirana bile koncipirane tako da zadovolje potrebe i interesovanja različitih tipova slušalaca svakog programa ponaosob, od onih koji su preferirali informativni program (emisija *Susretanja* na Prvom programu) do auditorijuma koji je pažnju posvećivao kulturunim sadržajima (emisije *Autogram*, *Visine*, *Vreme muzike*, *Klasiku*, *molim*, *Con anima* na Drugom programu, *Dragstor ozbiljne muzike* Beograd 202, program *Stereorama*). Na taj način donekle je iznivelisana postojeća netrpeljivost prema ovom žanru koji je nedvosmisleno odvojio program Radio Beograda od postojeće ponude radio stanica u Srbiji.

6.3.2. Delatnost Muzičke produkcije RTS u periodu od 2005. do 2008. godine

U prvoj deceniji 21. veka muzički sadržaji koji su nastali u vlasitoj produkciji Radio Beograda još u manjem obimu nalaze svoje mesto u programskoj šemi (tabela 6/2005-2008),⁷²⁰ jer nisu u dovoljnoj meri ispunjavali zadatak da predstave i plasiraju raznovrsne muzičke žanrove i sadržaje.

Ta „raznovrsnost” je bila u skladu i sa aktuelnom državnom politikom, koja je zagovarala javnu prezentaciju društvenih različitosti usmeravala ka međusobnoj toleranciji. Pomenuto je svoj odraz imalo i u domenu delovanja Muzičke produkcije, posebno u okviru žanra zabavne muzike, koji je činio tek petinu ukupno snimljenog materijala (tabela 6/2005-2008).⁷²¹

Razlozi za to su i u ovoj dekadi bili vezani za činjenicu da je u okviru Produkcije delovao samo jedan ansambl zabavne muzike - Big bend, koji je bio specijalizovan za džez muziku, čime su ostali podžanrovi ove muzike bili zapostavljeni.⁷²² Potrebe programa time nisu bile zadovoljene, što je dovelo do izuzetno male iskorišćenosti snimaka kada je u pitanju pomenuti žanr. Takođe, treba imati u vidu da je i programski prostor koji je zauzimala džez muzika bio izuzetno mali, što je značilo da nije postojala mogućnost čak ni za značajnije i kontinuiranije plasiranje snimaka sopstvene produkcije ovog žanra. Time je otvoren prostor za emitovanje muzike koja je pripadala stranoj produkciji, i koja je upotpunjavala nedostajuću prazninu.

⁷²⁰ Prilozi, tabele 6.

⁷²¹ Prilozi, tabele 6.

⁷²² Snimci Big benda emitovani su u okviru *Noćnog programa* Prvog programa, u emisiji *Džez panoramana* *Stereorama* i *Džez oko ponoćina* Beogradu 202 (prim. A.P).

Međutim, bez obzira na pomenuto, uloga Muzičke produkcije je i u ovom periodu bila od velikog značaja u domenu prezentacije i snimanja dela domaćih autora koji su se bavili džez muzikom. Arhivirani snimci pokazuju sliku stilskih interesovanja kompozitora, koja su i u okviru ovog žanra bila raznorodna. To je potvrdilo da su i domaći umetnici u potpunosti pratili savremene tendencije i da srpska džez scena nije zaostajala za svetskom. Interesantno je i to da tokom prve decenije 21. veka paralelno deluje i najstarija, kao i najmlađa generacija kompozitora koji rade sa Big bendom, koji pokazuju čitavu paletu stvaralačkih interesovanja i doživljaja muzike ovog žanra, što omogućava da se stekne sveukuni utisak o srpskoj džez sceni ne samo iz ugla produktivne, već i reproduktivne prakse. Posebnost u domenu ovog žanra čine kompozicije koje su bile inspirisane domaćom folklornom tradicijom, čime je još jednom potvrđeno da nacionalna baština predstavlja značajnu bazu stvaralačke inspiracije bez obzira na žanr. Istovremeno, ona daje specifičnost muzici koja dolazi sa ovih prostora, što omogućava i njenu prepoznatljivost ne samo u lokalnim već i u svetskim razmerama.

Iako je prostor u okviru programa u kome je emitovana narodna muzika bio smanjen u odnosu na prethodni period, muzički sadržaji koji su nastali kao rezultat snimanja i rada u studiju narodnih ansambala, koji su delovali u okviru Muzičke produkcije, činili su većinu emitovane muzike kada je ovaj žanr u pitanju. Razlozi za to su već pomenuti u okviru razmatranja prethodnih perioda. Specifičnost zvuka koji je negovan na programima Radio Beograda podrazumevao je emitovanje muzičkih sadržaja koji su imali značajnu umetničku vrednost. U tom smislu produkcija izvorne, starogradske i komponovane muzike činila je bazu na kojoj je formiran i program narodne muzike, koji je svojom koncepcijom već bio prepoznatljiv kada je ovaj medij u pitanju. Dominacija domaće narodne muzike u odnosu na stranu karakteristika je i ovog perioda (tabela 6/2005-2008),⁷²³ što je i očekivano obzirom na činjenicu da Muzička produkcija nije menjala svoju programsku koncepciju kako je to činio sam program. Oblast produkcije muzike koja je bila njena primarna delatnost nije bila ni pod uticajem aktuelnih političkih kretanja koja su zagovarala otklon od svega što je nosilo odrednicu „nacionalno”, kao sinonim za politiku koja je obeležila devedesete godine. Naprotiv. Ideja na kojoj je od osnivanja bila zasnovana koncepcija rada Produkcije zasnivala se na negovanju i arhiviranju domaće muzičke baštine. Ona je zadržana i u novom vremenu koje je u odnosu na prethodne periode njenog delovanja bilo zamišljeno kao doba u kome se osamostaljivala u odnosu na programe i izgrađivala sopstvene smernice poslovanja, koje nisu bile usmerene zahtevima programa. U tom smislu tokom prve dekade novog milenijuma bilo

⁷²³ Prilozi, tabele 6.

je za očekivati da će programski pravac rada ansambala biti značajnije modifikovan, međutim to se nije dogodilo, osim u domenu aktivnije javne prezentacije rada svakog od njih ponaosob. Programska politika utemeljena na negovanju i očuvanju nacionalne kulture i dalje je bila aktuelna. Delovalo se u pravcu modernizacije zvuka snimljenog muzičkog materijala, što je podrazumevalo rad na snimanju starih muzičkih numera u novom aranžmanu, digitalnom tehnikom i angažovanju novih, mladih pevača. Time su snimci ansambala postajali znatno konkurentniji sa produkcijom narodne muzike koja je plasirana na drugim medijima, što je bilo veoma značajno ako se u obzir uzme stalna potreba programa Radio Beograda ne samo za širenjem, već i za očuvanjem postojećeg auditorijuma, što je kao proces bilo aktuelno u svako doba.

Iako je umetnička muzika dobila značajniji prostor u okviru programa, to se nije odrazilo i na kvantitet njene produkcije. Ona je i u ovom periodu bila u okvirima koji su po broju snimljenih minuta bili približni prethodnom periodu (tabela 6/2005-2008).⁷²⁴ Kao i kod žanra zabavne muzike, i za umetničku je vladalo veoma malo interesovanje programa, koji je bio otvoreniji za inostranu produkciju, najčešće dela koji su pripadali svetskoj muzičkoj istoriji. Takođe, auditorijum kome je ova vrsta muzike bila namenjena preferirao je da sluša dela u najboljim izvođenjima, što je i uslovalo okrenutost programa prema snimcima koji su dolazili iz inostranstva. Ona su bila programski atraktivnija, jer su mnoga od njih već postala deo masovne kulture.⁷²⁵ Istovremeno, program je bio usmeren ka auditorijumu koji je bio heterogen i koji je očekivao interakciju sa onim što sluša. Pomenuto je bilo značajno iz ugla uvida u „sociokulturne osobine” slušalaca,⁷²⁶ koje su imale primarnu ulogu kada je u pitanju bilo sagledavanje medija kao tržišta, odnosno u procesu komercijalizacije sadržaja programa radija. U tom pravcu Radio Beograd je imao definisanu politiku koja je bila usmeravana normativima svakog programa ponaosob, u okviru kojih je ostvarivanje komunikacije sa auditorijumom bilo realizovano na različite načine. To je davalo i primetnu posebnost ovog medija koja je bila izuzetno složena, obzirom da je težila da zadovolji ukus slušalaca koji su pripadali različitim kategorijama društva.

U skladu sa pomenutim, Muzička produkcija bila je najkonkurentnija kada su u pitanju bila dela domaćih autora umetničke muzike, koja su činila tek oko 20% ukupne produkcije,

⁷²⁴ Prilozi, tabele 6.

⁷²⁵ Popularna dela umetničke muzike često su korišćena kao muzička podloga za reklame, u filmskoj industriji, u video igrama, a bila su prepoznata i kao muzika sa popularnih koncerata umetničke muzike, kakav je, na primer, novogodišnji koncert koji se svake godine direktno prenosi iz Beča (prim. A.P):

⁷²⁶ Uporedi sa: Miroljub Radojković, Branimir Stojković, op. cit, 163.

ali su zauzimala veoma mali prostor u okviru programa (tabela 6/2005-2008).⁷²⁷ To je značilo da produkcija umetničke muzike za sam program nije imala veći značaj, jer njeno delovanje u funkciji afirmacije domaćeg stvaralaštva nije bilo programski atraktivno, kao ni izbor dela koja su pripadala svetskoj baštini. Čini se da je i u ovom periodu osnovna uloga Produkcije pre svega bila u očuvanju nacionalne muzičke baštine, njenom snimanju i javnom prezentovanju, bez pretenzija da bude i programski svakodnevno funkcionalna. Pomenuto je bilo i u skladu sa njenim novim programskim smerovima koji su težili osamostaljivanju u odnosu na sam program i koji su bili usmereni ka kontinuiranoj, javnoj afirmaciji umetničke muzike. U tom smislu i u ovom periodu je od posebnog značaja bilo arhiviranje muzike kao proces koji će svoju funkcionalnost pronalaziti sporadično, u segmentima programa koji su okrenuti istraživanju tradicije, izvodaštva i interpretacije, odnosno koji će svoju ulogu imati ne samo u kontekstu javnog servisa, već i u domenu formiranja arhiva koji će biti dostupan u razmeni snimaka bilo za potrebe medijske kuće, bilo za aktivnosti drugih kulturnih insitucija.⁷²⁸

6.4. ZAKLJUČNI STAVOVI ISTRAŽIVANJA

Istraživanje muzičkih sadržaja emitovanih na programima Radio Beograda obuhvatilo je tri perioda njegove istorije. Kroz njih je sagledana uloga muzike u programima, kvalitet i kvantitet afirmisanosti različitih žanrova, kao i promocija i emitovanje u programima muzike koja je nastajala u okviru sopstvene produkcije, koja je realizovana od strane Muzičke produkcije.

Analiza je pokazala da je muzika uvek imala dominantniju ulogu i prisustvo u programu u odnosu na govorne sadržaje što je usklađeno sa potrebama i željama auditorijuma. Ovakva „ponuda” je bila usklađena sa rezultatima do kojih se došlo istraživanjem publike još tridesetih godina 20. veka, a kao reper koristi se i danas. Odnosi između emitovanih muzičkih i govornih sadržaja bili su različiti u zavisnosti od programa i perioda, a modifikovali su se u odnosu na njihove profile, odnosno političkih, ekonomskih, kulturnih i opštih društvenih uslova. Pomenuto govori da je muzika bila specifičan segment radijskog programa koji ga je modelirao i definisao, a istovremeno ih međusobno i diferencirao.

⁷²⁷ Prilozi, tabele 6.

⁷²⁸ Snimci mizike koji se nalaze u Zvučnom arhivu Radio Beograda često su korišćeni za potrebe nastavnog procesa u okviru visokoškolskih institucija u Srbiji (Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Fakultet umetnosti u Nišu), u funkciji prezentacije dela domaćih stvaralaca (Udrženje kompozitora Srbije), u cilju predstavljanja domaće kulture, kao didaktičko sredstvo u srednjoškolskim i osnovnoškolskim udžbenicima za predmet Muzička kultura (prim. A.P).

Zvučni arhiv Radio Beograda je dugo vremena, uz nosače zvuka eksterne produkcije, bio jedina muzička baza koja je korišćena za izbor i emitovanje muzičkih sadržaja. Obzirom da se širenje zvučnog fonda nije odvijalo u skladu sa potrebama muzičkog programa, muzički urednici su često, u cilju postizanja raznovrsnosti muzičkog programa, koristili i svoje privatne zvučne arhive i kolekcije nosača zvuka. To je doprinelo eksplicitnijem definisanju muzike svakog od programa što je omogućilo da se oni razlikuju ne samo po svom profilu, već i prema celokupnom emitovanom sadržaju, što je svakome od njih dalo specifikum koji im je omogućio da se izdvoje od ostalih programa u prvo vreme matične radijske kuće, danas javnog servisa, ali i drugih elektronskih medija. U kontekstu pomenutog može se zaključiti da je emitovana muzika na programima Radio Beograda bila, a i danas jeste, deo promišljenih aktivnosti na planu kreiranja programske politike, koja ih je činila prepoznatljivim i koja je svojom žanrovskom heterogenošću značajno uticala na dinamiziranje njihovih sadržaja. Istovremeno, ona je postala i prepoznatljivi simbol svakog od njih, što radiju kao auditivnom mediju daje najbitniju osobenost po kojoj se diferencira od drugih.

Kroz analizu odabranih perioda potvrdilo se da su različite društvene, ekonomske, političke i kulturne okolnosti karakteristične za svaki od njih imale reperkusije na programe Radio Beograda. Dok su šezdesete godine bile izuzetno afirmativne za promociju i popularizaciju radija, koji je u to vreme konkurentan televiziji, osamdesete je karakterisala potreba za komercijalizacijom programa, koja je pored otvaranja dodatnih mogućnosti za finansiranje, značila i svojevrsnu borbu za slušalački auditorijum. Ova tendencija je bila još izraženija tokom prve decenije 21. veka, u vremenu u kome je multiplikacija broja radio stanica, izražena komercijalizacija emisionog rada mnogih od njih, veliki broj privatnih medija i razvoj modernih tehnologija doveo do toga da radio kao medij postane sve manje interesantan auditorijumu. Sa ovog aspekta, interesantna je transformacija programske politike Radio Beograda i modifikacija muzičkog programa. Istovremeno ove fenomene možemo posmatrati i obrnuto - kroz koncept muzičkog programa i muzičke produkcije moguće je pratiti promene političkih tendencija u zemlji i ukupnih stavova prema evropskoj i svetskoj politici. Za analizu pomenutih trendova najadekvatnije je sagledati zabavnu i narodnu muziku kao žanrove, koji su kroz istoriju imali različiti tretman i poziciju u programu. Dok je narodna muzika, koja je prvih godina emitovanja, tretirana kao „zabavna”, svoju specifičnu ulogu imala u periodima koje je okarakterisalo afirmisanje nacionalnih ideja i nacionalne kulture, zabavna muzika je prešla put od muzike bunta i revolucionarnih intencija, izraženih ne samo kroz muziku već i kroz tekstove vokalnih numera, preko žanra koji je otvorio put zapadnim trendovima, do muzike koja je, zajedno sa svojim brojnim

podžanrovima, imala kohezivnu ulogu u smislu povezivanja Radio Beograda i auditorijuma različitih generacija. U odnosu na njih, umetnička muzika, tretirana kao politički neutralna, upotpunjavala je programsku potrebu za afirmisanjem kulturnih sadržaja i za permanentnom edukacijom slušalaca, što se ispoljavalo kroz različite emisije i programe.

Afirmisanje nacionalne kulture na programima Radio Beograda imalo je, kroz vreme, različitu ulogu. šezdesetih godina ona je podrazumevala orijentaciju ka kulturnom nasleđu stvaralaca koji su dolazili iz svih krajeva tadašnje Jugoslavije, i bila je odgovor na buđenje nacionalnih interesa koji su se u to vreme pojavili u pojedinim Republikama. Tek osamdesetih, ona je postala sinonim za srpske umetnike, kompozitore i izvođače. Međutim, pomenuto nije bilo u funkciji programske politike Radio Beograda, koji je kao državna radio stanica, u to vreme, još uvek zagovarao i sprovodio ideju jugoslovenstva. U tom kontekstu srpska nacionalna kultura je i dalje bila tretirana kao segment jugoslovenskog multinacionalnog koncepta. Tek od devedesetih godina 20. veka odrednica nacionalna kultura postaje vezana isključivo za srpsko kulturno nasleđe i u tom kontekstu je i korišćena i kada je u pitanju bila muzika. Pomenuto dovodi do zaključka da se u poslednjih pedeset godina o ulozi muzike u medijima mora govoriti sagledavajući je kao sredstvo za afirmaciju sadržaja koji su bili u skladu sa političkim, društvenim, socijalnim i ekonomskim tendencijama doba o kome govorimo. Iz tog aspekta o muzici ne govorimo samo kao o umetnosti, već kao o simbolu koji je u okviru programa bio i svojevrsna identifikacija ukupnog diskursa same države, koji mu je na neposredan način, svojim izražajnim sredstvima, pretežno zasnovanim na tradicionalnim muzičkim regulativama, omogućio da postane bliži širokom auditorijumu. Samim tim, muziku sagledavamo i kao znak po kome je Radio Beograd postao specifičan i na osnovu koga se diferencirao od drugih medija, koje je na poseban način oblikovalo delovanje ansambala Muzičke produkcije, čija se programska politika modifikovala u skladu sa potrebama programa, a profilisanost njenih ansambala, kao i snimci njihovih izvođenja koji su arhivirani i korišćeni u programu, omogućili heterogenost muzičkog programa Radio Beograda i dali mu jedinstvenost.

Interakcija između svih programa Radio Beograda i njegove muzičke produkcije, koja je realizovana u okvirima organizacione jedinice Muzička produkcija, prvo RTB-a, a potom RTS-a, nije uvek bila ista i često je bila ograničenog obima. Tokom šezdesetih godina 20. veka programi Radio Beograda su koristili oko 20% muzičkih sadržaja koji su nastali kao deo sopstvene produkcije, što se smanjivalo na oko 10% tokom osamdesetih, odnosno

ispod 10% u prvoj deceniji 21. veka (tabele 6/1965-1968, 1985-1988, 2005-2008).⁷²⁹ Iako su muzički snimci različitih ansambala Muzičke produkcije koji su arhivirani snažno uticali na konceptualizaciju muzičkog programa Radija, sam program je nedovoljno koristio muziku sopstvene produkcije. Postoji više razloga za to. Jedan od njih vezan je za činjenicu da je Produkcija, žanrovskim profilisanjem delatnosti svojih ansambala, mogla da zadovolji samo deo programskih potreba za muzikom. To je najkarakterističnije kada je u pitanju zabavna muzika, od koje je sopstvena produkcija snimala i arhivirala samo džez. Ostali podržanrovi koji su bili zastupljeni u programu pripadali su eksternoj produkciji, domaćoj i inostranoj, koja je sa pojavom kompakt diskova postal znatno dostupnija muzičkim urednicima,⁷³⁰ a sa razvojem savremenih tehnologija i upotrebom interneta otvorena je i mogućnost brzog plasiranja najaktuelnije produkcije.⁷³¹

Za razliku od zabavne, sopstvena produkcija narodne muzike činila je veći deo ukupne emitovane muzike ovog žanra i predstavljala je determinantu koja je doprinela specifičnoj prepoznatljivosti muzičkog programa Radio Beograda. Ovu ulogu je, na drugačiji način, mogla imati i produkcija umetničke muzike, posebno domaćih kompozitora. Međutim, ukupno vreme njenog emitovanja pokazuje da nije bila prepoznata kao programski sadržaj koji je bio u mogućnosti da utiče na povećanje broja slušalaca, što je, posebno osamdesetih godina 20. veka i početkom novog milenijuma bila jedna od glavnih intencija sa ciljem definisanja koncepcije programa, a u funkciji omasovljavanja publike ovog medija.

Iako se mala iskorišćenost snimaka Muzičke produkcije može tretirati i kao pitanje nedovoljne koordinacije programskih službi i nezainteresovanosti uredničko-menadžerskog tima koji rukovodi programom za onim što drugi produkcionim segmenti rade, čini se da sama koncepcija programa Radio Beograda nije bila usmerena u pravcu značajnijeg korišćenja sopstvene produkcije. O tome svedoče i promene programskih šema različitih programa Radio Beograda, koje su više težile funkcionalnosti muzičkog programa u odnosu na potrebe auditorijuma. Pored brige za afinitete publike, Radio je imao značajnu ulogu i u podizanju

⁷²⁹ Prilozi, tabele 6.

⁷³⁰ Do pojave kompakt diskova muzika na programu se emitovala sa profesionalnih magnetofonskih traka, što je za manipulaciju bilo veoma komplikovano, jer je podrazumevalo svakodnevno donošenje velikog broja traka na program i njihovo vraćanje u Zvučni arhiv. Pojava kompakt diskova je pojednostavila manipulaciju i veoma brzo dovela do toga da se trake gotovo više i ne koriste. Sa razvojem savremenih tehnologija i digitalizovanjem studija za pripremu i emitovanje programa i kompakt diskovi su gotovo u potpunosti izopšteni iz upotrebe (prim. A.P).

⁷³¹ Nabavka novih kompakt diskova je administrativno kompleksan posao koji je ponekada iziskivao mnogo vremena. Takođe, usaglašavanje potreba programa za novim nosačima zvuka od strane muzičkih urednika nije se dešavala u ujednačenim ciklusima (na primer, jednom godišnje), već veoma retko. Poslednji kontigent diskova inostrane produkcije u Zvučni arhiv je stigao krajem osamdesetih godina 20. veka. Ovde se ne ubrajaju diskovi koji su poklonjeni arhivu, najčešće od strane slušalaca Radija. Međutim, to nikada nisu bili nosači zvuka najnovije produkcije. Dokumentacija Zvučnog arhiva.

ukusa i kulture slušalaca na viši nivo. Ovaj proces je često podrazumevao smanjenje ukupnog vremena emitovanja u okviru koga su svoj prostor mogli da pronađu snimci sopstvene produkcije u korist komercijalnijih muzičkih sadržaja. U prilog pomenutom svedoči i sama istorija Radio Beograda, tokom koje je okosnicu muzičkog programa dugo godina činila sopstvena produkcija,⁷³² koja je vremenom ustupala prostor sadržajima eksterne produkcije, a oni su već šezdesetih godina činili njegovu znatnu većinu. U domenu muzičkog programa, Radio je pratio tendencije evropskih radio stanica, modelovao program na osnovu njihovih iskustava, stavljajući auditorijum u prvi plan, kako u vremenu u kome je delovao kao jedina radio stanica u Srbiji, tako i danas, kada je i kao javni servis tržišno prisutan u imanentnoj borbi za svoju publiku. Takav položaj je obavezivao na selektivno afirmisanje domaćih i svetskih muzičkih trendova koji su bili veoma popularni,⁷³³ imajući u vidu profesionalne kriterijume. U smislu popularnosti, delovanje Muzičke produkcije nije bilo konkurentno sa muzičkom produkcijom eksternih subjekata, jer je bilo zasnovano na negovanju muzike koja nije bila komercijalna, za koju nije postojala veća zainteresovanost muzičkih urednika da ih integrišu u program, osim kada je u pitanju bila narodna muzika. Čak i u vremenu kada je Muzička komisija Radio Beograda definisala potrebe muzičkog programa od strane Muzičke produkcije i pratila njihovu realizaciju, ona nije mogla da utiče na sinhronizaciju i intenziviranje međusobne saradnje. Muzički urednici su kao autori muzičkih emisija i moderatori muzike na programu takođe težili pažnji što većeg slušalačkog auditorijuma,⁷³⁴ što nije doprinosilo samo popularnosti emisija, već i samog Radija.

Primarna uloga Muzičke produkcije bilo je formiranje zvučnog arhiva koji je trebalo da predstavlja bazu muzičkog programa Radio Beograda iz koje će biti preuzimi i plasirani, emitovani, muzički sadržaji u pojedinačnim programima. Rezultati sprovedenog istraživanja koji su pokazali da je sopstvena produkcija činila oko deset procenata svih emitovanih muzičkih sadržaja na svim programima Radio Beograda, projektovala se i na izradu godišnjih planova produkcije. To nije značilo da je program uvek koristio 10% nove produkcije, već da je u okviru ukupnog vremena emitovanja muzike u pomenutom procentu koristio muziku koja

⁷³² Ovde se ne misli samo na ansamble koji su formirani pod okriljem Radio Beograda, već na činjenicu da se produkcija muzike realizovala uživo, sviranjem u studiju Radija (prim. A.P).

⁷³³ Ovde se pre svega misli na pojavu novokomponovane narodne muzike i njenih podžanrova kod nas, kao i na odabir muzike eksterne produkcije koji su zadovoljavali profesionalne muzičke kriterijume, kao i kriterijume medija. Oni su prvestveno isključivali mogućnost emitovanja pesama sa problematičnim sadržajem tekstova, ali se vodilo računa i o kvalitetu same muzike (prim. A.P).

⁷³⁴ Istraživanje slušanosti programa se vrši na godišnjem nivou, a nekada i češće, na primer, u godinama kada sa emitovanjem počinje nova programska šema (prim. A.P).

pripada vlastitoj produkciji.⁷³⁵ Zato je i godišnjim planom Muzičke produkcije podrazumevano da samo 10% snimljene muzike, na godišnjem nivou, bude iskorišćeno u programima, a ostali snimci, arhivirani u Zvučnom arhivu, bili su u funkciji obogaćivanja muzičkog fonda Radio Beograda i čuvanja muzičke baštine.⁷³⁶ Pomenuto dokazuje da je međusobna korelacija između muzičke produkcije i programa ipak bila u očekivanoj srazmeri, ali da je bila funkcionalnija do devedesetih godina kada je Muzička komisija modelovala plan produkcije, koji je podrazumevao da muzika koja je snimana za potrebe programa bude i emitovana. Od devedesetih godina do danas, međutim, nedostatak korelacije i sinhronizacije produkcije i programa dovelo je u pitanje i emitovanje arhivirane muzike sopstvene produkcije, a time je otvoreno i razmatranje o svrsishodnosti opstanka i funkcionalnosti Muzičke produkcije u sistemu javnog servisa.

Analiza nastanka i razvoja samostalne Muzičke produkcije Radio Beograda pokazuje evolutivni put koji se modifikovao sa razvojem državne radio stanice u jednopartijskom sistemu u stanicu koja posluje kao deo javnog medijskog servisa u višepartijskom i tranzicionom društvu. Od vremena u kome je kvantitativno činila značajni deo programa, ona je već šezdesetih godina postala samo segment programa koji mu je omogućio jedinstvenost i autentičnost u pogledu muzike, što se pokazalo od velike važnosti u godinama koje su dolazile, i u kojima je došlo do osnivanja značajnog broja komercijalnih radio stanica. Ta muzička prepoznatljivost koju je Radio Beogradu davalo korišćenje samo 10% sopstvene, proizvodnje Muzičke produkcije, govori o posebnosti muzičkog fonda koji je sniman i potom arhiviran kao rezultat rada ansambala koji deluju u sastavu Muzičke produkcije, te ukazuje da je prvobitna uloga sopstvene proizvodnje, usmerena ka oblikovanju muzičkih sadržaja programa, bila modifikovana i preusmerena u pravcu očuvanja i arhiviranja pre svega sadržaja koji pripadaju nacionalnoj kulturi, a zatim i vrednih dela svetske muzičke baštine. Pomenuto predstavlja značajni proces koji se odvija u funkciji očuvanja nacionalne muzičke kulture i njene promocije, što javnom servisu daje i status institucije kulture. Međutim, unutar samog sistema javnog servisa suština problema, koja je i dovela u pitanje ulogu, značaj i funkciju Muzičke produkcije, bila je u neadekvatnom definisanju njenog delovanja, kao i u neprepoznavanju muzičkih urednika, ali ni menadžmenta, ni direktora, u kojoj meri je muzika važna za negovanje nacionalnog identiteta, nacionalne kulture, koliki je njen značaj u podizanju obrazovnog nivoa publike, u funkciji percepciji kvalitetne i nekvalitetne muzike,

⁷³⁵ Iz pomenutog ugla teoretski je moguće da program u okviru jedne godine nije koristio ni minut nove produkcije, ili da je svih 10% činila nova produkcija (prim. A.P).

⁷³⁶ Iz intervjua sa kompozitorom Slobodan Atanackovićem, direktorom Muzičke produkcije u periodu od 1982-1991. godine.

medijskog opismenjavanja, podizanja opšteg kulturnog, edukativnog i umetničkog kapaciteta građana. U tom kontekstu čak i pretpostavka da program i programski radnici, u budućnosti, uopšte neće koristiti snimke Muzičke produkcije govori u prilog važnosti afirmacije sopstvene produkcije, jer njen ukupan diskurs, usmeren u pravcu obogaćivanja fonda Zvučnog arhiva, inklinira očuvanju nacionalne kulture i formiranju muzičke baze koja svoju upotrebnu vrednost ima i u savremenom trenutku, ali i u budućem vremenu.

Teorijski okviri koji su praćeni u istraživanju potvrdili su da je delovanje Muzičke produkcije bilo funkcionalno iz konteksta afirmisanja nacionalne kulture i njene prezentacije u multinacionalnoj sredini kakve su bile i nekadašnja Jugoslavija kao i Srbija danas. Ovaj zaključak formiran je na osnovu polazišta Etjena Balibara i Vila Kimlike koji kulturu sagledavaju u okviru multikulturalnog koncepta i zastupaju stav da ona ne može da se razvija samostalno, već isključivo u saživotu sa drugim kulturama. Njihova polazišta u sagledavanju nacionalne kulture omogućila su da i delovanje Muzičke produkcije identifikujemo kao njenog značajnog prezentera i dominantnog nosioca u programu, te da žanr narodne i umetničke muzike definišemo kao specifične modele za prezentaciju nacionalne kulture, koji svoju ulogu dobijaju tek u interakciji sa programom. Narodna muzika, sa svojim osobenostima, presenter je tradicije koja je ponikla i razvijala se u narodu, a u savremenom dobu dobila i svoju umetničku stilizaciju. Nasuprot njoj, žanr umetničke muzike predstavlja autentični savremeni umetnički izraz i slika je kulturnog kontinuiteta naroda, koji se razvija u međuzavisnosti sa svetskim kulturnim kontekstom. Takođe, delovanje Muzičke produkcije, na nivou emitovanja njenih sadržaja kroz program, možemo gledati dvojako: lokalno – kroz promociju nacionalne kulture u okvirima programa Radio Beograda, i globalno – kao njenog promotera u svetu. Pomenute vizure realizuju se sinhrono, u interakciji su sadrugim kulturama, i omogućavaju da muzika, kao segment nacionalne kulture bude prepoznatljivi idiom koji obezbeđuje njenu autohtonost, ali je istovremeno i specifikum koji je čini transparentnom na nivou svetskog kulturnog pluralizma.

Na osnovu svega pomenutog možemo konstatovati da je istraživanje, ali i zaključci koji su iz njega proistekli, potvrdilo polaznu hipotezu da je programska politika Muzičke produkcije bila usmerena u pravcu negovanja i afirmisanja nacionalne kulture, koja je u kontekstu različitih istorijskih perioda razvoja imala i različite diskurse. Njeno delovanje imalo je značajnu ulogu u modelovanju muzičkog programa Radio Beograda, omogućilo da se kao medij percipira po specifičnoj muzici, koja je postal i njegov specifični zvučni simbol,

koji se u skladu sa stavovima Suzan Langer može tretirati kao komunikacijski znak.⁷³⁷ U funkciji percepcije osobnosti državnog radija odnosno javnog servisa, muzika predstavlja i paradigmu za definisanje nacionalnog identiteta. Pomenuto ukazuje da je uloga Muzičke produkcije bila višestruko značajna, da je spektar njenog delovanja obuhvatio javnu prezentaciju savremene muzičke umetnosti, promociju domaćih umetnika i kontinuirano snimanje i arhiviranje dela domaće muzičke baštine, što potvrđuje da je njena programska politika, od osnivanja, bila involvirana u koncept očuvanja nacionalne kulture.

⁷³⁷ Ivan Foht, *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980, 198.

7. ZAKLJUČAK

Istraživanje funkcionalne uloge Muzičke produkcije RTS-a kao organizacione jedinice jednog od dva javna medijska servisa u Srbiji u prezentaciji nacionalne kulture, prezentovano ovim radom, prema našim saznanjima, jedinstveno je u Srbiji. Proisteklo je iz potrebe da se preispita uloga javnog servisa u modelovanju kulturne svesti auditorijuma, obzirom na sve veći uticaj medija na formiranje stavova iz različitih oblasti, i neophodnosti da se javnosti predstave različiti segmenti nacionalne kulture, a time i muzike. Opređenje da se rad fokusira na Radio Beograd kao zasebnu celinu ustanove javnog servisa bilo je inicirano činjenicom da je u pitanju najstariji elektronski medij u Srbiji i da je koncepcija njegovih programa značajan prostor tematizovala u pravcu afirmacije muzičkih sadržaja nastalih u okviru sopstvene produkcije. U tom kontekstu namera je bila proučiti u kojoj meri je bazna delatnost Muzičke produkcije involvirana u proces afirmacije nacionalne kulture i na koje načine može da deluje u pravcu izgradnje i očuvanja nacionalnog i kulturnog identiteta. Namera da nacionalnoj kulturi pristupimo kao društvenom fenomenu, bez tržišne konotacije, proizašla je iz stava da nacionalna kultura kreira mišljenje i ponašanje, oblikuje sistem vrednosti, utiče na potrebe slušalaca, formira osobine i strukturise njihov identitet. Pomenuti kapaciteti afirmišu nacionalnu kulturu kao jedan od najznačajnijih sadržaja u medijskom prostoru javnog servisa.

Muzička produkcija RTS je kao samostalni organizacioni segment javnog servisa imao značajnu ulogu u modelovanju Radio Beograda kao institucionalno i programski jedinstvenog sistema u zemlji. Od osnivanja pa do danas Produkcija je menjala koncept delovanja, modifikujući ga prema potrebama Radija, kasnije i Televizije koja je funkcionisala u istom sistemu, a čiji su programi bili modelovani u skladu sa aktuelnim političkim, društvenim i ekonomskim uticajima, ali i prema intencijama vremena, koje se menjalo i prilagođavalo zahtevima publike i tržišta. Sve do sredine prve decenije 21. veka osnovno programsko usmerenje Muzičke produkcije bilo je neposredno vezano za program i njegove potrebe, čije su muzičke segmente oblikovali urednici muzičkih redakcija programa Radija. Konstitutivi deo Radio Beograda, od predratnog perioda, bili su ansambli kao autentična izvođačka tela. Oni su posle Drugog svetskog rata postali sastavni deo Muzičke produkcije. Na njihovu delatnost značajno su uticale potrebe programa, prvenstveno u domenu snimanja i arhiviranja muzike, čiji je cilj bio kvantitativno uvećavanje fonda Zvučnog arhiva Radio

Beograda, a time i celokupne koncepcije muzičkogprograma. Snimljeni repertoar oblikovao je i bogatu koncertnu aktivnost, i omogućio joj konceptualnu specifičnost, po kojoj su ansambli Produkcije postali prepoznatljivi koncertnoj publici zemlji i Evropi.

Početak 21. veka doneo je i novi odnos prema kulturi i umetnosti uopšte, ali i prema problemima nacionalnog identiteta. Muzička produkcija počinje samostalno da deluje i da traži svoje mesto u kontekstu kulturne industrije, opredeljujući se da se oslobodi zahteva programa i da postane celina koja će samostalno proizvoditi muziku, koju programi mogu (a ne moraju) da konzumiraju, odnosno distribuiraju kroz svoje programe. Ova intencija dovela je do dispartnosti potreba medija i potreba Produkcije, anahronosti u radu, te nemogućnosti da se zajedničkim snagama deluje u pravcu specifične muzičke profilisanosti radija. Umetnički šefovi ansambala postaju kreatori programskih sadržaja koje će ansambli pripremati, izvoditi i snimati tokom sezona. Produkcijaska ponuda ansambala Muzičke produkcije RTS znatno je više orijentisana ka potrebama televizijskog programa, kao mediju koji ima veću popularnost u novom vremenu. Sa razvojem audio-vizuelnih medija, auditivni ostaju u drugom planu, što je primetno i u opredeljenju rada Muzičke produkcije. Televizija je sa svojom koncepcijom programa uvek imala znatno manji prostor za afirmaciju muzike, za razliku od Radija čiji je ona bila nezaobilazni deo gotovo svakog segmenta programa. Zato je u vremenu, u kome je ostajalo sve manje medijskog prostora za kulturne sadržaje, Radio postao medij u kome su oni pronašli etar za sopstvenu afirmaciju. U tom prostoru nezaobilaznu ulogu imala je i muzika.

7.1. ZASTUPLJENOST DELATNOSTI ANSAMBALA MUZIČKE PRODUKCIJE RTS U PROGRAMIMA RADIO BEOGRADA

U prepoznavanju i definisanju zastupljenosti muzike koja nastaje kao rezultat aktivnosti Muzičke produkcije RTS i njenog plasiranja u programima Radio Beograda, izdvajaju se različiti oblici delovanja ansambala. Oni obuhvataju:

- snimanje i arhiviranje muzike;
- javne koncertne nastupe;
- direktne prenose koncerata;
- emitovanje snimaka koncertnih nastupa;
- nastupe na različitim javnim i kulturnim događajima (festivali, državne, kulturne i sportske manifestacije, itd.);

- nastupe u okviru programskih projekata Radio Beograda (javna emitovanja emisija iz eksternih studija u različitim gradovima, javna emitovanja emisija sa javnih prostora u različitim gradovima (trgovi, parkovi, itd) u cilju afirmacije i popularizacije Radio Beograda).

Navedeni oblici delovanja su na različite načine inkorporirani u programsku šemu, strukturiraju njenu raznovrsnost, a modaliteti njihovog korišćenja daju široki spektar mogućnosti muzičkim urednicima u kreiranju konzistentnog muzičkog programa. Ovaj proces obuhvata:

- korišćenje snimaka iz Zvučnog arhiva;
- korišćenje snimaka javnih nastupa;
- direktne ili odložene prenose koncerata.

U praktičnoj upotrebi najčešće se koriste trajno arhivirani snimci ansambala Muzičke produkcije. Mogućnost njihove upotrebe je različita. Na Prvom programu Radio Beograda se koristi kao ilustracija aktuelnih tema iz različitih oblasti u okviru muzičkih „horizontala“ informativnog programa,⁷³⁸ zatim u muzičkim emisijama različitih tipova (informativne, edukativne, emisije kulture, itd) i u specijalizovanim delovima programa koji se bave različitim temama – političkim, socijalnim, ekonomskim, sportskim, zabavno-humorističkim, dečjim, i drugim. Na Drugom i Trećem programu, kao i Stereorami, njihova upotreba može biti kompleksnija zbog koncepcije politike emitovanja, koja daje znatno veći prostor za afirmaciju muzike uopšte. Dok se na Prvom koriste muzički sadržaji u kraćem trajanju, na pomenuta tri ima prostora da se emituju veća dela u celini, što znatno proširuje mogućnosti upotrebe muzike.

Snimci koje realizuju ansambli najčešće nastaju u studijima Radio Beograda, ali je mogućeda se realizuju i u eksternim, adekvatnim i neadekvatnim prostorima. Većina ovog materijala snima se na najsavremenijoj tehnici i na profesionalnim magnetofonskim trakama. Vremenom, mnogi trajni snimci su prebačeni na kompakt diskove, a danas su već deo digitalne kompjuterske baze putem koje se vrši priprema i emitovanje programa.⁷³⁹

⁷³⁸ „Muzička horizontala“ je termin za ustaljene delove dnevne programske šeme, programske blokove, koji se kontinuirano ponavljaju obično radnim danima, na primer, od ponedeljka do petka, uvek u isto vreme (na primer, od 9-12h) . Nezavisno od karaktera i tema govornih sadržaja, programske horizontale obično karakteriše muzika istog žanra (prim. A.P).

⁷³⁹ Program se danas priprema i emituje iz specijalizovanog programa koji se zove *Jutel* (prim. A.P).

Javna izvođenja repertoara i programa koje pripremaju ansambli takođe mogu biti sadržaji koji mogu biti snimljeni i korišćenju programu. To su tzv. „živi snimci”⁷⁴⁰ koncerata, koji se, kasnije, montiraju u studiju, i odloženo emituju, što predstavlja svojevrsnu simulaciju direktnog prenosa. Specifična atmosfera ovih snimaka ima za cilj da dočara atmosferu koncertne dvorane. Ovi sadržaji najčešće su implementirani u muzičke emisije koje imaju informativnu funkciju, čije su teme u vezi sa aktuelnim projektima ansambala Muzičke produkcije i njihovom javnom prezentacijom. Na osnovu njih može se pratiti i umetnički razvoj ansambala, njihova koncertna delatnost i profesionalni nivo javne interpretacije, dirigentski trendovi i stilovi. Studijski snimci, iako kvalitetniji u zvučnom i tehničkom smislu zbog izopštavanja spoljnih smetnji i efekata (aplauz između ili u toku numera, kašljanje, lupanje, itd), daju besprekornu zvučnu sliku samog izvođenja nekog dela, što je za radio kao auditivni medij veoma značajno. Istovremeno oni uskraćuju autentičnu dimenziju koja je prisutna kod koncertnog izvođenja koje ima svoju specifičnost, koja nedostaje studijskom snimku. Bez obzira na pomenute vrline i nedostatke, snimljeni materijal oba tipa koristi se svakodnevno, a svojim karakteristikama doprinosi raznovrsnosti zvučne slike programa.

Uloga direktnih prenosa značajnih koncertnih nastupa ansambala je višestruka.⁷⁴¹ Ona je informativna, odnosno potvrđuje prisutnost medija na samom događaju; kulturološka, jer se na koncertnim programima često nalaze reprezentativna muzička ostvarenja; i sociološka, u smislu afirmacije značajnih muzičkih događaja. Isti značaj imaju i tzv. „odloženi prenosi”, odnosno snimci koncerata koji se emituju sa zakašnjenjem u odnosu na realno vreme dešavanja.⁷⁴² Najveći broj koncerata, zbog svoje koncepcije, direktno prenosi Treći program i oni najčešće pripadaju žanru umetničke muzike. Na taj način slušaocima je predstavljen veliki broj dela domaćih savremenih autora, koja inače retko imaju prilike da slušaju na programima Radija uopšte. U vremenu u kome savremeno muzičko stvaralštvo teško pronalazi svoju javnu prezentaciju, koncerti ovakvog tipa imaju veliki značaj, posebno za slušaoce koji u svojim sredinama nemaju mogućnost za upoznavanjem sa savremenim zvukom.

Na osnovu pomenutog može se zaključiti da je delovanje ansambala Muzičke produkcije RTS na specifičan način modelovalo muzički program Radio Beograda. Ono mu je

⁷⁴⁰ Pod terminom „živi snimak“ podrazumeva se snimak sa javnog nastupa nekog ansambla, koji se kasnije montira u studiju za potrebe programa (prim. A.P).

⁷⁴¹ Direktni prenosi koncerata ne podrazumevaju samo nastupe ansambala u Beogradu, već se prenose i oni koji se održavaju u drugim gradovima naše zemlje, najčešće sa značajnih muzičkih festivala, kao što su „Mokranjčevi dani“ u Negotinu, „Internacionalne horske svečanosti“ u Nišu, „Džez festival“ u Nišu, „Exit“ u Novom Sadu, itd. (prim. A.P).

⁷⁴² Odloženi prenosi se koriste kada nije moguće realizovati direktan prenos iz tehničkih razloga ili kada nije moguće promeniti uobičajenu programsku šemu. Snimak koncerta se u tom slučaju najčešće emituje u terminu emisije koja se bavi žanrom muzike kome pripada i ansambl koji je imao koncert (prim. A.P).

dalo autentičnost kako izborom programa, tako i profesionalnim kvalitetima, koji su do izražaja došli ne samo u odmenu umetničke muzike, već posebno zabavne i narodne, u okviru kojih možemo govoriti o izražajnim specifičnostima aranžmana, kao i autentičnih kompozicija koje su interpretirane. Ukupna iskorišćenost muzike sopstvene produkcije, iako statistički mala, omogućila je unikatnostu načinu plasiranja muzičkih sadržaja, koja je programu Radio Beograda definisala specifičnu osobenost, koja ga je izdvojila od drugih medija, i značajno oblikovala njegov auditorijum.

7.2. FUNKCIJA ANSAMBALA MUZIČKE PRODUKCIJE RTS U OČUVANJU I PREZENTACIJI NACIONALNE KULTURE

Na osnovu istraživanja koje je sprovedeno u ovom radu, ustanovljeno je da su muzičke emisije značajno uticale na oblikovanje programskog koncepta kao i programskih horizontala koje su definisane određenim muzičkim žanrom. Njihov sadržaj u velikoj meri su modelovala dela i numere koje nose osobenosti nacionalnog identiteta, što govori o komunikacijskim kapacitetima muzike, kroz koje se formira i odnos publike prema nacionalnoj kulturi. Muzika kao specifično izražajno sredstvo radija kao medija svoj „jezik“ i simbole koristi u komunikaciji sa publikom, i ima kapacitete da višestranu deluje upravo u kulturološkom smislu, čime upotpunjuje jedan od najznačajnijih zadataka javnog servisa.

Uloga Muzičke produkcije u očuvanju i prezentaciji nacionalne kulture obuhvata produkciju muzičkih sadržaja čije osobenosti oblikuju sledeći elementi:

- da su autori dela koja domaći stvaraoci;
- da su dela zasnovana na narodnoj tradiciji i
- da su to dela koja poseduju karakteristike nacionalnog muzičkog identiteta.

Obzirom da je analiza obuhvatila periode delovanja Muzičke produkcije u Kraljevini Jugoslaviji, odnosno Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji i Republici Srbiji, termin „domaća muzika“ (kompozitori, autori) ima dva značenja i odnosi se na:

- muziku stvaralaca koji potiču iz svih krajeva Kraljevine Jugoslavije, odnosno SFR Jugoslavije;
- muziku srpskih stvaralaca.

Istraživanjem je dokazano da dela nacionalne kulture kvantitativno zauzimaju preko polovine ukupne produkcije muzike koja je nastala u sopstvenoj produkciji stanice,⁷⁴³ što implicira zaključak da je uloga Muzičke produkcije u očuvanju i prezentaciji nacionalne muzičke kulture bila izuzetno značajna. Ona se, u zavisnosti od ansambala, realizovala na različite načine.

Ansambli koji neguju narodnu muziku (Narodni orkestar i Narodni ansambl) pozicioniraju se kao najznačajniji reprezentanti nacionalne kulture. Njihov repertoar predstavlja paradigmu nacionalne muzičke kulture, među kojom mnoge numere pripadaju grupi najstarijih aranžiranih zapisakoji su pripremljeni za potrebe Radio Beograda, koje su imali prilike da čuju još i slušaoci prvih godina emitovanja. Novo vreme donelo je potrebu za njihovim prearanžiranjem i ponovnim snimanjem, na osnovu čega je danas moguće pratiti i razvoj trendova u okviru savremene produkcije narodne muzike, formiranih u zavisnosti od ukusa publike, a time i od zahteva tržišta. Ovaj proces značajno je doprineo i upotpunjavanju kolekcije notnog materijala Nototeke Radio Beograda aranžmanima narodne muzike.

Realizacija sadržaja koji žanrovski pripadaju narodnoj muzici podrazumevao je i saradnju radio stanice, jedinice koja realizuje muzičku produkciju i ansambala sa brojnim vokalnim i instrumentalnim solistima,⁷⁴⁴ čija su imena značajna upravo u domenu očuvanja nacionalne tradicije. Neki od njih angažovani su kao već afirmisani umetnici, ali je veliki broj onih čiji je talenat za interpretaciju prepoznat na audicijama, organizovanim u cilju traganja za novim, autentičnim i nepoznatim vokalnim interpretatorima i bogaćenja Zvučnog arhiva novim interpretacijama. Time su ansambli narodne muzike aktivno delovali i u promociji i prezentaciji mladih, neafirmisanih izvođača i doprineli formiranju kruga umetnika koji su svojim snimcima doprineli prepoznatljivom zvuku Radio Beograda.

Ansambli koji su specijalizovani za izvođenje umetničke muzike, Simfonijski orkestar i Hor, takođe imaju svoju ulogu u afirmisanju domaćeg muzičkog stvaralaštva. Od njihovog osnivanja pa do danas snimili su i izveli brojna dela domaćih kompozitora, čime su omogućili njihovo trajno arhiviranje u Zvučnom arhivu, odnosno uticali na formiranje biblioteke notnog materijala umetničke muzike domaćih autora, koja spada među najbogatije u našoj zemlji. Činjenica da deluju u okviru iste kuće omogućila je da se na njihovom repertoaru nađu i složene vokalno-instrumentalne partiture stvaralaca poteklih sa ovih prostora, što predstavlja

⁷⁴³ Videti tabele 6 za 1965-1968, 1985-1988, 2005-2008. godinu.

⁷⁴⁴ Među značajnim solistima Radio Beograda koji su interpretirali narodnu muziku jesu Vlastimir Pavlović Carevac, Miodrag Rade Jašarević, Božidar Boki Milošević, Bora Dugić, Momčilo Stanojević, Ksenija Cicvarić, Siniša Stošić, Predrag Cune Gojković, duet Selimova-Želčeski, Danica Obrenić, Merima Njegomir, Jordan Nikolić, Predrag Živković Tozovac, Mile Bogdanović, Dubravka Nešović i drugi (prim. A. P).

kuriozitet u odnosu na druge interpretatore umetničke muzike. Ova dela su i javno izvođena u zemlji i inostranstvu. Na repertoaru Simfonijskog orkestra i Hora nalazila su se muzička dela stvaralaca svih generacija, čime je omogućeno da se stekne uvid u različite stilske karakteristike dela autora koji su obeležili nekada jugoslovensku, danas srpsku muzičku istoriju, što nije značajno samo u domenu javne prezentacije, nego i iz ugla dostupnosti muzikolozima koji se u svojim istraživanjima bave temama iz oblasti srpskog muzičkog stvaralaštva.

Na repertoaru dečjih ansambala Muzičke produkcije (Dečji hor, Dečji hor „Kolibri“) nalazi se muzika različitih žanrova. Osnovani sa ciljem da neguju umetnost namenjenu mlađoj generaciji, poseban doprinos dali su u pravcu negovanja dečje pesme, kojaje kao žanr danas gotovo i nestala, i dela umetničke literature posvećene njihovom uzrastu. Numere dečje muzike domaćih autora, kao specifični muzički žanr, komponovanesu na stihove najznačajnijih domaćih pesnika za decu, od kojih se mnoge nalaze u čitankama. Na taj način one imaju i edukativni karakter ne samo u okviru predstavljanja novih numera, već je i u korelaciji sa prvim lekcijama o jeziku i muzici koje su deca dobijala u školama. Kroz žanr dečje pesme domaćih autora, dečji ansambli su na specifičan način negovali nacionalnu kulturu, prezentirajući istovremeno i muziku i poeziju namenjenu ovom uzrastu. U Radio Beogradu su arhivirani i brojni aranžmani narodnih pesama pisani upravo za najmlađe umetnike. Obzirom da je edukacija dece iz različitih oblasti od primarnog značaja za formiranje kulture same nacije, onda je jasno da su javni nastupi, koncerti i snimci ova dva hora od neprocenjivog značaja u kulturološkom pogledu u budućnost.

Delovanje Big benda, takođe je bilo usmereno i u pravcu negovanja nacionalne tradicije. Iako su većinu njihovog repertoara činili aranžmani numera svetske izvođačke prakse, značajna je i minutaža snimljene muzike domaćih autora koji su pisali u duhu aktuelnih kretanja u svetu ovog žanra. Tokom šezdesetih godina 20. veka, tada još uvek Zabavni ansambl,⁷⁴⁵ snimao je i nastupao sa vodećim domaćim pevačima, interpretatorima šlagera i zabavne muzike.⁷⁴⁶ Sa mnogima od njih učestvovao je u realizaciji numera koje su snimane za njihove nove albume ili nastupe na festivalima. Sličnu praksu zadržao je kasnije i Duvački zabavni orkestar, koji dobija ime Džez orkestar, na čijem su se repertoaru, u prvo vreme, nalazile pesme ovog žanra. Ovaj ansambl je vremenom modifikovao zvuk i više bio okrenut umetnicima koji su negovali džez muziku, koja danas predstavlja repetoarsku

⁷⁴⁵ Zabavni ansambl se, 1954. godine, podelio na Gudački zabavni i Duvački ansambl (prim. A. P).

⁷⁴⁶ Sa njima su nastupali Đorđe Marjanović, Lola Novaković, Dušan Jakšić, Dragan Stojnić, Nada Knežević, Stjepan Džimi Stanić, Ivo Robić, Arsen Dedić, Ivica Šerfezi i drugi (prim. A. P).

okosnicu Big benda. U mnogim kompozicijama ovog žanra, koje se nalaze na njegovom repertoaru, uočljiva je inspiracija koja izvoriste ima u narodnoj tradiciji. Svetski trend upliva folklorne prakse u muziku različitih žanrova prepoznat je i kod domaćih autora, te zvučni kolorit domaće narodne muzičke tradicije pronalazi svoj prostor i u numerama stvaralaca i aranžera koji se bave džez i zabavnom muzikom. Izuzetno uspela ostvarenja, koja je sa oduševljenjem prihvatila i publika, danas su nezaobilazni deo repetoara Big benda, čime je značajno obogaćena njihova raznolika muzička paleta.

Na osnovu svega izrečenog možemo zaključiti da je delovanje ansambala Muzičke produkcije stratifikovalo muzički program Radio Beograda i konceptualno ga pozicioniralo kao zvučno jedinstven. Istovremeno, snimljena muzikau Zvučnom arhivu, u kojoj značajan broj dela pripada nacionalnoj kulturi, tematizuje ga ikao promotera nacionalnog kulturnog identiteta, koji u okviru raznovrsnog programa predstavlja balans između svetskih i nacionalnih tendencija.

7.3. FUNKCIONALNA ULOGA MUZIKE I MUZIČKE PRODUKCIJE U OČUVANJU NACIONALNE KULTURE

Tema ove doktorske teze, u čijem fokusu je uloge muzike i Muzičke produkcije u očuvanju nacionalne kulture, imala je za cilj da dokaže da delovanje muzičke produkcije u okviru medija koji pripada modelu javnog servisa značajno učestvuje u kreiranju muzičkog programa kojim se stimuliše izgradnja nacionalnog identiteta, kao i da poseduje kapacitete da kognitivno utiče na kreiranje svesti publike o nacionalnoj kulturi.

7.3.1. Naučni i teorijski doprinos teze

Originalan doprinos ove studije sadržan je u činjenici da je ona prva koja se bavi pitanjem odnosa Muzičke produkcije i javnog servisa, i koja sagledava njihovu funkcionalnost u očuvanju nacionalne kulture. Suština sagledavanja bazirana je na muzici kao jednom od najznačajnijih nosilaca kulturnog identiteta, što je takođe specifičan diskurs koji disertaciji daje originalnost i inicira dalja istraživanja u pravcu sagledavanja iskorišćenosti delovanja Muzičke produkcije u programima Televizije Beograd. Zokruženost istraživanja je i u naučnom smislu pozicioniralo Produkciju kao značajnog moderatora i promotera nacionalne muzičke kulture.

Ukupan doprinos doktorske teze je što su potvrđene hipoteze koje su predstavljale uporišnu bazu na kojoj su utemeljena teorijskih i empirijskih istraživanja.

Osnovna istraživačka hipoteza proistekla je iz složenog predmeta rada u čijoj osnovi je sagledavanje različitih modaliteta na osnovu kojih se produkcija muzičkih sadržaja u okviru javnog servisa i u okviru specijalizovane programske jedinice – Muzičke produkcije, plasira na njegovim programima i utiče na očuvanje i propagiranje vrednosti nacionalne kulture. Ona je podstakla istraživanje u pravcu analiziranja ukupnog diskursa muzike koja se emituje i producira u okvirima javnog servisa i njenog doprinosa u kreiranju nacionalnog identiteta medija, a istovremeno navela na analizu muzičkog programa u odnosu na ukupno vreme emitovanja programa.

Istorijska analiza, koja je obuhvatila vreme od 1929. godine, kada je Radio Beograd započeo sa kontinuiranim emitovanjem programa, do 2014. godine, podrazumevala je analizu razvoja programa, njegovu multiplikaciju kroz vreme, uočavanje spoljašnjih (političkih, društvenih, ekonomskih, kulturnih) uticaja na koncepciju programa. Njome je obuhvaćeno i delovanje umetničkih ansambala Muzičke produkcije RTS, od njihovog osnivanja pa do danas, kojim je potvrđeno da definisane faze njihovog razvoja (prva 1929-1944, druga 1944-1990, treća 1990-2014) nisu u potpunosti pratile modifikacije organizacione strukture ove radio stanice prvo kao državnog, a potom javnog medija. Pomenuto implicira da se razvoj muzičkih ansambala odvijao samostalno, odnosno u skladu sa potrebama programa, ali nezavisno od organizacione strukture samog medija. Navedeni zaključak je utemeljen i argumentovan na osnovu kontinuiranog praćenja sopstvene produkcije, njene repertoarske politike, ali i stratifikovanja obaveza Muzičke produkcije, koje su se usložnjavale u novim medijskim uslovima koji su mahom bili vezani za pojavu televizije. Na osnovu zaključaka definisana je i uloga muzičkih ansambala, koji su pored sopstvene javne promocije, bili i svojevrsna reklama radija medija u javnom životu.

Deo istraživanja koje je realizovano primenom istorijske analize i praćenjem geneze potvrdilo je da su tokom istorije državnog radija, a potom i televizije, ansambli Muzičke produkcije imali veliku ulogu u modelovanju svesti slušalaca, a potom i gledalaca i da je njihovo delovanje bilo značajno u smislu podsticanja publike na percepciju kulturnih sadržaja. Ovakvom delovanju značajno je doprinela žanrovska diferencijacija ansambala, koja je muzičkom programu omogućila raznolikost, u skladu sa intencijama i trendovima razvoja medija u Evropi i svetu. Repertoar orkestara i horova obuhvatao je dela nacionalnog i internacionalnog repertoara, bazirajući se i na popularnim muzičkim žanrovima, ali i na umetničkoj muzici. Značajnu ulogu imali su direktni prenos iz koncertnih dvorana, koji su uticali na promenu odnosa publike prema medijima, kao značajni promoteri aktuelnih kulturnih sadržaja. U tom smislu Radio, a potom i Televizija, pozicionirali su se kao ključni

akteri procesa decentralizacije kulture, čiji sadržaji su putem programa i opšte dostupnih talasa postali dostupni brojnoj publici i velikom auditorijumu.

Analiza istorijskog razvoja ansambala je pokazala da je njihovo delovanje bilo planski osmišljeno i da njihova funkcija nije bila zasnovana samo na ispunjavanju programa muzičkim sadržajima, već i stvaranju kulturnih potreba. Muzički program Radio Beograda je od osnivanja bio zasnovan na muzičkim sadržajima koji su valorizovani kao visokokvalitetni, koji su uticali na kreiranje i formiranje estetskog stava i ukusa publike prema onome što slušaju. To je posebno bilo karakteristično za period u kome je ovaj medij bio jedini u zemlji putem koga je publika imala mogućnost da se edukuje u smislu upoznavanja sa relevantnim muzičkim sadržajima. Njena uloga je, međutim, bila i dublje sociološka, pa i politička, jer je imala uticaj i na formiranje odnosa prema nacionalnom identitetu i nacionalnoj kulturi. U multinacionalnoj državi kakva je Jugoslavija oduvek bila, pitanje nacionalnog identiteta, njegovog prepoznavanja i negovanja uvek je bilo kompleksno, i podrazumevalo je asimilaciju svih pojedinačnih identiteta, što je usaglašeno sa stavovima Ernesta Gelnera koji je multikulturalizam označio kao model „zajedničke kulture“.⁷⁴⁷ Pomenuto je odraz imalo i na koncepciju muzičkog programa Radija, a time i na repertoar koji su ansambli negovali. Repertoarska politika u domenu sopstvene produkcije u kojoj su učestvovali ansambli, razvijana je u različitim pravcima koji su doprineli da muzika postane izraz specifičnog identiteta javnog servisa. Njegovoj posebnosti doprinela je i činjenica su ansambli Muzičke produkcije bili i ostali među retkim izvođačkim telima koja su kontinuirano radila u pravcu negovanja nacionalne muzike i kulture. U tom smislu nemerljivo bogatsvo čine i trajno arhivirani snimci koji se čuvaju u Zvučnom arhivu Radio Beograda, koji predstavlja jedinu zvučnu biblioteku čiji značajni deo čine snimci domaćih stvaralaca.

Pomenuti kontinuitet u pravcu predstavljanja nacionalnog stvaralaštva istovremeno je i slika jugoslovenske, ali takođe i srpske muzičke kulture. Sagledavajući rad svakog ansambla ponaosob, stekao se uvid u kulturnu klimu u zemlji tokom 20. veka, i pratio se razvoj domaćeg kulturnog života, koga je od kraja dvadesetih godina prošlog veka pa do danas obeležilo osnivanje mnogih značajnih muzičkih institucija, festivala, događaja i manifestacija. Istovremeno, kroz analizu delovanja ansambala dobijaju se i saznanja iz istorije samog državnog radija i njegovog odnosa prema programu i muzičkim sadržajima unutar njega, koja potvrđuju da je kao državni medij oduvek imao značajnu ulogu u formiranju stavova i

⁷⁴⁷ Ernest Gelner, op. cit, 14.

mišljenja javnog mnjenja i ukusa publike. Posebno je značajno što je muzika kao deo sopstvene proizvodnje, produkcije medija, bila podvrgnuta stručnoj oceni kvalifikaciji.

Nastanak i istorijski razvoj ansambala pokazuje da su oni bili značajni promotori medija – radio stanica u čijim okvirima su osnovani. Tome je na poseban način doprinela njihova aktivna koncertna delatnost, koja je potvrdila njihovu umetničku samostalnost u odnosu na medij kome su pripadali. Kroz njihove javne nastupe radio je izašao u javni prostor i na specifičan način ostvario snažniju interakciju sa publikom, što je doprinelo njegovoj većoj popularizaciji i značajno doprinosilo postizanju veće slušanosti i proširivanju auditorijuma.

Na osnovu istraživanja potvrđena je i tvrdnja pomoćne hipoteze 1, koja je istraživanje usmerila u pravcu sagledavanje uticaja društveno-političkih, kulturnih, umetničkih, ekonomskih i drugih tendencija na javni servis, odnosno Muzičku produkciju, kao njegov sastavni deo, pri čemu je akcenat stavljen i na modernizacijske inovacije koje su involvirane u različite segmente društva. Ove inovacije se prelamaju kroz program Radio Beograda, medijske institucije koja je u vremenu u kome je osnovana i sama bila deo novih tehnoloških tendencija. Formiran na bazi inostranog kapitala, koji je činio 44,1% u odnosu na ukupni kapital, kao jednog od ključnih momenata modernizacije, Radio je veoma brzo postao referentna institucija ovog procesa koji se odvijao kroz emitovane programske sadržaje i muziku. Strani investitori su Radio Beograd prepoznali kao medij uz čiju pomoć je bilo moguće delovati u pravcu afirmacije svetskih tendencija koje su bile produkt modernizacije, u cilju njihove asimilacije sa onim što je bilo deo kulturnog miljea domaće sredine, što je bio proces na koji je Gi Debor ukazao kao na intenciju svakog društva koje je u razvoju.⁷⁴⁸ Pokrenut sa, u to vreme, najnovijom emisionom tehnologijom, radio je prepoznat je kao ključni medij preko koga su se prelamali različiti uticaji koji su dolazili iz Evrope i Amerike. Na osnovu analize programa zaključeno je da se tendencije modernizacije slušaocima nisu nametale, već da su bile deo osmišljenog programskog koncepta u okviru koga su svoj prostor ravnomerno pronašli i tradicija i inovacija, da su se one prožimale i vremenom uticale jedna na drugu. Modernizacija je imala značajnu ulogu i u uspostavljanju odnosa prema sopstvenoj tradiciji, kao model na osnovu koga je bilo moguće uspostaviti relaciju prema elementima tradicionalnog društva. Ova relacija primetna je i u konceptu muzičkog programa Radio Beograda koji je, bez obzira na nove intencije koje su dolazile sa Zapada, u značajnoj meri bio zasnovan na tradiciji. Međutim, tradiciju u kontekstu Radio Beograda možemo tretirati na

⁷⁴⁸ Guy Debor, op. cit, 68-70.

dva načina: kao odrednicu za umetnost koja je dolazila iz naroda, ali i kao termin kojim označavamo muziku domaće produkcije svih žanrova. U oba smisla ona je regulativa u prezentaciji nacionalne kulture, jer determiniše osobenosti jedne nacije, odnosno njen kulturni identitet, i utiče na društvene promene, pa i na samu modernizaciju. To je razlog zbog koga dihotomiju tradicionalno-moderno ne treba sagledavati kao svojevrsni vid destrukcije, već kao konstruktivni i dinamični odnos koji omogućava da se razvoj društva odvija kroz prožimanje aktuelnih modernizacijskih tendencija i tradicionalnih elemenata. Aktuelizacija različitih tema u okviru programa bili su deo mehanizma koji je, prema mišljenju Predraga Markovića, vodio ka promeni i progresu samog društva. To je bila programska intencija koja težila nivelisanju tradicionalnih i modernih shvatanja, koja su se uvek prožimala kao intencija političkih, ekonomskih u kulturnih uticaja na društvo od koga se očekivalo da načini delimičan otklon od tradicionalnosti u cilju prihvatanja prihvatanje novih tendencija. Kroz program su publici predstavljane različite tehnološke inovacije, koje su prvenstveno bile u vezi sa emitovanjem i slušanjem programa. Radio Beograd je imao značajnu ulogu u afirmaciji novih tehnologija, kao što su gramofon i muzika koja je emitovana sa ploča, na osnovu kojih su slušaoci bili upoznati sa najnovijom produkcijom muzike u svetu. Proces modernizacije najtransparentniji je bio u domenu zabavne muzike kao žanra, koja je predstavljala najkarakterističniji primer uticaja koji su dolazili iz inostranstva. Paralelno, emitovan je muzički program, u okviru koga je narodna muzika predstavljala sponu sa muzičkim nasleđem. Na osnovu pomenutog muzički program Radio Beograda možemo definisati kao referentni koncept u okviru koga se proces modernizacije srpskog društva kroz odnos odnos emitovanja dela domaće i inostrane muzike svih žanrova, kao sinonima za tradiciju i modernost.

Sagledavanje muzike kao umetničkog i produkcijskog sadržaja bilo državnog, bilo radija javnog servisa, obuhvatilo je i uočavanje njenih komunikacijskih kapaciteta, s obzirom da su ovi kapaciteti u radu definisani kao nezaobilazna komponenta, potencijal kulture svake nacije. Uporište za ovakavo polazište, na kome se zasnivala i pomoćna hipoteza 2, bile su komunikacijske teorije Harolda Lasvela, koji je afirmaciju kulturnog nasleđa prepoznao kao jednu od tri društvene funkcije medija uopšte.⁷⁴⁹ U tom smislu indikativan primer je bila koncertna delatnost ansambala Muzičke produkcije, koji aktivno učestvuju i u kulturnom životu države, čime i državni radio, ali i radio u funkciji javnog servisa pozicioniraju kao jednu od najznačajnijih kulturnih institucija. Kroz radio programe, kroz direktne ili odložene prenose, upotpunjuje se nedostajuća kulturna ponuda različitih sredina aktuelnim koncertnim

⁷⁴⁹ Harold Lasvel ovaj proces naziva „transmisijom kulturnog nasleđa”. Prema. Miroljub Radojković, Branimir Stojković, op. cit, 184.

dešavanjima. Pomenuto implicira i edukativnu ulogu samog medija koja ima kapacitet da deluje u pravcu kulturne animacije različitih socijalnih kategorija slušalaca,⁷⁵⁰ čime ukazuje i na tendencije osmišljenog razvoja kulture putem medija. U tom procesu značajno mesto pripada plasmanu dela različitih žanrova nacionalne muzičke kulture. Time se ostvaruje komunikacija sa auditorijumom različitih generacija, što prema mišljenju Miroljuba Radojkovića i Branimira Stojkovića, omogućava da se formira tzv. kulturni kontakt, koji predstavlja imput i potencijal za kontinuirano konzumiranje kulture.⁷⁵¹ Tome značajno doprinose i osobenosti dela nacionalne muzičke kulture koja u sebi nose specifičnosti tradicije, koje označavamo je kao arhetip. „Tradicija” u ovom kontekstu ima više značenja. Tretiramo je:

- kao segment narodne umetnosti, pod kojom podrazumevamo i svetovnu i duhovnu umetnost;
- kao iskustvo koje nas povezuje sa istorijskom i kulturnom muzičkom prošlošću;
- kao iskustvo sadašnjosti, koje predstavlja potencijal budućeg razvoja.

Pomenute karakteristike jesu relevantni faktori koji omogućavaju da dela nacionalne muzičke kulture označimo i kao kulturne artefakte, koji poseduje komunikološki potencijal i omogućavaju progresivniju percepciju javnog servisa kao medija koji nije samo involviran, već ima i aktivnu ulogu u kulturnom životu čitave zemlje i predstavlja jednog od ključnih činilaca na planu u afirmacije kulture.

7.3.2. Doprinos empirijskog istraživanja

Sa ciljem da se izvrši prikupljanje podataka kojima će biti dokazana osnovna i pomoćne hipoteze, realizovano je empirijsko istraživanje, zasnovano na statističkim metodama, a korišćeno je i uzorkovanje, odnosno izbor sistematskog uzorka. U tom smislu utvrđene su dve periodizacije. Prvom periodizacijom su obuhvaćena tri istorijska perioda u delovanju Radio Beograda: prvi od 1965. do 1968, drugi od 1985. do 1988, i treći od 2005. do 2008. godine. Kroz njih je sagledana uloga muzike u programima, kvalitet i kvantitet afirmisanosti različitih žanrova, kao i promocija i emitovanje u programima muzike koja je nastajala u okviru sopstvene produkcije, koja je realizovana od strane Muzičke produkcije.

⁷⁵⁰ Mira Kun, op. cit, 207.

⁷⁵¹Prema: Miroljub Radojković, Branimir Stojković, op. cit, 12.

Druga periodizacija je fokusirana na koncertne sezone ansambala Muzičke produkcije. Bazirana na analizi podataka o ukupnoj produkciji muzičkih sadržaja Muzičke produkcije, i obuhvata 1965/1966, 1966/1967, 1967/1968, zatim 1985/1986, 1986/1987, 1987/1988, i 2005/2006, 2006/2007, 2007/2008. godinu.

Rezultati empirijskog istraživanja pokazali su da je delovanje ansambala Muzičke produkcije bilo je usaglašeno sa potrebama programa i intencijama razvoja ovog segmenta radija bilo kao državnog medija ili javnog servisa. U periodu od 1965. do 1968. godine povezanost programa i produkcije bila je najkoherentnija. To je bilo vreme u kome je repertoarska politika ansambala bila okrenuta afirmisanju jugoslovenstva, očuvanju i afirmaciji domaćeg muzičkog stvaralaštva, na šta implicira podatak da su autori ukupnog broja snimljenih dela u ovom periodu 77.7% bili domaći, a 22.3% inostrani autori (tabela 6/1965-1968).⁷⁵² Slične intencije prisutne su i tokom osamdesetih godina 20. veka, iako je muzika sopstvene produkcije u programu kvantitavno manje prisutna u odnosu na prethodni period. Takođe, konstatovano je da je smanjen kvantitet snimljene muzike čiji su stvaraoci domaći autori, a koji je iznosio 61.3% u odnosu na inostrane koji su bili zastupljeni sa 38.7%. Ovaj odnos je još radikalniji tokom prve decenije 21. veka, kada iznosi 57.2% prema 42.8% u korist domaćih stvaralaca. Navedeni trend predstavlja paradigmu političkih kretanja koja su obeležila posmatrane periode. Tokom šezdesetih godina značajnije je prisutan trend u skladu sa kojim su izražavanja nacionalnih tendencija u cilju implementacije koncepta multikulturalnosti na kome je funcionisala i država SFR Jugoslavija i političke prilike toga doba. Tokom osamdesetih godina dolazi do buđenja i afirmacije pojedinačnih identiteta, čiji razvoj i permanentna potvrda eskaliraju i dovode do raspada jedinstvene multinacionalne i multikulturalne zemlje. U tom periodu je bio i očekivan trend okretanja ka internacionalnim vrednostima, koji će svoj prostor značajno dobiti tokom prve decenije novog milenijuma. Ovakva slika odnosa programa, kao i repertoarske politike Muzičke produkcije, prema nacionalnoj kulturi predstavlja paradigmu percepcije nacionalnog identiteta u različitim periodima koje su obeležile različite političke okolnosti. U tom smislu ansamblu Muzičke produkcije se mogu definisati kao strateški značajni u cilju promocije i javne prezentacije nacionalnog kulturnog nasleđa, koja je u različitim istorijskim kontekstima imala drugačiju percepciju.

Na osnovu pomenutog zaključak je da je komunikološki i kulturološki značaj delovanja ansambala Muzičke produkcije bio pre svega u afirmaciji nacionalne kulture, čiji se

⁷⁵² Prilozi, tabele 6.

smisao menjao u skladu sa političkim tendencijama vremena, i teritorijalnim okvirima države. To je ujedno bio i jedan od vidova prezentacije programske koncepcije državnog medija, koja je u svakom vremenu bila uslovljena aktuelnom državnim politikom. Međutim, analiza programske koncepcije ansambala kroz njihovu istoriju implicira zaključak da su suštinsku ulogu u njenom formiranju imali dirigenti i rukovodioci ansambala, Muzičkog odeljenja ili Muzičke produkcije, a znatno manje je na nju uticala koherentna i dosledna politika koja je bila kreirana od strane centralnog rukovodstva. Na pomenuto navodi činjenica da je svaka kadrovska promena na mestu šefa ansambla ujedno predstavljala i svojevrsnu prekretnicu u njegovom delovanju, modifikaciju u pravcu izbora i aktuelizacije repertoara u skladu sa tendencijama vremena, često promena zvuka, načina rada. Ova intencija ima opravdanje ukoliko se Muzička produkcija percipira kao organizacioni segment državnog medija. Međutim, institucija javnog servisa bi trebalo da ponudi drugačija definisanja, obzirom da je u pitanju nacionalna mreža, koja se obavezuje na emitovanje kvalitetnog programa namenjenog nacionalnoj publici. U tom smislu i sadržaji koji se emituju, među kojima je i muzika sopstvene produkcije, moraju da budu instruisani potrebama programa, modelovani u pravcu ispunjavanja najširih društvenih interesa i upotpunjavanju znanja i interesovanja svih građana pod jednakim uslovima. U kontekstu delovanja Muzičke produkcije pomenuto implicira na neophodnost da se modelovanje repertoarske politike koncipira na nivou potreba programa javnog servisa, što problematizuje tendenciju da njeno oblikovanje bude formirano kao umetnička intencija pojedinaca – umetničkih rukovodilaca i dirigenata. Navedeno ukazuje da politika državnog medija, odnosno javnog servisa, a time i Muzičke produkcije, nije imala jasno definisan menadžment kao organizacioni sistem rukovođenja radi ostvarivanja određenih programskih ciljeva, koji su se realizovali koordiniranom upotrebom svih resursa - humanih (rukovodstvo, urednici, muzički urednici, direktor Muzičke produkcije, umetnički rukovodioci ansambala, dirigenti) i materijalnih. Proces planiranja i organizovanja se, u suštini, odvijao asinhrono, bez tendencije da se prepoznaju zajednički organizacioni ciljevi, koji su često bili pod uticajem instrumentalizacije rukovodstva od strane aktuelne političke vlasti. To znači da se izbor muzike koja će biti emitovana na programu nije odvijao kao nezavisni proces, već da je bio u skladu i sa programskom politikom državnog medija kome je pripadao, a koji je kao takav, kroz programe, zagovarao aktuelni politički stav zemlje. U tom smislu može se konstatovati da su šezdesete godine 20. veka bile veoma afirmativne za promociju radija, koji je u to vreme bio konkurentan televiziji, da je osamdesete obeležila potreba za značajnijom komercijalizacijom programa, čiji je cilj, pored ostvarivanja dodatnih mogućnosti za finansiranje, bio i uvećavanje auditorijuma, i da se ova tendencija još prisutnije

može pratiti tokom prve decenije 21. veka, pojavom velikog broja privatnih medija, koji su svojim komercijalnim sadržajima predstavljali značajnu konkurenciju Radio Beogradu.

Kroz analizu potvrđeno je da se na osnovu koncepta muzičkog programa i muzičke produkcije mogu pratiti promene političkih tendencija Jugoslavije i Srbije u odnosu na svetska i evropska politička kretanja. U određenim periodima razvoja Radija možemo govoriti čak i o različitom kvantitetu u kome su pojedini muzički žanrovi bili prisutni u muzičkom programu, odnosno o uticaju političkih prilika u zemlji na prisutvo ili neprisustvo muzike određenog žanra. Tokom šezdesetih godina, kada se SFR Jugoslavija politički otvorila prema Zapadu, i kada je došlo do liberalizacije stavova prema trendovima koji su dolazili sa ovog podneblja, detektovana je dominaciju žanra zabavne muzike na programu Radio Beograda, čija je evropska i svetska produkcija u to vreme doživljavala ekspanziju. Osamdesetih godina, koje predstavljaju period programske reorganizacije Radio Beograda, i aktuelizaciju koncepta programa koji je bio usmeren negovanju „pravih kulturnih vrednosti“, čiji je nosilac trebalo da bude muzika, dolazi do dihotomije diskursa muzičkog programa. Komercijalizacija, koja je obeležila ovaj period u medijima uopšte, fokus je usmerila ka zabavnoj muzici, koja je kao popularni žanr trebalo da privuče pažnju kvantitativno većeg broja publike. Međutim, u to vreme dolazi i do novog načina percepcije narodne muzike, koja je postala determinanta tada aktuelne političke ideologije koja je bila orijentisana ka nacionalnim interesima. Pomenuto potvrđuje i analiza sprovedena u okviru istraživanja, koja je pokazala da je narodna muzika domaćih autora obuhvatala čak 98% ukupnog vremena emitovanja muzike u odnosu na inostrane stvaraoce (tabele 3/1985, 1986, 1987, 1988).⁷⁵³ Ovakav zaključak ukazuje na dve pojave: prva je svest da je radio kao medij bio promoter ne samo ideja kulturne politike, već i političkih tendencija toga doba, u okviru kojih je dominantno emitovanje domaće narodne muzike značilo prezentaciju ne samo kulturne, već i političke moći izražene u zajedništvu kakva je trebalo da bude u SFRJ. Potpuno drugačiji odnos žanrova prisutan je u muzičkom programu tokom prve decenije 21. veka, kada se pored zabavne, po ukupnom vremenu emitovanja, izdvaja i umetnička muzika. Pomenuti trend je prouzrokavan demokratskim promenama u zemlji, koje su inicirale i promenu svetskog političkog stava prema Srbiji, u odnosu na devedesete godine 20. veka. Početkom novog milenijuma započeto je intenzivnije inkorporiranje stranih intencija u ekonomiju i različite segmente društva, što je odraz imalo i na kulturu, a time i na zabavnu muziku u okviru koje je izrazito dominirala inostrana produkcija sa čak 84% u odnosu na domaću koja je zauzimala 15% ukupnog vremena

⁷⁵³ I u Zaključku su navođeni prosečni rezultati za period. Prilog, tabele 3.

emitovanja muzike (tabele 3/2005, 2006, 2007, 2008).⁷⁵⁴ Međutim, ovakav odnos predstavljao je i otklon prema prisutnosti nacionalnog identiteta u muzičkom programu, što je, takođe, bilo prouzrokovano političkim intencijama. Narodna muzika, koja je svoju dominaciju imala tokom poslednje decenije 20. veka, na specifičan način predstavljala je paradigmu prethodnog režima, od koga se nova vlast ograđivala, odričući se svih njihovih eksponenata u političkom, društvenom, ekonomskom i kulturnom smislu. To je bio razlog zbog koga je zabavna muzika, prepoznata još šezdesetih godina kao muzika progresa, zauzela značajan prostor u muzičkom programu Radio Beograda. Pored nje, kvantitativno povećanje ukupnog vremena emitovanja umetničke muzike, u okviru nekih godina čak i preko 50% (tabele 4/2005, 2006, 2007, 2008) prouzrokovano je činjenicom, koju je potvrdilo i istraživanje, da ovaj žanr ni u jednom vremenu nije imao političku konotaciju, odnosno da je tretirana kao politički neutralan. U tom smislu porast ukupnog vremena njenog emitovanja inicirano je potrebom da se programskom raznovrsnošću, kao i potrebom za afirmisanjem kulturnih sadržaja i za permanentnom edukacijom slušalaca, što se ispoljavalo kroz različite emisije i programe.

Navedeno potvrđuje da je delovanje Muzičke produkcije imalo svoj definisani razvoj, koji je pratio potrebe programa. U tom kontekstu aktuelizacija muzike domaćih autora domaća muzika je imala svrhu samo kada su pitanju bili popularni žanrovi, pre svega narodna muzika, koja nije imala konkurenciju u odnosu na tendencije koje su dolazile sa strane. Tokom šezdesetih godina, kada dolazi do ekspanzije zabavne muzike na programu emitovanjem numera inostrane produkcije, domaća narodna muzika preuzima dominaciju kada je u pitanju sopstvena produkcija. Spektar muzike koji je interpretirao Narodni orkestar bio je lociran pretežno na bogati repertoar srpske muzike, što je ovom ansamblu davalo specifičnost, obzirom na jugoslovensku programsku orijentaciju Radio Beograda, a time i Muzičke produkcije. Sasvim je druga situacija bila kada je u pitanju zabavna muzika. Džez orkestar, Gudački zabavni orkestar i Zabavni orkestar negovali su džez i šlagere, koji su na jugoslovenskom prostoru bili veoma popularni, ali su tokom šezdesetih godina bili suočeni sa velikom produkcijom od strane diskografskih kuća. Na tržištu tadašnje SFRJ pojavio se značajni broj pevača i pevačica koji su negovali žanr zabavne muzike i bili veoma popularni.⁷⁵⁵ U takvoj konkurenciji snimci ansambala Muzičke produkcije činili su tek deo šarolike muzičke ponude Radio Beograda koja samostalno nije mogla da bude dovoljno atraktivna i šire prisutna. Džez muzika još uvek nije imala dovoljnu popularnost, a orkestarski

⁷⁵⁴ Prilozi, tabele 3.

⁷⁵⁵ Toj generaciji pripadaju Đorđe Marjanović, Boba Stefanović, Arsen Dedić, Krunoslav Kićo Slabinac, Dušan Jakšić, Vice Vukov, Gabi Novak, Lola Novaković, Radmila Karaklajić, Tereza Kesovija, Anica Zubović i dr. Prema: Jelena Arnautović, op. cit, 126.

aranžmani zabavne muzike predstavljali su samo jedan segment popularne kulture koji nije doprinio značajnijoj programskoj raznovrsnosti. Produkcija umetničke muzike je bila uslovljena malim programskim prostorom i suočena sa činjenicom da je auditorijum više preferirao dela evropske i svetske baštine nego dela domaćih autora, o čemu svedoče i rezultati istraživanja. Iako je minutaža snimljene umetničke muzike bila značajno veća u odnosu na zabavnu (tabela 6/1965-1968),⁷⁵⁶ njeno prisustvo u programu bilo je manje, jer je tretirana kao „ozbiljna“, kao visoka kultura i umetnost.⁷⁵⁷ Takav tretman se nije odnosio samo na snimke Produkcije, već na ukupni repertoar umetničke muzike koji je emitovan.

Tokom osamdesetih godina, kada je većinu muzičkog programa Radio Beograda činila zabavna muzika, veći deo repertoara koji je realizovan u okvirima Muzičke produkcije činila je narodna muzika (tabela 6/1985-1988),⁷⁵⁸ što je imalo programsko opravdanje u činjenici da je bogata folklorna baština sa tla nekadašnje Jugoslavije predstavljala neiscrpan izvor kvalitetnog i raznovrsnog muzičkog materijala. Većinu arhiviranog muzičkog materijala u Zvučnom arhivu činila muzika iz Srbije, što se nije primećivalo u programu, ali govori da se repertoarska politika Muzičke produkcije RTS menjala sa novim trendovima. To je vreme u kome definitivno prestaje da bude samo „servis“ programa, već počinje da samostalno funkcioniše kao produkcijski segment koji deluje u realizaciji kvalitetnih sadržaja koji, ukoliko ima potrebe, mogu da budu funkcionalni i u programu. Orijehtacija ka srpskom repertoaru nije bila uslovljena samo tendencijama vremena u domenu samog programa, već i koncertnim aktivnostima narodnih ansambala koje su bile mahom vezane za teritoriju Srbije.

Tokom osamdesetih godina različiti ansambli Produkcije koji su tokom šezdesetih negovali zabavnu muziku više nisu delovali,⁷⁵⁹ jer njihov repertoar nije mogao da prati nove trendove na svetskoj sceni. Sa kontinuiranim radom nastavio je samo Džez orkestar, čiji repertoar džez muzike nikada nije dostigao popularnost pop ili rok muzike, koja je u to vreme imala primat na tržištu, iako je imao veliki broj svojih poštovalaca. Nedostatak značajnije sopstvene produkcije zabavne muzike još je izraženiji tokom prve decenije 21. veka, u periodu kada je koncepcija muzičkog programa Radio Beograda značajnije bila okrenuta ovom žanru, što je otvorilo prostor za emitovanje muzike koja je pripadala stranoj produkciji, i koja je upotpunjavala nedostajuću prazninu. Sasvim drugačiji odnos utvrđen je kod narodne muzike, čiji je emisioni prostor u okviru programa bio znatno smanjen u odnosu na prethodni period. Muzički sadržaji ovog žanra predstavljali su većinu snimljene, ali i emitovane muzike

⁷⁵⁶ Prilozi, tabele 6.

⁷⁵⁷ *Informator RTB*: 1973, br. 192-193, 3-4.

⁷⁵⁸ Prilozi, tabele 6.

⁷⁵⁹ Misli se na Zabavni orkestar, Gudački zabavni orkestar, orkestar Mirka Šouca i dr. (prim. A. P).

u programu. Razlozi za to su analogni sa repertorskim tendencijama koje su okarakterisale prethodne periode. Specifičnost zvuka koji je negovan na programima Radio Beograda podrazumevao je emitovanje muzičkih sadržaja koji su imali značajnu umetničku vrednost. U tom smislu produkcija izvorne, starogradske i komponovane muzike činila je bazu na kojoj je formiran i program narodne muzike, koji je svojom koncepcijom već bio prepoznatljiv kada je ovaj medij u pitanju. Dominacija domaće narodne muzike u odnosu na stranu karakteristika je i ovog perioda (tabela 6/2005-2008),⁷⁶⁰ što je i očekivano obzirom na činjenicu da Muzička produkcija nije menjala svoju programsku koncepciju kako je to činio sam program. Pomenuto je indikativno i kada je u pitanju umetnička muzika. Iako je tokom prve decenije 21. veka dobila značajniji prostor u okviru programa, kvantitet njene produkcije nije bio uvećan. Razlozi za to se objašnjavaju značajnim brojem inostrane produkcije koja je prodorom i dostupnošću novih tehnologija bila znatno dostupnija. Međutim, neprepoznavanje snimljene muzike sopstvene produkcije kao značajnijeg programskog sadržaja u oblasti sva ti žanra nije značilo nedostatak kapaciteta da se odgovori potrebama programa. Na činjenicu da je u okviru programa produkcija ansambala Muzičke produkcije činila oko 10% ukupnog vremena emitovanja muzičkog programa, uticala je i intencija njene repertoarske politike koja je bila specifično profilisana pre svega u pravcu snimanja, arhiviranja i javne prezentacije dela domaće muzičke baštine, koja, osim kada je u pitanju žanr narodne muzike, nije bila konkurentna sa inostranom produkcijom zabavne i umetničke muzike. Interesovanje publike za zabavnu muziku koja je dolazila sa Zapada, te afinitet prema umetničkoj muzici evropskih autora prethodnih epoha, onemogućavalo je otvaranje značajnijeg prostora za repertoar koji su ansambli negovali. Program je u svakom periodu bio usmeren ka auditorijumu koji je bio heterogen i koji je očekivao interakciju sa onim što sluša. Međutim, i pored ovakvih intencija, repertoarska politika muzičkih ansambala se nije menjala, odnosno bila je u skladu sa modalitetima uspostavljenim još prilikom osnivanja svakog od njih. Primarna funkcija sopstvene produkcije je pored ispunjavanja programa značajnu ulogu imala i u obogaćivanju i osavremenjivanju fonda Zvučnog arhiva što je bio proces koji je prvenstveno bio zasnovan na baštinjenju dela nacionalne kulture svih žanrova. U tom smislu svakako da je uloga ansambala koji su negovali narodnu muziku bila najbliža osnovnoj ideji, ali je i delovanje drugih bilo aktivno usmereno u pravcu snimanja i arhiviranja dela domaćih autora. U tom smislu džez muzika domaćih stvaralaca predstavlja specifičnost programa Radio Beograda, kao i mogućnost da slušaoci čuju dela jugoslovenske, odnosno srpske umetničke muzike

⁷⁶⁰ Prilozi, tabele 6.

kompozitora različitih generacija. U ovoj oblasti delovanja definiše se i ključna sinteza međusobne funkcionalnosti Muzičke produkcije i javnog servisa. Na osnovu pomenutog konstatuje se da sopstvena produkcija muzike javnog servisa nije bila pod uticajem aktuelnih političkih, društvenih, ekonomskih i kulturnih kretanja, već da je imala viši cilj koji je bio usmeren u pravcu očuvanja nacionalne kulture i njene afirmacije kroz medij. Ona je izdvaja kao nosilac je specifičnosti kulture nacije i preuzima realizaciju različitih funkcija kulture u okviru javnog servisa. U tom smislu komunikacijski kapaciteti muzike državnog radija se ne mogu sagledavati samo u funkciji prezentacije nacionalne kulture, kako ih tumači Gelner,⁷⁶¹ već se moraju implementirati u kontekst definisanja umetničkih intencija ovog medija.

Pomenuto implicira zaključak da delovanje ansambala Muzičke produkcije ni u jednom vremenu nije u potpunosti shvatano kao bitno strateško sredstvo u ostvarivanju programskih interesa koje su oblikovale društveno-političke okolnosti. Uloga sopstvene produkcije se u tom smislu može definisati kao imanentna potreba za stratifikovanjem specifične muzičke koncepcije koja je Radio Beogradu dala reprezentativnu funkciju, što kao zaključak ima uporište u teorijskim saznanjima Čarlsa Sandersa Persa, koji je samu suštinu muzike kao komunikacijskog znaka video njenoj mogućnosti da postane simbol prepoznatljivosti.⁷⁶²

Stratifikovanje delovanja Muzičke produkcije van delatnosti ansambala takođe bi moglo da ima značajnu funkciju u ostvarivanju programskih ciljeva. Ovaj proces podrazumeva involviranje eksternih ansambala i umetnika koji neguju različite žanrove u produkciji muzike, čime bi se upotpunili aktuelni nedostaci koji kvantitativno značajno smanjuju prisutnost sopstvene produkcije u programima. Istovremeno, ovo bi imalo odraz i na raznolikost koncepcije muzičkog programa, ali i na osavremenjavanje fonda Zvučnog arhiva. U tom smislu bi i sintagma „sopstvena produkcija“ doživela promenu značenja i odnosila bi se na ukupnu produkciju muzike od strane Muzičke produkcije, koja podrazumeva kako delovanje ansambala koji pripadaju ovom organizacionom segmentu javnog servisa, tako i angažovanih eksternih ansambala.

7.4. PRAKTIČNI DOPRINOS DOKTORSKE TEZE

Praktični doprinos ove doktorske teze je u tome što bi trebalo da skrene pažnju i da dovede do promena u pogledu razvoja medijske politike našeg društva u odnosu na javni servis i njegovo prepoznavanje kao nosioca i promotera nacionalne kulture i kulture uopšte.

⁷⁶¹ Uporedi sa: Ernest Gelner, op. cit, 177.

⁷⁶² Čarls Sanders Pers, op. cit, 90.

Imanentna potreba javnosti za informisanjem, kao i tendencije vremena koje su usmerene ka afirmaciji sadržaja iz oblasti različitih sfera društvenog života (politike, sociologije i ekonomije), dovele su do toga da je ukupno vreme emitovanja sadržaja iz kulture svedeno na minimum. Insistiranje da se sadržajima kulture vrati medijski prostor, predstavlja složeni proces u odnosu na kontekst i savremene trendove, obzirom na tendenciju da u razvijenim demokratskim sistemima mediji treba da reprezentuju. U takvoj percepciji medija, a u skladu sa savremenom političkom i socijalnom situacijom, proširivanje medijskog prostora na sadržaje kulture opravdanje bi imalo samo u činjenici da je među osnovnim ulogama javnog servisa navedeno i afirmisanje kulture, kao jedna od ključnih kategorija.

Uzimajući u obzir moć medija u plasiranju različitih sadržaja i omogućavanju njihove masovne percepcije, javni servis bi trebalo da se pozicionira kao medij koji aktivno deluje u pravcu afirmacije nacionalne muzike kao kulturnih sadržaja, i dela nacionalne kulture. U tom smislu delovanje Muzičke produkcije daje ekskluzivitet programu, a njeni ansambli se pozicioniraju kao strateški značajni u cilju promocije i javne prezentacije nacionalnog kulturnog nasleđa. To je strateški značajno i u kontekstu iskorišćavanja uticaja medija u cilju edukacije i formiranja kulturnih navika koje na specifičan način modeluju i auditorijum javnog servisa.

Prema ovom konceptu Radio Beograd se, kao deo javnog servisa, pozicionira kao značajni promoter nacionalne kulture. Međutim, u praksi, programska koncepcija pokazuje:

- nedovoljan prostor za muzičke sadržaje;
- nedovoljnu afirmisanost narodne muzike;
- nedovoljnu afirmisanost dela koja nose obeležja nacionalne kulture;
- nedovoljnu iskorišćenost muzičkog materijala sopstvene produkcije.

Navedeni nedostaci, u većoj ili manjoj meri, primetni su u okviru svih programa. Promena ovakvog stanja dala bi dalekosežne rezultate u animiranju slušalaca za sadržaje kulture, njihovom edukovanju i formiranju normativa za estetska vrednovanja muzike. U tom smislu praktični doprinos ove doktorske studije prepoznaje se u tri pravca, u odnosu na:

- Muzičku produkciju, njene produkte i rad ansambala;
- unapređenje kulture i muzičke kulture, i
- unapređenje menadžmenta javnog servisa.

Muzička produkcija, njeni produkti i rad ansambala definišu se se kao specifikumi javnog servisa koji doprinose tematizovanju muzičkog programa. Oni se pozicioniraju kao potencijalni ključni moderatori programa uopšte, čija bi značajnija iskorišćenost podrazumevala i promenu percepcije samog medija u odnosu na mogućnosti njihovog involviranja u programske aktivnosti. Pomenuto podrazumeva strateško oblikovanje muzičkog programa svih programa javnog servisa u dužem vremenskom periodu, kao i percipiranje udela sopstvene produkcije u njegovim okvirima. U tom u kontekstu definišu se obaveze Muzičke produkcije, modeluje repertoarska politika i organizuje rad ansambala, čime se postiže značajnija funkcionalnost u smislu njihove kvantitativno veće prisutnosti u programima, kao i kvalitativno uspešnijih snimaka i javnih nastupa. U kontekstu savremenog doba neophodna je i modifikacija transparentnosti delovanja Produkcije, što podrazumeva preispitivanje u kojoj meri je njeno delovanje unutar sistema javnog servisa komunikativno sa savremenim tendencijama u medijima i na koje načine ih je moguće modifikovati. Na taj način definišaće se i mogućnosti razvojnih kapaciteta Muzičke produkcije, u cilju intenziviranja interakcije sopstvene produkcije i programa.

Ovaj proces doprinosi i promeni percepcije njene uloge od organizacionog dela javnog servisa zaduženog za produkciju muzike do jednog od dominantnih moderatora kulturnih sadržaja u programima. Na taj način Muzička produkcija preuzima na sebe i edukativnu ulogu, jednu od osnovnih uloga javnog servisa, čime se pozicionira i kao značajna kulturna institucija koja deluje u pravcu unapređenja muzičke kulture. U tom smislu značajna je činjenica da ansambli koji deluju u okviru ove organizacione jedinice pripadaju različitim muzičkim žanrovima, i da je njihova repertoarska politika usmerena publici različitih generacija, što ukazuje na mogućnost njenog prepoznavanja kod velikog dela publike.

Pomenuta odgovornost ukazuje i na neophodnost ka modifikovanju menadžmenta javnog servisa u pravcu planiranja, organizovanja, uticanja i kontrole organizacionih ciljeva, čiji je zadatak da se postigne konstruktivnije involviranje delovanja Muzičke produkcije u okviru programa javnog servisa. Pomenuto podrazumeva formiranje samostalnih organizacionih podsistema (Muzička produkcija, muzičke redakcije Radija, muzička redakcija Televizije) koji bi funkcionisali kao međusobno povezani delovi jedinstvenog sistema, a čijom bi se saradnjom formirali strateški i poslovni, operativni i finansijski planovi kojima bi se definisala osnova na kojoj će se bazirati njihova međusobna saradnja. Na taj način blagovremeno će biti stratifikovana politika kulturnog, a time i muzičkog programa javnog

servisa, koncept i delimični sadržaj muzičkih emisija,⁷⁶³ a istovremeno bi bile definisane obaveze ansambala Produkcije u odnosu na programe, i omogućeno pravovremeno organizovanje njihovih aktivnosti u cilju postizanja kvalitativno značajnijih muzičkih sadržaja. Ovako koncipiran menadžment daje mogućnost za upoređivanje rezultata sa unapred definisanim standardima i blagovremeno korigovanje nepravilnosti, a njegova efikasnost proverena kroz evaluaciju međusobno povezanih elemenata sistema.

Navedeno implicira zaključak da se unapređenjem menadžmenta javnog servisa unapređuje i modalitet oblikovanja sadržaja kulture na programima, čime se aktivno deluje na formiranje kulturne svesti publike. U tom procesu, u kome značajno mesto ima muzika, Muzička produkcija se pozicionira kao referentni moderator programa kulture, čija uloga u očuvanju nacionalne kulture predstavlja jednu od strateški najznačajnijih funkcija javnog servisa.

⁷⁶³ Ovom konstatacijom se ostavlja mogućnost da i drugi muzički sadržaji budu deo koncepta emisija (prim. A. P).

LITERATURA

PISANI IZVORI

- Anderson, Benedikt: *Nacija: zamišljena zajednica*, Plato, Beograd, 1998.
- Andreis, Josip; Cvetko, Dragotin; Đurić Klajn, Stana: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Školska knjiga, Zagreb, 1962.
- Arnautović, Jelena: *Između politike i tržišta – Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*, Radio- televizija Srbije, Beograd, 2012).
- Atanacković, Slobodan: *Mare marginum*, rukopis, (knjiga sakupljenih tekstova pisanih za koncertne programe u okviru festivala „Beogradske muzike svečanosti“ u periodu od 1980. do 1990), 2014.
- Avramović, Zoran: *Kultura*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2006.
- Bjelajac, Branko: *Organizacioni model radio programa i njihov razvoj u Beogradu od 1929-1990*, magistarski rad, FDU, Beograd, 1993.
- Bleking, Džon: *Pojam muzikalnosti*, Nolit, Beograd, 1992.
- Breuilly, John *Nationalism and the State*, Chichago, Press Books, The University of Chichago, 1994.
- Cenerić, Ivo: *Carevčeva lira*, II izdanje, Nota Knjaževac, Knjaževac, 1988.
- Connel, John; Gibson, Chris: *Sound tracks: Popular Music, Identy and Place*, Routledge, London 2002.
- Cvetković, Vladimir N: „Nacionalni identitet i (re)konstrukcija institucija u Srbiji (ideologije, obrazovanje, mediji)“, *Filozofija i društvo*, XIX-XX, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2001-2002.
- Dabić, Branislav: „Blagovremena i objektivna informacija“, *Ovde Radio-Beograd*, Radio-Beograd, Beograd, 1979.
- Dalhaus, Karl: *Esteteika muzike*, Knjževna zajednica, Novi Sad, 1992.
- Debord, Guy: *Društvo spektakla*, Arkzin d.o.o, Zagreb, 1999.
- Deutsch, Karl W: *Nationalism and Its Alternatives*, Basic Books, New York, 1969.
- Divjak, Slobodan: *Nacija, kultura i građanstvo*, Javno preduzeće Službeni list SRJ, Beograd, 2002.

- Dragičević Šešić, Milena; Stojković, Branimir: *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, Clio, Beograd, 2011.
- Dragović-Soso, Jasna: „*Spasioci nacije*”: intelektualna opozicija Srbije i oživljavanje nacionalizma, Fabrika knjiga, Beograd, 2004.
- Džunić, Slobodan: „Književna reč“, *Ovde Radio-Beograd*, Radio Beograd, Beograd, 1979.
- Đurđević, Miodrag „Rađanje radio-drame“, *Ovde Radio-Beograd*, Radio Beograd, Beograd, 1979.
- Đurić, Radomir: „Na samoupravnom putu“, *Ovde Radio Beograd*, Radio Beograd, Beograd, 1979.
- Enciklopedija Jugoslavije*, VI, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1971.
- Enciklopedijski leksikon „Mozaik znanja“*, Intepress, Beograd, 1972.
- Fairclough, Pauline: *Twentieth-Century Music and Politics*, Ashgate, 2003,
<https://books.google.rs/books?id=60NWGI7hiI8C&pg=PT271&lpg=PT271&dq=oswald+buchholz+conductor&source=bl&ots=OeApPbmC2y&sig=WqO1DBilaHRiqaW4jJ4Deeuz39Q&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwidkrikk9fKAhXGEywKHUVdC0gQ6AeIGjAA#v=onepage&q=oswald%20buchholz%20conductor&f=false>
- Farber, Maurice L: „The Problem of National Character. A Methodological Analysis“, *The Journal of Social Psychology*, New York, 1950.
- Farwell, Arthur: „Nationalism in Music“, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, edited by Oskar Thompson, London, 1946.
- Fisk, Džon: *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001.
- Foht, Ivan: *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980.
- Frith, Simon „Music and Everyday Life“, *Critical Quarterly*, vol. 44, No. 1, 2003,
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8705.00399/abstract>
- Gašić, Ranka: *Beograd u hodi ka Evropi, Kulturni uticaji Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918-1941*, Institut za savremenu istoriju, Beograd, 2005.
- Gelner, Ernest: *Nacija i nacionalizam*, Matica srpska, Novi Sad, 1997.
- Gidens, Entoni: *Odbegli svet*, Stubovi kulture, Beograd, 2005.
- Godišnji izveštaj*, Istraživački centar RTS, (rukopis), 2006, 23.
- Golemović, Dimitrije O: *Čovek kao muzičko biće*, XX vek, Beograd, 2006.
- Gordy, Eric D: *Kultura vlasti u Srbiji: nacionalizam i razaranje alternativa*, Samizdat B92, Beograd, 2001.

- Harvey, Silvia: „Kreiranje politike medija“, *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2006.
- Hertz, Frederick: *Nationality in History and Politics*, Routledge & Kegan Paul, London, 1944.
- Hobsbaum, Erik: *Nacije i nacionalizam od 1780 - program, mit, stvarnost*, Novi Liber, Zagreb, 1990.
- Horowitz, Donald: *Ethnic Groups in Conflict*, University of California Press, Berkley, 1998, prema: <http://siteresources.worldbank.org/DEC/Resources/84797-1251813753820/6415739-1251813951236/horowitz.pdf>.
- Ilić, Miloš: *Sociologija kulture i umetnosti*, Institut društvenih nauka, Beograd, 1966.
- Isaković, Smiljka Lj: *Menadžment muzičke umetnosti*, Megatrend univerzitet, Beograd, 2010.
- Jovicic, Svetlana; Mikic, Hristina: *Kreativne industrije u Srbiji*, British Council - Serbia and Montenegro, 2006.
- Kelner, Daglas: *Medijska kultura*, Clio, Beograd, 2004.
- Kimlicka, Will: *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- Kocić, Ljubomir; Miljković, Ljubinko: „Tragovima sazvučja“, *Ovde Radio-Beograd*, Radio-Beograd, Beograd, 1979.
- Kodály, Zoltan: *New Music for Old*, Composers on Music, An Anthology of Composers Writting from Palestrina to Copland, edited by Sam Morgenstern, New York, 1956.
- Koković, Dragan: *Pukotine kulture*, Pometej, Novi Sad, 2005.
- Koković, Dragan: „Društvene promene i obrazovne inovacije“, u: *Godišnjak za 2012. godinu*, Srpska akademija obrazovanja, Novi Sad, 2012.
- Konjović, Petar: „Muzički folklor, njegova vrednost i čistota“, u: *Ogledi o muzici*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1965.
- Kopič, Mario: *Muzika i nacionalizam*, <http://pescanik.net/muzika-i-nacionalizam/>
- Kroeber, Alfred; Kluckhoh Clyde: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford, 1952.
- Lissa, Zofia: *Estetika glazbe (ogledi)*, Naprijed, Zagreb, 1977.
- Ljubojev, Petar: *Masovne komunikacije*, Pozornica dramskih umetnosti Novi Sad, Novi Sad, 1996.
- Mala enciklopedija Prosvete*, opšta enciklopedija, četvrto izdanje, Prosveta, Beograd, 1986.

- Malešević, Siniša: *Ideologija, legitimnost i nova država: Jugoslavija, Srbija i Hrvatska*, Beograd, Edicija Reč, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2004.
- Maričić, Nikola: *Profili radija*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 1994.
- Maričić, Nikola: *Menadžment radija*, RDU RTS – Radio Beograd, Beograd, 2007.
- Marinković, Sonja: *Muzički nacionalno u srpskoj muzici prve polovine 20. veka*, doktorska disertacija, rukopis, FMU, Beograd, 1992.
- Marko, Davor: „Medijska pomoć i izgradnja funkcionalnih medijskih institucija u Srbiji“, Centar za društvena istraživanja „Analitika“, Sarajevo, 2014.
- Marković, Predrag J: *Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda 1918-1941*, magistarski rad, rukopis, Filozofski fakultet, Beograd, 1990,
- Marković, Predrag: *Društveni život Beograda 1948-1965 – Uticaji sveta podeljenog na Istok i Zapad*, doktorska disertacija, rukopis, Filozofski fakultet, Beograd, 1995.
- Marković, Radivoje: „Prve godine“, *Ovde Radio-Beograd*, Radio-Beograd, Beograd, 1979.
- Marković, Vasilije: *Pozorišni život Beograda za vrijeme okupacije 1941-1944. godine*, doktorska disertacija, rukopis, FDU, Beograd, 1994.
- Marks, Karl: *Sabrana dela*, tom XXI, „Kapital“, Komunist, Beograd, 1970.
- Matović, Ana: „Odras etnopsihologije u delima Miloja Milojevića“, u: *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog*, Zbornik radova, FMU, Beograd, 1986.
- Mek Kvin, Dejvid: *Televizija*, Clio, Beograd, 2000.
- Merriam, Alan P: *The anthropology of music*. Northwestern University Press, London, 1964.
- Meyer, Leonard B: *Style and Music - Theory, History and Ideology*, The University Chicago Press, Chicago and London, 1996.
- Middleton, Richard: *Styding popular music*, Open University Press, Philadelphia, 1990.
- Milenković, Milutin: Četiri decenije uspešnog i priznatog delovanja, u: *40 godina Radio Beograda u socijalističkoj Jugoslaviji*, Štamparija RTV, Beograd, 1985.
- Milutin Milenković, *Verodostojni radio*, Radio-Beograd, Beograd, 1987.
- Miletić, Marko: „Medijski javni servisi u Srbiji – stranputice i putevi“, *Godišnjak Fakulteta za kulturu i medije*, br. 6, god. VI, 2014.
- Milosavljević, Olivera: „Jugoslavija kao zabluda“, *Srpska strana rata: trauma i katarza u istorijskom pamćenju*, I deo, Samizdat B92, Beograd, 2001.
- Moris, Čarls: *Osnovne teorije o znacima*, BIGZ, Beograd, 1975.

- Muzička enciklopedija*, I, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1971.
- Muzička enciklopedija*, III, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1971.
- Negus, Keith: *Popular Music in Theory*, Wesleyan University Press, Middletown, 1996.
- Neimarević, Ivana: *Muzički život tokom Drugog svetskog rata*, rukopis, 2015.
- Nikitović, Dragan: „Zaključci Programskih saveta Radio Beograda povodom javne diskusije o planu programa za 1985. godinu“, u: *40 godina Radio Beograda u socijalističkoj Jugoslaviji*, Štamparija RTV, Beograd, 1985.
- Nikolić, Goran: *Ostvareni rezultati na planu ekonomskih odnosa sa inostranstvom u postmiloševićevskom vremenu*, Centar za istraživački rad i ekonomske analize PKS), Beograd, 2005.
- Nikolić, Mirjana: „Rekonstrukcija srpskog radija - provera medijskih kapaciteta za „evropske integracije““, u: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 11-12/2007, FDU Beograd, 2007.
- Nikolić, Mirjana: *Sender Belgrad – okupacijski Radio Beograd Zender Belgrad /Radiofonija u Srbiji tokom Drugog svetskog rata*), RDU RTS, Beograd, 2010.
- Nikolić, Mirjana: „Transformacija medijskog sistema u Srbiji (2000–2011) – između dobrih zakonskih rešenja i njihove loše implementacije“, u: *Verodostojnost medija dometi medijske tranzicije*, Fakultet političkih nauka, Beograd, 2011.
- Obradović, Dimitrije Mikan: *Zapisi u vremenu, Narodni orkestar Vlastimira Pavlovića Carevca (1954-1964)*, set 3 CD-a, PGP RTS, 1997.
- Olsen, Dale. A; Brown, Robert E: *World Music and Ethnomusicology*, Florida State university, <http://www.ethnomusic.ucla.edu/world-music-and-ethnomusicology>
- Paladin, Aleksandra: *Kompozitor Milenko Živković – kompozitor, muzički pisac i kritičar – kristalizacija vremena*, magistarski rad, rukopis, FMU, Beograd, 2006.
- Paladin, Aleksandra: *Dečji hor Radio-televizije Srbije (1947-2012) – Izazov koji hrani nadahnuće*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 2012.
- Pavlović, Milivoje: „Zvučna slika stoleća koje dolazi“, *Dežurno uho epohe*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 2000.
- Pers, Čarls Sanders; *Iza brani spisi*, BIGZ, Beograd, 1993.
- Pejović, Roksanda: „Tradicije 19. veka u napisima Miloja Milojevića“, u: *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog*, zbornik radova, FMU, Beograd, 1986.
- Pejović, Roksanda: *Muzička kritika i esejistika u Beogradu (1914-1941)*, FMU, Beograd, 1999.

- Petrović, Branko: „Obrazovni koraci”, *Ovde Radio-Beograd*, Radio-Beograd, Beograd, 1979.
- Petrović, Jasmina; Petrović, Dragoslav; Đokica Jovanović: *VII sednica CK SK Srbije*, http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/knjige/index_html/knjiga08/18Petrovic_J_JovanovicDJ.pdf
- Petrović, Sreten: *Kulturologija*, Čigoja, Beograd, 2005.
- Pobulić, Simeon: „Peti oktobar i pravci socijalno-ekonomskog razvoja“, *Pet godina tranzicije u Srbiji*, II, Socijaldemokratski klub i Fondacija Friedrich Ebert, Beograd, 2006.
- Posavec, Zvonko: „Nacija i nacionalizam kao temeljni fenomen političkoga“, u: *Politička misao*, vol. XXXIII, br. 2-3, Zagreb, 1996.
- Poter, Džejms: *Medijska pismenost*, Clio, Beograd, 2012.
- Prajs, M; Reboj, M: *Radio-difuzija javnog servisa u tranziciji*, B92, Beograd, 2002.
- Putinja, Filip; Stref-Fenar, Žoslin: *Teorije o etnicitetu*, XX vek, Beograd, 1997.
- Radojković, Miroljub; Đorđević, Toma: *Osnove komunikologije*, FPN, Beograd, 2001.
- Radojković, Miroljub; Stojković, Branimir: *Informaciono komunikacioni sistemi*, Clio, Beograd, 2009.
- Rapport, Nigel; Overing, Joanna: „Culture“, u: *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*, Routledge, London, 2000.
- Ristić, Stefan: „Zašto je supstituciona teorija reprezentacije nespojiva sa tradicionalnim određenjem estetike?“, *Filozofija i društvo*, 1/2006, Beograd.
- Ristivojević, Marija: „Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta“, u: *Etnološko-antropološke sveske*, 13, 2009, 122. <http://www.anthroserbia.org/>
- Rosen, David: *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, Oxford University Press, Oxford, 1993.
- Rot, Peter: *Sponzorisanje kulture*, Clio, Beograd, 1996.
- Simić Mitrović, Darinka: *Da capo all infinito...*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 1988.
- Simović, Živomir: *Vreme radija*, Radio Beograd, Beograd, 1989.
- Smit, Antoni D: *Nacionalni identitet*, XX vek, Beograd, 1998.
- Socijalno-ekonomska osnova nove države*, 10-11. http://www.znaci.net/00001/93_3.pdf.
- Sorokin, Pitirim: *Društvena u kulturna dinamika*, Cid, Podgorica, 2002.

- Stefanović, Predrag Grof: *Džez orkestar Radio-televizije Beograd - Prvih četrdeset godina*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 1998.
- Stoilović, Ranko: *Nevidljivi ljudi*, Radio Beograd 2, emisija emitovana 5.12.2015.
- Stojković, Branimir: „Mreže identiteta“, *Godišnjak FPN*, II deo: Novinarstvo, komunikologija, kulturologija, 2009.
- Storey, John: *Cultural Theory and Popular Culture*, Peking University Press, Peking, 2004.
- Statut Radio-televizije Beograd, 15.11.1968.
- Šuvaković, Miško: „Estetika muzike 20. veka u Srbiji“, *Zvuk*, br. 14, SOKOJ MIC, Beograd, 1999.
- Tarner, Džonatan: *Sociologija*, Mediteran Pablišing-Centar za demokratiju, Novi Sad-Beograd 2009.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 17, ed. by Stanly Sadie, Macmillan Publisher, London, New York 2001.
- Todorović, Marija: „Podrška dugoročnoj koncepciji razvoja“, u: *40 godina Radio Beograda u socijalističkoj Jugoslaviji*, Štamparija RTV, Beograd, 1985.
- Tomić, Zorica: *Komunikologija*, drugo izdanje, Čigoja štampa, Beograd, 2003.
- Tomka, Goran: *Obrazovanje za kreativnom indrustrijom: dugoročni pristup*, www.academia.edu/6386546/Obrazovanje_za_kreativne_industrije_-_dugoro%C4%8Dni_pristup
- Unković, Milorad; Kordić, Ninela: „Održivi razvoj i ekologija“, *Zbornik*, 10. međunarodni naučni skup „Sinergija” 2012.
- Veler, Hans Ulrich: *Nacionalizam, Istorija-forme-posledice*, Svetovi, Novi Sad, 2002.
- Veljanovski, Rade: „Zaokret elektronskih medija”, u: *Srpska strana rata: trauma i katarza u istorijskom pamćenju*, II deo, Samizdat B92, Beograd, 2001.
- Veljanovski, Rade: *Javni RTV servis u službi građana*, Clio, Beograd, 2005.
- Velmar-Janković, Vladimir: Pogled sa Kalemegdana, *Srpski narod*, god.2, br. 5, 3. jul 1942.
- Wade, Peter: „Racial identity and nationalism: a theoretical view from Latin America”, *Ethnic and Racial Studies* Vol. 24 No. 5, September, 2001.
- Weil, Simone: *The Need for Roots*, Routledge & Kegan Paul, London, 1952.
- Williams, Patrick J: Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet. In: *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 35, N° 2, Sage Publications, 2006.

Vujaklija, Milan: *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta, Beograd, 1986.

Zgrabljčić Rotar, Nada: „MEDIJI - Medijska pismenost, medijski sadržaji i medijski utjecaji”, u: *Medijska pismenost i civilno društvo*, Media Centar, Sarajevo, 2005.

ČASOPISI I PERIODIKA

Atanacković, Slobodan: „Muzika na Radiju“, *RTV - Teorija i praksa*, br. 14, proleće, RTB, Beograd, 1979.

Bakić, Jovo: „Teorijsko-istraživački pristupi etničkoj vezanosti (*ethnicity*), nacionalizmu i naciji“, *Sociologija*, vol. XLVIII, br. 3, Sociološko udruženje Srbije i Crne Gore i Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, Beograd, (2006).

Bojadžijev, Dragan: „Radio i jugoslovensko muzičko stvaralaštvo”, *RTV – teorija i praksa*, br. 14, proleće, RTB, 1979.

Božilović, Nikola: „Tradicija i modernizacija (evropske perspektive kulture na Balkanu)”, *Sociologija*, Vol. LII, N° 2, Sociološko udruženje Srbije i Crne Gore i Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, Beograd, 2010.

Dolenc, Sergej: „Odnosi između muzičkih uredništava i muzičkih produkcija“, *RTV Teorija i praksa*, br. 14, proleće, RTB, 1979.

Đukić, Vesna: „Uvodne napomene priređivača: razvoj kulturne politike“, *Kultura*, 15, http://zaprokul.org.rs/pretraga/130_1.pdf.

Gredelj, Stjepan: „Modernizacija i modernost“, *Filozofija i društvo*, časopis Instituta za filozofiju i društvenu teoriju, br. 9/10, 1996. <http://istfdt.bg.ac.yu>.

Gredelj, Stjepan: „Izazovi i zamke tranzicijske paradigme, konceptualno-teorijsko samopropitivanje sociologije društvenog razvoja“, *Filozofija i društvo*, časopis Instituta za filozofiju i društvenu teoriju, br. 12, <http://istfdt.bg.ac.yu>.

Informator RTB: „Poboljšanje programa“, 1973, br. 192-193.

Informator RTB, „Novo u programima Radio-Beograda“, 1980, br. 279.

Informator RTB, „Zaključci sastanka Komisije za informisanje CK SKS“, 1984, br 317.

Kocić, Ljubomir „Masovni ukus kao činilac programske orijentacije”, *RTV – teorija i praksa*, br. 14, Proleće, RTB, 1979.

Koković, Dragan: „Kultura u krizi i kriza kulture: slučaj Srbije“, *Kultura*, br. 140, 2013.

Kristl, Ljiljana: „Kulturna uloga muzike na Radiju”, *RTV – teorija i praksa*, br. 14, proleće, RTB, 1979.

- Kun, Mira: „Sredstva masovnih komunikacija i njihova uloga u kulturi“, *RTV - Teorija i praksa*, 14, proleće, RTB, 1979.
- Kusovac, Nataša; „Orfov muzički instrumentarij“, *Svarog*, 1/2010, Nezavisni univerzitet Banjaluka, 2010.
- Maširević, Ljubomir: „Mediji i i postmoderna stvarnost“, *Sociologija*, Vol. III, br. 2, 2010.
- Milanović, Biljana: „Proučavanje srpske muzike između dva svetska rata; od teorijsko-metodološkog pluralizma do integralne muzičke istorije“, *Muzikologija*, br. 1, Muzikološki institut SANU, Beograd, 2001.
- Milutinović, Irina: „Uloga radiodifuzne regulative u oblikovanju novije istorije srpske kulture (1944–1990)“, *Megatrend revija*, Vol. 11, No 1, Beograd, 2014.
- Milošević Đorđević, Jasna: „Jedan pokušaj klasifikacije teorijskih razmatranja nacionalnog identiteta“, *Psihologija*, Vol. 36 (2), 2003.
- Nepoznati autor, „Matematički pregled jednog nedeljnog programa“, *Novo vreme*, avgust 1941.
- Novo vreme*, rod. 2, br. 450, 22. oktobar ,1942.
- Novo vreme*, rod. 3, br. 752, 10. oktobar 1943.
- Novo vreme*, god. 4, br. 842, 26. januar 1944.
- Paladin, Aleksandra „Džez je ozbiljan muzički žanr“, *Muzika Klasika*, jul-septembar, br. 16, Agencija „Muzika Klasika“, Beograd, 2014.
- Popović, Đorđije: „Uloga radija u razvoju kulture i stvaralaštva naroda i narodnosti Jugoslavije“, *RTV – teorija i praksa*, br. 14, proleće, RTB, 1979.
- Rašević, Dragana: „Uticaj nekih socijalnih subjekata na medijsku kulturu“, *Socijalni diskurs*, godina 2, broj 4, decembar 2012.
- Radio Beograd*, br. 1, 1929.
- Radio Beograd*, br. 6, 1929.
- Radio Beograd*, br. 12, 1929.
- Radio Beograd*, br. 12, 1930.
- Radio Beograd*, br. 1, 1930.
- Radio Beograd*, br. 2, 1930.
- Radio Beograd*, br. 3, 1930.

Radio Beograd, br. 26, 1930.

Radio Beograd, br. 1, 1931.

Radio Beograd, br. 3, 1931.

Radio Beograd, br. 5, 1931.

Radio Beograd, br. 7, 1931.

Radio Beograd, br. 10, 1931.

Radio Beograd, br. 11, 1931.

Radio Beograd, br. 12, 1931.

Radio Beograd, br. 4, 1932.

Radio Beograd, br. 8, 1932.

Radio Beograd, br. 3, 1933.

Radio Beograd, br. 6, 1933.

Radio Beograd, br. 8, 1933.

Radio Beograd , br. 14, 1933.

Radio Beograd, br. 17, 1933.

Radio-Beograd, br. 17, 1937.

Radio Beograd, br. 23, 1937.

Radio Beograd, br. 11, 1938.

Radio Beograd, br. 2, 1938.

Radio Beograd, br. 15, 1938.

Radio-Beograd, br. 17, 1938.

Radio-Beograd, br. 7, 1939.

Radio Beograd, br. 21, 1939.

Radio Beograd, br. 1, 1940.

Radio Beograd, br. 4, 1940.

Simić, Vojislav „Razvoj džez i zabavne muzike kod nas“, *Novi zvuk*, Internacionalni časopis za muziku, br. 13, SOKOJ MIC. Beograd, 1999

Srećković, Biljana: „Radio Beograd u kontekstu modernizacije srpskog društva između dva rata“, *Novi zvuk*, br. 29, I. SOKOJ MIC, Beograd, 2007.

Stojković, Milica: „Ovacije i aplauzi“, *Informator RTB*, br. 330-331, 1985.

Stojković, Milica: „Sa putujućim muzičarima“, *Informator RTB*, br. 338, 1986.

Subotić, Milan: „Imaju li nacije pupak? Gelner i Smit o nastanku nacija“, *Filozofija i društvo XXV*, 2014, Beograd.

„Ukaz o proglašenju Zakona o udruženom radu“, *Službeni glasnik*, 3. decembar 1976.

Vučković, Vojislav: „Muzički fašizam i njegovi eksponenti kod nas“, *Zvuk*, br. 4, 1934.

Živković, Milenko „Vraćanje osnovama“, *Zvuk*, br. 3, 1934.

DOKUMENTACIJA

Dokumentacija Muzičke produkcije RTS.

Dokumentacija redakcije Džez muzike Muzičke produkcije RTS.

Dokumentacija redakcije Horskog muzike Muzičke produkcije RTS.

Dokumentacija redakcije Narodne muzike Muzičke produkcije RTS.

Dokumentacija redakcije Simfonijske muzike Muzičke produkcije RTS.

Dokumentacija Statistike Radio Beograda.

Dokumentacija Zvučnog arhiva Radio Beograda.

INTERNET

Beogradska tvrđava, pristupljeno 17. juna 2013. godine
<http://www.beogradskatvrđjava.co.rs/?p=890&lang=la>

Doba Kraljevine Jugoslavije, pristupljeno 12. februara 2012. godine
http://adattar.vmmi.org/fejzetek/1421/03_doba_kraljevine_jugoslavije_1918-1941.pdf.

Croatia Records, pristupljeno 12. juna 2014. godine

http://www.crorec.hr/crorec.hr/o_nama.php

Festival „Muzički biennale”, Zagreb, pristupljeno 26. januara 2015. godine

<http://www.mbz.hr/index.php?opt=news&act=mlist&id=2372&lang=hr>

Nacional, Zagreb, pristupljeno 03. aprila 2014. godine

<https://www.google.rs/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=ekonomske+sankcije+1992&start=10>

Zlatni Beočug

<http://www.bbs.edu.rs/Media/Dokumenta/5101.pdf>

Radio Beograd, pristupljeno 19. oktobra 2102. godine

<http://www.audiofotoarhiv.com/Promocije/Istorijat-Radio-Beograda.html>.

Radio-televizija Srbije, pristupljeno 07. juna 2011. godine

<http://www.rts.rs>

Radio-televizija Srbije, pristupljeno 23. maja 2013. godine

<http://www.rts.rs/page/rts/sr/pgp/story/1271/O+nama/538691/Istorijat++PGP+RTS.html>

Radio-televizija Srbije, pristupljeno 12. juna 2013. godine

<http://www.rts.rs/upload/storyBoxFileData/2014/12/03/6264133/statut.pdf>

Radio-televizija Srbije, pristupljeno 11. oktobra 2014. godine

<http://www.rts.rs/page/rts/sr/rtspredstavlja/story/267/Najnovije/2012876/57+godina+Televizije+Beograd.html>

Statut Javne medijske ustanove Radio Televizije Srbije, 2015, pristupljeno 15. oktobra 2014. godine

<http://www.rts.rs/upload/storyBoxFileData/2014/12/03/6264133/statut.pdf>

Statut RDU RTS, 2006, pristupljeno 15. oktobra 2014.

<http://www.rts.rs/upload/storyBoxFileData/2014/12/03/5652727/Statut%20RDU%20RTS.pdf>

Ustav Republike Srbije, pristupljeno 4. marta 2013. godine

<http://www.ustavni.sud.rs/page/view/sr-Latn-CS/70-100028/ustav-republike-srbije>

Ustavni sud Srbije, pristupljeno 4. marta 2013. godine

<http://www.ustavni.sud.rs/page/view/sr-Latn-CS/70-100028/ustav-republike-srbije>

Zakon o elektronskim medijima, 2014, član 70.

<http://www.parlament.gov.rs/upload/archive/files/cir/pdf/zakoni/2014/2512-14.pdf>

Zakon o javnim medijskim servivima, *Službeni glasnik RS*, br. 83/2014,

http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_javnim_medijskim_servisima.html

Zakon o radio-difuziji, član 78, 2002.

<http://www.kultura.gov.rs/docs/dokumenti/propisi-iz-oblasti-medija/zakon-o-radiodifuziji.pdf>

INTERVJUI

Intervju sa Dimitrijem Mikanom Obradovićem, etnomuzikologom, dugogodišnjim muzičkim urednikom Prvog programa Radio Beograda, rađen maja 2012.

Intervju sa Draganom Markovićem, direktorom Marketinga Radio Beograda, rađen februara 2013. godine.

Intervju sa Ivanom Ilićem, šefom dirigentom Big Band orkestra RTS, rađen aprila 2012. godine.

Intervju sa Slobodan Atanackovićem, direktorom Muzičke produkcije u periodu od 1982-1991. godine, rađen aprila 2010. godine.

Intervjua sa Snežanom Despotović, dirigentkinjom Dečjeg hora RTS, rađen maja 2010. godine.

Intervju sa Stankom Jovanovićem, dirigentom Muzičke produkcije RTS, rađen, 2011. godine.

PRILOZI

TABELE 1 - 1965-1968. GODINA

PREGLED EMITOVANE MUZIKE PO PROGRAMIMA

1965. GODINA

NAZIV PROGRAMA	Minuta	Emitovana muzika (min)	%
Prvi program	382829	196774	51.4
Drugi program	316824	174904	55.2
UKUPNO Radio Beograd	699653	371678	53.1

1966. GODINA

NAZIV PROGRAMA	Minuta	Emitovana muzika (min)	%
Prvi program	394360	225574	57.2
Drugi program	328214	204149	62.2
Treći program	87624	47755	64.5
UKUPNO Radio Beograd	810198	477478	55.2

1967. GODINA

NAZIV PROGRAMA	Minuta	Emitovana muzika (min)	%
Prvi program	394360	188898	47.9
Drugi program	368284	177512	48.2
Treći program	87442	58061	66.4
UKUPNO Radio Beograd	850086	424471	49.9

1968. GODINA

NAZIV PROGRAMA	Minuta	Emitovana muzika (min)	%
Prvi program	393894	189069	48.0
Drugi program	322864	153360	47.5
Treći program	158420	89666	56.6
UKUPNO Radio Beograd	875178	432095	49.4

TABELE 1 - 1985-1988. GODINA**PREGLED EMITOVANE MUZIKE PO PROGRAMIMA****1985. GODINA**

NAZIV PROGRAMA	Minuta	Emitovana muzika (min)	%
Prvi program	525600	308345	58.7
Drugi program	328131	207213	63.1
Treći program	87064	54558	62.7
Beograd 202	438300	284085	64.8
Stereorama	74151	68451	92.3
UKUPNO Radio Beograd	1453246	922652	63.5

1986. GODINA

NAZIV PROGRAMA	Minuta	Emitovana muzika (min)	%
Prvi program	525600	299897	57.0
Drugi program	327890	199331	61.0
Treći program	87079	54924	63.0
Beograd 202	438240	276552	63.0
Stereorama	74517	68114	91.0
UKUPNO Radio Beograd	1453326	898818	62.0

1987. GODINA

NAZIV PROGRAMA	Minuta	Emitovana muzika (min)	%
Prvi program	525600	274539	52.2
Drugi program	328068	186493	56.8
Treći program	87195	54487	62.4
Beograd 202	525600	327436	62.2
Stereorama	74595	69113	92.7
UKUPNO Radio Beograd	1541058	912068	59.2

1988. GODINA

NAZIV PROGRAMA	Minuta	Emitovana muzika (min)	%
Prvi program	524368	250647	47.8
Drugi program	320854	169410	52.8
Treći program	89865	34437	48.7
Beograd 202	436258	164469	37.7
Stereorama	76574	5589	7.3
UKUPNO Radio Beograd	1447919	624552	43.1

TABELE 1 - 2005-2008. GODINA**PREGLED EMITOVANE MUZIKE PO PROGRAMIMA****2005. GODINA**

NAZIV PROGRAMA	Minuta	Emitovana muzika (min)	%
Prvi program	525597	249492	47.5
Drugi program	327451	151800	46.4
Treći program	197290	156001	79.1
Beograd 202	525597	304995	58.0
Stereorama	74919	66163	88.3
Radio 101	525597	375009	71.3
UKUPNO Radio Beograd	2176451	1303460	59.9

2006. GODINA

NAZIV PROGRAMA	Minuta	Emitovana muzika (min)	%
Prvi program	525600	249556	47.5
Drugi program	327644	147402	45.0
Treći program	197233	157837	80.0
Beograd 202	525600	349731	66.5
Stereorama	74802	64431	86.1
Radio 101	178560	126434	70.8
UKUPNO Radio Beograd	1829439	1095391	59.9

2007. GODINA

NAZIV PROGRAMA	Minuta	Emitovana muzika (min)	%
Prvi program	525600	253257	48.2
Drugi program	327254	143277	43.8
Treći program	197733	157600	79.7
Beograd 202	525600	343259	65.3
Stereorama	74149	64805	87.4
UKUPNO Radio Beograd	1650336	962198	58.3

2008. GODINA

NAZIV PROGRAMA	Minuta	Emitovana muzika (min)	%
Prvi program	527040	254813	48.3
Drugi program	328616	143743	43.7
Treći program	197908	157329	79.5
Beograd 202	527040	342400	65.0
Stereorama	74110	65076	87.8
UKUPNO Radio Beograd	1654714	963361	58.2

TABELE 2 - 1965-1968. GODINA

OSNOVNE VRSTE EMISIJA

1965. GODINA

OSNOVNE VRSTE EMISIJA	Muzičke emisije minuta (%)	Druge emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	64649 (16.4)	329551 (83.6)	394200 (100)
Drugi program	192751 (60.4)	126373 (39.6)	319124 (100)
UKUPNO Radio Beograd	257400 (36.1)	455924 (63.9)	713324 (100)

1966. GODINA

OSNOVNE VRSTE EMISIJA	Muzičke emisije minuta (%)	Druge emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	143024 (37.4)	239394 (62.6)	382418 (100)
Drugi program	151380 (47.0)	170706 (53.0)	322086 (100)
Treći program	67897 (61.8)	41968 (38.2)	109865 (100)
UKUPNO Radio Beograd	362301 (44.5)	452068 (55.5)	814369 (100)

1967. GODINA

OSNOVNE VRSTE EMISIJA	Muzičke emisije minuta (%)	Druge emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	62309 (15.8)	332051 (84.2)	394360 (100)
Drugi program	104593 (28.4)	263691 (71.6)	368284 (100)
Treći program	68555 (78.4)	18887 (21.6)	87442 (100)
UKUPNO Radio Beograd	235457 (27.7)	614629 (72.3)	850086 (100)

1968. GODINA

OSNOVNE VRSTE EMISIJA	Muzičke emisije minuta (%)	Druge emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	75628 (19.2)	318266 (80.8)	393894 (100)
Drugi program	111711 (34.6)	211153 (65.4)	322864 (100)
Treći program	131172 (82.8)	27248 (17.2)	158420 (100)
UKUPNO Radio Beograd	318511 (36.4)	556667 (63.6)	875178 (100)

TABELE 2 - 1985-1988. GODINA**OSNOVNE VRSTE EMISIJA****1985. GODINA**

OSNOVNE VRSTE EMISIJA	Muzičke emisije minuta (%)	Druge emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	91818 (17.5)	433782 (82.5)	525600 (100)
Drugi program	207213 (63.2)	120918 (36.8)	328131 (100)
Treći program	54558 (62.7)	32506 (37.3)	87064 (100)
Beograd 202	284085 (64.8)	154215 (35.2)	438300 (100)
Stereorama	72671 (98.0)	1480 (2.0)	74151 (100)
UKUPNO Radio Beograd	783016 (51.3)	742901 (48.7)	1525917 (100)

1986. GODINA

OSNOVNE VRSTE EMISIJA	Muzičke emisije minuta (%)	Druge emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	299897 (57.0)	225703 (43.0)	525600 (100)
Drugi program	199331 (61.0)	128559 (39.0)	327890 (100)
Treći program	54924(63.0)	32155 (37.0)	87079 (100)
Beograd 202	276552 (63.0)	161688 (37.0)	438240 (100)
Stereorama	67114 (91.0)	6403 (9.0)	74517 (100)
UKUPNO Radio Beograd	898818 (62.0)	554508 (38.0)	1453326 (100)

1987. GODINA

OSNOVNE VRSTE EMISIJA	Muzičke emisije Minuta (%)	Druge emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	89352 (17.0)	436248 (83.0)	525600 (100)
Drugi program	99733 (30.4)	228335 (69.6)	328068 (100)
Treći program	69930 (80.2)	17265 (19.8)	87195 (100)
Beograd 202	341640 (65.0)	183960 (35.0)	525600 (100)
Stereorama	68627 (92.0)	5968 (8.0)	74595 (100)
UKUPNO Radio Beograd	669282 (43.4)	871776 (56.6)	1541058 (100)

1988. GODINA

OSNOVNE VRSTE EMISIJA	Muzičke emisije minuta (%)	Druge emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	113129 (21.4)	415511 (78.6)	528640 (100)
Drugi program	119907 (36.4)	209509 (63.6)	329416 (100)
Treći program	164971 (82.8)	34269 (17.2)	199240 (100)
Beograd 202	194372 (36.8)	333814 (63.2)	528186 (100)
Stereorama	74144 (97.2)	2136 (2.8)	76280 (100)
UKUPNO Radio Beograd	666523 (40.1)	995239 (59.9)	1661762 (100)

TABELE 2 - 2005-2008. GODINA**OSNOVNE VRSTE EMISIJA****2005. GODINA**

OSNOVNE VRSTE EMISIJA	Muzičke emisije minuta (%)	Druge emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	114983 (21.9)	410614 (78.1)	525597 (100)
Drugi program	104800 (32.0)	222651 (68.0)	327451 (100)
Treći program	161802 (82.0)	35488 (18.0)	197290 (100)
Beograd 202	169211 (32.2)	356386 (67.8)	525597 (100)
Stereorama	73513 (98.1)	1406 (1.9)	74919 (100)
Radio 101	524817 (99.9)	780 (0.1)	525597 (100)
UKUPNO Radio Beograd	1149126 (52.8)	1027325 (47.2)	2176451 (100)

2006. GODINA

OSNOVNE VRSTE EMISIJA	Muzičke emisije minuta (%)	Druge emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	110248 (21.0)	415352 (79.0)	525600 (100)
Drugi program	103720 (31.7)	223924 (68.3)	327644 (100)
Treći program	163183 (82.8)	34050 (17.2)	197233 (100)
Beograd 202	193629 (36.8)	331971 (63.2)	525600 (100)
Stereorama	73465 (98.2)	1337 (1.8)	74802 (100)
Radio 101	178335 (99.9)	225 (0.1)	178560 (100)
UKUPNO Radio Beograd	822580 (44.8)	1006859 (55.2)	1829439 (100)

2007. GODINA

OSNOVNE VRSTE EMISIJA	Muzičke emisije minuta (%)	Druge emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	100068 (19.0)	425532 (81.0)	525600 (100)
Drugi program	103296 (31.6)	223958 (68.4)	327254 (100)
Treći program	163515 (82.7)	34218 (17.3)	197733 (100)
Beograd 202	185883 (35.4)	339717 (64.6)	525600 (100)
Stereorama	72774 (98.1)	1375 (1.9)	74149 (100)
UKUPNO Radio Beograd	625536 (38.0)	1024800 (62.0)	1650336 (100)

2008. GODINA

OSNOVNE VRSTE EMISIJA	Muzičke emisije minuta (%)	Druge emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	93340 (17.7)	433700 (82.3)	527040 (100)
Drugi program	104467 (31.8)	224149 (68.2)	328616 (100)
Treći program	162650 (82.2)	35258 (17.8)	197908 (100)
Beograd 202	183990 (34.9)	343050 (65.1)	527040 (100)
Stereorama	72605 (98.0)	1505 (2.0)	74110 (100)
UKUPNO Radio Beograd	617060 (37.2)	1037654 (62.8)	1654714 (100)

TABELE 3 - 1965-1968. GODINA**ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE****1965. GODINA**

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program				
domaća muzika	27669 (29.4)	64749 (68.8)	1694 (1.8)	94112 (56.4)
inostrana muzika	49853 (68.4)	2259 (3.1)	20772 (28.5)	72884 (43.6)
Drugi program				
domaća muzika	18185 (25.2)	38680 (53.6)	15299 (21.2)	72164 (29.7)
inostrana muzika	74662 (43.8)	34433 (20.2)	61367 (36.0)	170462 (70.3)
UKUPNO				
domaća muzika	45854 (27.6)	103429 (62.2)	16993 (10.2)	166276 (40.6)
inostrana muzika	124515 (51.2)	36692 (15.1)	82139 (33.7)	243346 (59.4)

1966. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program					
domaća muzika	57402 (54.1)	64614 (97.6)	7012 (35.6)	3686 (95.2)	132714 (67.8)
inostrana muzika	48702 (45.9)	1589 (2.4)	12685 (64.4)	186 (4.8)	63162 (32.2)
Drugi program					
domaća muzika	20618 (33.1)	24214 (98.0)	21608 (37.2)	/	66440 (45.8)
inostrana muzika	41672 (66.9)	494 (2.0)	36478 (62.8)		78644 (54.2)
Treći program					
domaća muzika	/	100 (17.4)	18915 (36.2)	/	19015 (34.1)
inostrana muzika	2980 (100)	475 (82.6)	33336 (63.8)		36791 (65.9)
UKUPNO					
domaća muzika	78020 (45.5)	88928 (97.2)	47535 (36.6)	3686 (95.2)	218169 (55.0)
inostrana muzika	93354 (54.5)	2558 (2.8)	82499 (63.4)	186 (4.8)	178597 (45.0)

1967. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program					
domaća muzika	57128 (54.0)	64723 (97.6)	7064 (35.9)	3600 (96.7)	132515 (67.8)
inostrana muzika	48646 (46.0)	1612 (2.4)	12612 (64.1)	124 (3.3)	62994 (32.2)
Drugi program					
domaća muzika	20604 (33.1)	24196 (98.0)	21712 (37.4)	/	66512 (45.8)
inostrana muzika	41717 (66.9)	496 (2.0)	36392 (62.6)		78605 (54.2)
Treći program					
domaća muzika	/	102 (17.1)	19002 (36.3)	/	19104 (34.2)
inostrana muzika	2978 (100)	496 (82.9)	33289 (63.7)		36763 (65.8)
UKUPNO					
domaća muzika	77732 (45.4)	89021 (97.2)	47778 (36.7)	3600 (96.7)	218131 (55.0)
inostrana muzika	93341 (54.6)	2604 (2.8)	82293 (63.3)	124 (3.3)	178362 (45.0)

1968. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program					
domaća muzika	57214 (54.1)	64812 (97.6)	7214 (36.7)	3574 (96.3)	132814 (67.9)
inostrana muzika	48584 (45.9)	1600 (2.4)	12418 (63.3)	136 (3.7)	62738 (32.1)
Drugi program					
domaća muzika	20688 (33.2)	24204 (98.0)	21798 (37.5)	/	66690 (45.9)
inostrana muzika	41682 (66.8)	482 (2.0)	36298 (62.5)		78462 (54.1)
Treći program					
domaća muzika	/	104 (17.3)	19112 (36.5)	/	19216 (34.4)
inostrana muzika	2982 (100)	498 (82.7)	33214 (63.5)		36694 (65.6)
UKUPNO					
domaća muzika	77902 (45.5)	89120 (97.2)	48124 (37.0)	3574 (96.3)	218720 (55.2)
inostrana muzika	93248 (54.5)	2580 (2.8)	81930 (63.0)	136 (3.7)	177894 (44.8)

TABELE 3 - 1985-1988. GODINA

ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE

1985. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program					
domaća muzika	35806 (34.6)	86021 (96.3)	2371 (8.2)	/	124198 (56.0)
inostrana muzika	67540 (65.4)	3283 (3.7)	26614 (91.8)	/	97437 (44.0)
Drugi program					
domaća muzika	17289 (18.2)	37619 (49.7)	16473 (22.1)	/	71381 (29.1)
inostrana muzika	77486 (81.8)	38021 (50.3)	58175 (77.9)	/	173682 (70.9)
Treći program					
domaća muzika	58 (6.3)	146 (21.5)	10383 (22.0)	/	10587 (21.7)
inostrana muzika	869 (93.7)	534 (78.5)	36724 (78.0)	/	38127 (78.3)
Beograd 202					
domaća muzika	20213 (12.4)	/	/	/	20213 (12.4)
inostrana muzika	142854 (87.6)	/	/	/	142854 (87.6)
Stereorama					
domaća muzika	896 (14.2)	1 (0.6)	5645 (9.0)	/	6542 (9.4)
inostrana muzika	5413 (85.8)	156 (99.4)	57314 (91.0)	/	62883 (90.6)
UKUPNO					
domaća muzika	74262 (20.2)	123787 (74.7)	34872 (16.3)	/	232921 (31.1)
inostrana muzika	294162 (79.8)	41994 (25.3)	178827 (83.7)	/	514983 (68.9)

1986. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program					
domaća muzika	76475 (53.0)	86411 (98.0)	9243 (35.0)	4273 (95.6)	176402 (66.6)
inostrana muzika	69072 (47.0)	1784 (2.0)	17557 (65.0)	195 (4.4)	88608 (33.4)
Drugi program					
domaća muzika	20567 (32.0)	24878 (99.9)	21557 (38.0)	/	67002 (46.0)
inostrana muzika	43730 (68.0)	113 (0.1)	34961 (62.0)	/	78804 (54.0)
Treći program					
domaća muzika	/	110 (18.0)	18084 (35.0)	/	18194 (33.0)
inostrana muzika	2939 (100)	543 (82.0)	33483 (65.0)	/	36965 (67.0)
Beograd 202					
domaća muzika	84685 (38.0)	36613 (99.9)	3369 (31.0)	/	124667 (46.6)
inostrana muzika	135262 (62.0)	144 (0.1)	7591 (69.0)	/	142997 (53.4)
Stereorama					
domaća muzika	323 (4.0)	5 (100)	16021 (26.0)	/	16349 (24.1)
inostrana muzika	6471 (96.0)	/	45158 (74.0)	/	51629 (75.9)
UKUPNO					
domaća muzika	182050 (41.0)	148017 (98.0)	68274 (33.0)	4273 (95.6)	402614 (50.2)
inostrana muzika	257474 (59.0)	2584 (2.0)	138750 (67.0)	195 (4.4)	399003 (49.8)

1987. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program					
domaća muzika	142458 (37.6)	116362 (98.9)	46468 (24.0)	4263 (95.4)	309551 (13.3)
inostrana muzika	236913 (62.4)	1274 (1.1)	146985 (76.0)	205 (4.6)	385377 (86.7)
Drugi program					
domaća muzika	21089 (32.8)	24941 (99.8)	21703 (38.4)	/	67733 (46.5)
inostrana muzika	43208 (67.2)	45 (0.2)	34815 (61.6)		78068 (53.5)
Treći program					
domaća muzika	/	122 (18.6)	18255 (35.4)	/	18377 (33.3)
inostrana muzika	2987 (100)	532 (81.4)	33312 (64.6)		36831 (66.7)
Beograd 202					
domaća muzika	84890 (38.6)	36463 (99.2)	3441 (31.4)	/	124794 (47.0)
inostrana muzika	135048 (61.4)	294 (0.8)	7519 (68.6)		142861 (53.0)
Stereorama					
domaća muzika	313 (4.6)	6 (100)	16396 (26.8)	/	16715 (24.6)
inostrana muzika	6488 (95.4)	/	44783 (73.2)		51271 (75.4)
UKUPNO					
domaća muzika	248750 (41.0)	177894 (98.0)	106263 (33.0)	4263 (95.6)	537170 (43.8)
inostrana muzika	424644 (59.0)	2145 (2.0)	267414 (67.0)	205 (4.4)	694408 (56.2)

1988. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program					
domaća muzika	126934 (44.0)	110074 (38.2)	47580 (16.5)	3578 (1.2)	288166 (43.8)
inostrana muzika	224976 (56.0)	1452 (61.8)	142834 (83.5)	164 (98.8)	369426(56.2)
Drugi program					
domaća muzika	21218 (33.0)	24886 (99.6)	21816 (38.6)	/	67920 (46.5)
inostrana muzika	43079 (67.0)	100 (0.4)	34702 (61.4)	/	77881 (53.5)
Treći program					
domaća muzika	/	126 (19.2)	18461 (35.8)	/	18587 (33.7)
inostrana muzika	2992 (100)	528 (80.8)	33106 (64.2)	/	36626 (66.3)
Beograd 202					
domaća muzika	86216 (39.2)	36389 (99.0)	3485 (31.8)	/	126090 (47.1)
inostrana muzika	133722 (60.8)	368 (1.0)	7475 (68.2)	/	141565 (52.9)
Stereorama					
domaća muzika	320 (4.7)	8 (100)	16151 (26.4)	/	16479 (24.2)
inostrana muzika	6481 (95.3)	/	45028 (73.6)	/	51509 (75.8)
UKUPNO					
domaća muzika	234688 (36.3)	171483 (98.6)	107493 (29.0)	3578 (1.2)	517242 (43.3)
inostrana muzika	411250 (63.7)	2448 (1.4)	263145 (71.0)	164 (98.8)	677007 (56.7)

TABELE 3 - 2005-2008. GODINA

ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE

2005. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program					
domaća muzika	1564 (11.5)	5583 (96.6)	249 (2.1)	651 (98.5)	8047 (25.2)
inostrana muzika	12002 (88.5)	197 (3.4)	11740 (97.9)	10 (1.5)	23949 (74.8)
Drugi program					
domaća muzika	20089 (29.9)	7640 (66.5)	6706 (10.1)	/	34435 (23.7)
inostrana muzika	47057 (70.1)	3852 (33.5)	59933 (89.9)	3 (100)	110845 (76.3)
Treći program					
domaća muzika	10 (0.2)	779 (26.5)	18103 (12.6)	/	18892 (12.3)
inostrana muzika	5795 (99.8)	2159 (73.5)	126185 (87.4)		134139 (87.7)
Beograd 202					
domaća muzika	23082 (13.5)	/	/	/	23082 (13.5)
inostrana muzika	148294 (86.5)				148294 (86.5)
Stereorama					
domaća muzika	48 (2.3)	72 (45.3)	7767 (12.4)	2 (100)	7889 (12.2)
inostrana muzika	2056 (97.7)	87 (54.7)	54847 (87.6)	/	56990 (87.8)
Radio 101					
domaća muzika	9027 (8.9)	20293 (80.8)	/	/	29320 (23.2)
inostrana muzika	92350 (91.1)	4820 (19.2)			97170 (76.8)
UKUPNO					
domaća muzika	50951 (14.4)	34367 (75.6)	32825 (11.3)	653 (97.0)	118796 (17.4)
inostrana muzika	302114 (85.6)	11115 (24.4)	252705 (88.7)	13 (3.0)	565947 (82.6)

2006. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program					
domaća muzika	3832 (15.8)	5900 (99.2)	739 (4.6)	1170 (100)	11641 (24.6)
inostrana muzika	20368 (84.2)	50 (0.8)	15217 (95.4)	/	35635 (75.4)
Drugi program					
domaća muzika	15908 (28.3)	6244 (64.3)	5626 (10.7)	25 (45.5)	27803 (23.4)
inostrana muzika	40217 (71.7)	3471 (35.7)	47179 (89.3)	30 (54.5)	90897 (76.6)
Treći program					
domaća muzika	58 (0.9)	733 (15.4)	13902 (9.6)	14 (100)	14707 (9.5)
inostrana muzika	6400 (99.1)	4035 (84.6)	130345 (90.4)	/	140780 (90.5)
Beograd 202					
domaća muzika	24198 (11.5)	/	/	/	24198 (11.5)
inostrana muzika	186455 (88.5)				186455 (88.5)
Stereorama					
domaća muzika	/	87 (48.3)	8565 (14.0)	56 (100)	8708 (14.1)
inostrana muzika	128 (100)	93 (51.7)	52735 (86.0)	/	52956 (85.9)
Radio 101					
domaća muzika	9429 (9.3)	19943 (79.6)	/	/	29372 (23.2)
inostrana muzika	91950 (90.7)	5114 (20.4)			97064 (76.8)
UKUPNO					
domaća muzika	53425 (13.4)	32907 (72.1)	28832 (10.5)	1265 (97.2)	116429 (16.2)
inostrana muzika	345510 (86.6)	12763 (27.9)	245476 (89.5)	36 (2.8)	603785 (83.8)

2007. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program					
domaća muzika	1833 (9.0)	4498 (96.5)	377 (10.4)	589 (97.5)	7297 (25.0)
inostrana muzika	18481 (90.0)	162 (3.5)	3234 (89.6)	15 (2.5)	21892 (75.0)
Drugi program					
domaća muzika	9089 (24.4)	6133 (67.2)	5231 (10.0)	3 (0.1)	20456 (20.8)
inostrana muzika	2818 (75.6)	2992 (32.8)	46938 (90.0)	25289 (99.9)	78037 (79.2)
Treći program					
domaća muzika	67 (1.0)	230 (5.2)	12296 (8.5)	/	12593 (8.1)
inostrana muzika	6441 (99.0)	4237 (94.8)	132895 (91.5)	14 (100)	143587 (91.9)
Beograd 202					
domaća muzika	23489 (14.4)	72 (55.8)	50 (87.7)	/	23611 (14.4)
inostrana muzika	139574 (85.6)	57 (44.2)	7 (12.3)		139638 (85.6)
Stereorama					
domaća muzika	106 (17.0)	209 (37.2)	7336 (12.0)	27 (100)	7678 (12.3)
inostrana muzika	517 (83.0)	352 (62.8)	53937 (88.0)	/	54806 (87.7)
UKUPNO					
domaća muzika	34504 (15.2)	11142 (58.8)	25290 (9.6)	619 (95.5)	71555 (14.0)
inostrana muzika	193120 (84.8)	7800 (41.2)	237011 (90.4)	29 (4.5)	437960 (86.0)

2008. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program					
domaća muzika	1754 (8.6)	5280 (99.1)	406 (7.2)	536 (99.1)	7976 (25.0)
inostrana muzika	18677 (91.4)	48 (0.9)	5244 (92.8)	5 (0.9)	23974 (75.0)
Drugi program					
domaća muzika	10127 (26.4)	5731 (57.5)	5464 (10.5)	1 (100)	21323 (21.3)
inostrana muzika	28162 (73.6)	4231 (42.5)	46584 (89.5)	/	78977 (78.7)
Treći program					
domaća muzika	108 (0.8)	615 (9.4)	10122 (7.5)	/	10845 (6.9)
inostrana muzika	14191 (99.2)	5898 (90.6)	125747 (92.5)	/	145836 (93.1)
Beograd 202					
domaća muzika	47458 (22.2)	65 (94.2)	41 (41.0)	36 (100)	47600 (22.2)
inostrana muzika	166561 (77.8)	4 (5.8)	59 (59.0)	/	166624 (77.8)
Stereorama					
domaća muzika	337 (11.9)	67 (64.4)	7300 (11.8)	5 (100)	7709 (11.9)
inostrana muzika	2491 (88.1)	37 (35.6)	54559 (88.2)	/	57087 (88.1)
UKUPNO					
domaća muzika	39784 (20.6)	11758 (53.5)	23333 (9.1)	20578 (99.9)	95453 (16.8)
inostrana muzika	230082 (79.4)	10218 (46.5)	232193 (90.9)	5 (0.1)	472498 (83.2)

TABELE 4 - 1965-1968. GODINA**UKUPAN ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE****1965. GODINA**

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ukupno minuta (%)
domaća muzika	45854 (26.9)	103429 (73.8)	16993 (17.1)	166276 (40.6)
inostrana muzika	124515 (73.1)	36692 (26.2)	82139 (82.9)	243346 (59.4)
UKUPNO	170369 (41.6)	140121 (34.2)	99132 (24.2)	409622 (100)

1966. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije Minuta (%)	Ukupno minuta (%)
domaća muzika	78020 (45.5)	88928 (97.2)	47535 (36.6)	3686 (95.2)	218169 (55.0)
inostrana muzika	93354 (54.5)	2558 (2.8)	82499 (63.4)	186 (4.8)	178597 (45.0)
UKUPNO	171374 (43.2)	91486 (23.0)	130034 (32.8)	3872 (1.0)	396766 (100)

1967. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
domaća muzika	77732 (45.4)	89021 (97.2)	47778 (36.7)	3600 (96.7)	218131 (55.0)
inostrana muzika	93341 (54.6)	2604 (2.8)	82293 (63.3)	124 (3.3)	178362 (45.0)
UKUPNO	171073 (43.1)	91625 (23.1)	130071 (32.8)	3724 (1.0)	396493 (100)

1968. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
domaća muzika	77902 (45.5)	89120 (97.2)	48124 (37.0)	3574 (96.3)	218720 (55.2)
inostrana muzika	93248 (54.5)	2580 (2.8)	81930 (63.0)	136 (3.7)	177894 (44.8)
UKUPNO	171150 (43.2)	91700 (23.1)	130054 (32.8)	3710 (0.9)	396614 (100)

TABELE 4 - 1985-1988. GODINA**UKUPAN ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE****1985. GODINA**

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
domaća muzika	74262 (20.2)	123787 (74.7)	34872 (16.3)	/	232921 (31.1)
inostrana muzika	294162 (79.8)	41994 (25.3)	178827 (83.7)		514983 (68.9)
UKUPNO	368424 (49.2)	165781 (22.2)	213699 (28.6)	/	747904 (100)

1986. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
domaća muzika	182050 (41.4)	148017 (98.3)	68274 (33.0)	4273 (95.6)	402614 (50.2)
inostrana muzika	257474 (58.6)	2584 (1.7)	138750 (67.0)	195 (4.4)	399003 (49.8)
UKUPNO	439524 (54.8)	150601 (18.8)	207024 (25.8)	4468 (0.6)	801617 (100)

1987. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
domaća muzika	248750 (36.9)	177894 (98.8)	106263 (28.4)	4263 (95.4)	537170 (43.8)
inostrana muzika	424644 (63.1)	2145 (1.2)	267414 (71.6)	205 (4.6)	694408 (56.2)
UKUPNO	673394 (54.7)	180039 (14.6)	373677 (30.3)	4468 (0.4)	1231578 (100)

1988. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
domaća muzika	234688 (36.3)	171483 (98.6)	107493 (29.0)	3578 (1.2)	517242 (43.3)
inostrana muzika	411250 (63.7)	2448 (1.4)	263145 (71.0)	164 (98.8)	677007 (56.7)
UKUPNO	645938 (54.1)	173931 (14.6)	370638 (31.0)	3742 (0.3)	1194249 (100)

TABELE 4 - 2005-2008. GODINA**UKUPAN ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE****2005. GODINA**

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
domaća muzika	41924 (16.7)	14074 (69.1)	32825 (11.5)	653 (98.0)	89476 (16.0)
inostrana muzika	209764 (83.3)	6295 (30.9)	252705 (88.5)	13 (2.0)	468777 (84.0)
UKUPNO	251688 (45.1)	20369 (3.6)	285530 (51.1)	666 (0.1)	558253 (100)

2006. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
domaća muzika	53425 (13.4)	32907 (72.1)	28832 (10.5)	1265 (97.2)	116429 (16.2)
inostrana muzika	345510 (86.6)	12763 (27.9)	245476 (89.5)	36 (2.8)	603785 (83.8)
UKUPNO	398935 (55.4)	45670 (6.3)	274308 (38.1)	1301 (0.2)	720214 (100)

2007. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
domaća muzika	34504 (15.2)	11142 (58.8)	25290 (9.6)	619 (95.5)	71555 (14.0)
inostrana muzika	193120 (84.8)	7800 (41.2)	237011 (90.4)	29 (4.5)	437960 (86.0)
UKUPNO	227624 (44.7)	18942 (3.7)	262301 (51.5)	648 (0.1)	509515 (100)

2008. GODINA

MUZIČKI ŽANROVI	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ostale muzičke emisije minuta (%)	Ukupno minuta (%)
domaća muzika	39784 (14.7)	11758 (53.5)	23333 (9.1)	20578 (99.9)	95453 (16.8)
inostrana muzika	230082 (85.3)	10218 (46.5)	232193 (90.9)	5 (0.1)	472498 (83.2)
UKUPNO	269866 (47.5)	21976 (3.9)	255526 (45.0)	20583 (3.6)	567951 (100)

TABELE 5 - 1965-1968. GODINA

POREKLO PRODUKCIJE MUZIČKIH PRILOGA

1965. GODINA

POREKLO PRODUKCIJE	Vlastita produkcija minuta (%)	Ostala produkcija minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	10620 (16.8)	52594 (83.2)	63214 (100)
Drugi program	67218 (32.4)	140246 (67.6)	207464 (100)
UKUPNO Radio Beograd	77838 (28.8)	192840 (71.2)	270678 (100)

1966. GODINA

POREKLO PRODUKCIJE	Vlastita produkcija minuta (%)	Ostala produkcija minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	33101 (16.9)	162763 (83.1)	195864 (100)
Drugi program	23481 (23.2)	77731 (76.8)	101212 (100)
Treći program	11354 (34.8)	21271 (65.2)	32625 (100)
UKUPNO Radio Beograd	67936 (20.6)	261765 (79.4)	329701 (100)

1967. GODINA

POREKLO PRODUKCIJE	Vlastita produkcija minuta (%)	Ostala produkcija minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	33712 (17.2)	162288 (82.8)	196000 (100)
Drugi program	24065 (23.8)	77047 (76.2)	101112 (100)
Treći program	11727 (35.6)	21213 (64.4)	32940 (100)
UKUPNO Radio Beograd	69504 (21.1)	260548 (78.9)	330052 (100)

1968. GODINA

POREKLO PRODUKCIJE	Vlastita produkcija minuta (%)	Ostala produkcija minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	34857 (17.8)	160967 (82.2)	195824 (100)
Drugi program	24341 (24.1)	76659 (75.9)	101000 (100)
Treći program	11778 (35.8)	21122 (64.2)	32900 (100)
UKUPNO Radio Beograd	70976 (21.5)	258748 (78.5)	329724 (100)

TABELE 5 - 1985-1988. GODINA**POREKLO PRODUKCIJE MUZIČKIH PRILOGA****1985. GODINA**

POREKLO PRODUKCIJE	Vlastita produkcija minuta (%)	Ostala produkcija minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	87817 (16.3)	450937 (83.7)	538754 (100)
Drugi program	66204 (31.9)	141009 (68.1)	207213 (100)
Treći program	10396 (19.1)	44154 (80.9)	54550 (100)
Beograd 202	8796 (12.9)	59655 (87.1)	68451 (100)
Stereorama	21458 (34.5)	40824 (65.5)	62282 (100)
UKUPNO Radio Beograd	189973 (39.8)	287439 (60.2)	477412 (100)

1986. GODINA

POREKLO PRODUKCIJE	Vlastita produkcija minuta (%)	Ostala produkcija minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	42542 (16.3)	218000 (83.7)	260542 (100)
Drugi program	22740 (22.7)	123058 (77.3)	100318 (100)
Treći program	11194 (34.2)	43965 (65.8)	32711 (100)
Beograd 202	6047 (2.3)	261617 (97.7)	267664 (100)
Stereorama	10024 (14.7)	57954 (85.3)	67978 (100)
UKUPNO Radio Beograd	92596 (11.6)	704553 (88.4)	797149 (100)

1987. GODINA

POREKLO PRODUKCIJE	Vlastita produkcija minuta (%)	Ostala produkcija minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	60531 (8.0)	695428 (92.0)	755959 (100)
Drugi program	33825 (23.2)	111973 (76.8)	145798 (100)
Treći program	19085 (34.6)	36074 (65.4)	55159 (100)
Beograd 202	7227 (2.7)	260437 (97.3)	267664 (100)
Stereorama	10197 (15.0)	57781 (85.0)	67978 (100)
UKUPNO Radio Beograd	130865 (10.1)	1161693 (89.9)	1292558 (100)

1988. GODINA

POREKLO PRODUKCIJE	Vlastita produkcija minuta (%)	Ostala produkcija minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	84015 (12.8)	573577 (87.2)	657592 (100)
Drugi program	34700 (23.8)	111100 (76.2)	145800 (100)
Treći program	18936 (34.2)	36432 (65.8)	55368 (100)
Beograd 202	8031 (3.0)	259683 (97.0)	267714 (100)
Stereorama	10334 (15.2)	57652 (84.8)	67986 (100)
UKUPNO Radio Beograd	156016 (10.1)	1038444 (89.9)	1194460 (100)

TABELE 5 - 2005-2008. GODINA**POREKLO PRODUKCIJE MUZIČKIH PRILOGA****2005. GODINA**

POREKLO PRODUKCIJE	Vlastita produkcija minuta (%)	Ostala produkcija minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	1136 (3.5)	30861 (96.5)	31997 (100)
Drugi program	8730 (6.0)	136559 (94.0)	145289 (100)
Treći program	36393 (23.8)	116639 (76.2)	153032 (100)
Beograd 202	/	171376 (100)	171376 (100)
Stereorama	17329 (26.7)	47552 (73.3)	64881 (100)
Radio 101	3412 (2.2)	151374 (97.8)	154786 (100)
UKUPNO Radio Beograd	67000 (9.3)	654352 (90.7)	721352 (100)

2006. GODINA

POREKLO PRODUKCIJE	Vlastita produkcija minuta (%)	Ostala produkcija minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	4766 (10.0)	42508 (90.0)	47274 (100)
Drugi program	6961 (5.9)	111739 (93.1)	118700 (100)
Treći program	26350 (17.0)	129135 (83.0)	155485 (100)
Beograd 202	25 (0.1)	210628 (99.9)	210653 (100)
Stereorama	15508 (25.2)	46158 (74.8)	61666 (100)
Radio 101	2993 (2.3)	123443 (97.7)	126436 (100)
UKUPNO Radio Beograd	56683 (7.9)	663531 (90.7)	720214 (100)

2007. GODINA

POREKLO PRODUKCIJE	Vlastita produkcija minuta (%)	Ostala produkcija minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	2997 (12.0)	21952 (88.0)	24949 (100)
Drugi program	6554 (6.6)	91939 (93.4)	98493 (100)
Treći program	23116 (14.8)	133067 (85.2)	156183 (100)
Beograd 202	642 (0.4)	162526 (99.6)	163168 (100)
Stereorama	13918 (22.3)	48566 (77.7)	62484 (100)
UKUPNO Radio Beograd	47227 (9.3)	458050 (90.7)	505277 (100)

2008. GODINA

POREKLO PRODUKCIJE	Vlastita produkcija minuta (%)	Ostala produkcija minuta (%)	Ukupno minuta (%)
Prvi program	4184 (15.6)	22502 (84.4)	26686 (100)
Drugi program	8392 (8.4)	91907 (91.6)	100299 (100)
Treći program	18687 (11.9)	137994 (88.1)	156681 (100)
Beograd 202	716 (0.3)	213528 (99.7)	214244 (100)
Stereorama	12336 (19.1)	52460 (80.9)	64796 (100)
UKUPNO Radio Beograd	44315 (7.9)	518371 (92.1)	562686 (100)

TABELE 6 - 1965-1968. GODINA

ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE SNIMAKA MUZIČKE PRODUKCIJE

MUZIČKA SEZONA	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ukupno minuta (%)
1965/1966	192 (100)	1139 (100)	1043 (100)	2374 (100)
domaća muzika	119 (62.0)	1139 (100)	830 (79.6)	2088 (88.0)
inostrana muzika	73 (38.0)	/	213 (20.4)	286 (12.0)
1966/1967	530 (100)	786 (100)	739 (100)	2055 (100)
domaća muzika	332 (62.6)	777 (98.9)	457 (61.8)	1566 (76.2)
inostrana muzika	198 (37.4)	9 (1.1)	282 (38.2)	489 (23.8)
1967/1968	499 (100)	561 (100)	860 (100)	1920 (100)
domaća muzika	259 (51.9)	561 (100)	458 (53.3)	1278 (66.6)
inostrana muzika	240 (48.1)	/	402 (46.7)	642 (33.4)
UKUPNO	1221 (100)	2486 (100)	2642 (100)	6349 (100)
domaća muzika	710 (58.1)	2477 (99.6)	1745 (66.0)	4932 (77.7)
inostrana muzika	511 (41.9)	9 (0.4)	897 (34.0)	1417 (22.3)

TABELE 6 - 1985-1988. GODINA

ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE SNIMAKA MUZIČKE PRODUKCIJE

MUZIČKA SEZONA	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ukupno minuta (%)
1985/1986	130 (100)	1358 (100)	1084 (100)	2572 (100)
domaća muzika	55 (42.3)	1348 (99.3)	182 (16.8)	1585 (61.6)
inostrana muzika	75 (57.7)	10 (0.7)	902 (83.2)	987 (38.4)
1986/1987	152 (100)	1422 (100)	1556 (100)	3130 (100)
domaća muzika	61 (40.1)	1413 (99.4)	442 (28.4)	1916 (61.2)
inostrana muzika	91 (59.9)	9 (0.6)	1114 (71.6)	1214 (38.8)
1987/1988	196 (100)	1506 (100)	1672 (100)	3374 (100)
domaća muzika	74 (37.8)	1494 (99.2)	495 (29.6)	2063 (61.1)
inostrana muzika	122 (62.2)	12 (0.8)	1177 (70.4)	1311 (38.9)
UKUPNO	478 (100)	4286 (100)	4312 (100)	9076 (100)
domaća muzika	190 (39.7)	4255 (99.3)	1119 (26.0)	5564 (61.3)
inostrana muzika	288 (60.3)	31 (0.7)	3193 (74.0)	3512 (38.7)

TABELE 6 - 2005-2008. GODINA**ODNOS DOMAĆE I INOSTRANE MUZIKE SNIMAKA MUZIČKE PRODUKCIJE**

MUZIČKA SEZONA	Zabavna muzika minuta (%)	Narodna muzika minuta (%)	Umetnička muzika minuta (%)	Ukupno minuta (%)
2005/2006	182 (100)	1312 (100)	1356 (100)	2850 (100)
domaća muzika	66 (36.3)	1282 (97.7)	317 (23.4)	1665 (58.4)
inostrana muzika	116 (63.7)	30 (2.3)	1039 (76.6)	1185 (41.6)
2006/2007	180 (100)	1298 (100)	1348 (100)	2826 (100)
domaća muzika	71 (39.4)	1256 (96.8)	270 (20.0)	1597 (56.5)
inostrana muzika	109 (60.6)	42 (3.2)	1078 (80.0)	1229 (43.5)
2007/2008	179 (100)	1302 (100)	1352 (100)	2833 (100)
domaća muzika	67 (37.4)	1261 (96.9)	274 (20.3)	1602 (56.5)
inostrana muzika	112 (62.6)	41 (3.1)	1078 (79.7)	1231 (43.5)
UKUPNO	541 (100)	3912 (100)	4056 (100)	8509 (100)
domaća muzika	204 (37.7)	3799 (97.1)	861 (21.2)	4864 (57.2)
inostrana muzika	337 (62.3)	113 (2.9)	3195 (78.8)	3645 (42.8)